

25

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes - Música

**QUESTÕES SOBRE O UNIVERSAL E O PARADOXAL NA
OBRA PARA PIANO DE AYLTON ESCOBAR**

MARIA HELENA MAILLET DEL POZZO

CAMPINAS – 2001

UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes - Música

**QUESTÕES SOBRE O UNIVERSAL E O PARADOXAL NA
OBRA PARA PIANO DE AYLTON ESCOBAR**

MARIA HELENA MAILLET DEL POZZO

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pela Sra. Maria
Helena Maillet Del Pozzo e aprovada pela
Comissão Julgadora em 08/11/2001


Prof. Dra. Maria Lúcia S. M. Pascoal

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Artes (Música) do Instituto
de Artes da UNICAMP como requisito
parcial para a obtenção do grau de Mestre
em Artes (Música) sob a orientação da
Prof. Dra. MARIA LÚCIA SENNA
MACHADO PASCOAL e co-orientação
do Prof. Dr. MAURICY MATOS
MARTIN.

CAMPINAS – 2001

DATA 30
CHAMADA D3869
EX
ABO BCI 49325
C 16.837102
DX
CO R\$ 11,00
A 30/05/02
CPD

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

000167959-5

81310242098

D386q	<p>Del Pozzo, Maria Helena Maillet</p> <p>Questões sobre o universal e o paradoxal na obra para piano de Aylton Escobar / Maria Helena Maillet Del Pozzo. -- Campinas, SP : [s.n.], 2001.</p> <p>Orientador : Maria Lúcia Senna Machado Pascoal. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Escobar, Aylton - Crítica e interpretação. 2. Composição (Música). 3. Música - Brasil - Sec. XX. 4. Música para piano. I. Pascoal, Maria Lúcia Senna Machado. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p>
-------	--

TERMO DE APROVAÇÃO

MARIA HELENA MAILLET DEL POZZO

**QUESTÕES SOBRE O UNIVERSAL E O PARADOXAL NA
OBRA PARA PIANO DE AYLTON ESCOBAR**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação, Mestrado em Artes (Música) da Universidade Estadual de Campinas, pela Comissão Julgadora formada pelos professores:

Orientadora: Profª. Dra. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal
Departamento de Música – Instituto de Artes – UNICAMP

Co-Orientador: Prof. Dr. Mauricy Matos Martin
Departamento de Música – Instituto de Artes – UNICAMP

Prof. Dr. Roberto Saltini
Departamento de Música – UNESP

Prof. Dr. Antônio Rafael dos Santos
Departamento de Música – Instituto de Artes – UNICAMP

Data da Aprovação: 08 de novembro de 2001



*Ao meu pai e à minha mãe, que
me ensinaram os primeiros
passos...*

AGRADECIMENTOS

- À FAPESP – Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo – pela bolsa de estudos concedida durante o desenvolvimento desta pesquisa. Deve-se ressaltar especialmente os recursos concedidos da reserva técnica, o que possibilitou a gravação do CD que acompanha esta dissertação, entre outras coisas.
- Ao MIS – Museu da Imagem e do Som de São Paulo, por ter gentilmente cedido as cópias das fitas de vídeo *Depoimento de Aylton Escobar - Projeto Compositor Contemporâneo e Concerto do Projeto Compositor Brasileiro - Gravação em vídeo de concerto com obras de Aylton Escobar* do Acervo deste Museu, o que auxiliou muito na coleta de dados desta pesquisa.
- À Profa. Dra. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal pela excelente orientação do trabalho, contribuindo de maneira excepcional através de sugestões, opiniões e críticas valiosas. Agradeço não somente pela experiência e profundo conhecimento musical que pude adquirir com este contato, mas também o imenso carinho, respeito e apoio que sempre demonstrou pelo meu esforço e trabalho.
- Ao Prof. Dr. Mauricy Martin pela excelente orientação pianística. Sua excepcional experiência, criatividade e humor nas aulas de interpretação foram fundamentais para o meu aperfeiçoamento pianístico.
- Ao querido Fernando Presta por todo o carinho, amor e dedicação. Em especial pela paciência demonstrada nos momentos de dificuldade do trabalho e nos momentos de necessária ausência.
- À Pianista Beatriz Balzi pelas sugestões e críticas recebidas para a interpretação da obra para piano de Aylton Escobar. Seu profundo conhecimento e vivência da música contemporânea brasileira contribuíram sobremaneira para a realização de uma interpretação de qualidade.

- Ao compositor Aylton Escobar pela disposição e carinho que demonstrou em todas as nossas longas conversas nas quais pude esclarecer diversas questões. Estes foram, sem dúvida, momentos maravilhosos e que representaram para mim um contato muito importante para a dissertação e para a minha própria vida.
- Aos Professores e funcionários do Instituto de Artes da UNICAMP que colaboraram direta ou indiretamente para a realização desta pesquisa.
- Aos Pianistas que gentilmente deram depoimentos sobre a interpretação da obra de Aylton Escobar.
- A Profa. Dra. Denise Garcia pelas preciosas observações feitas ao trabalho por ocasião do Exame de Qualificação.
- À Lúcia Cervini pela amizade e apoio ao trabalho. Especialmente pelas dicas recebidas por ocasião da gravação das peças, e por ter colaborado na regulagem de som em diversas execuções da obra *Assembly*.
- Ao Compositor e Técnico de Som Ignácio de Campos do Estúdio PANaroma de Música Eletroacústica da Faculdade Santa Marcelina, pela gravação e auxílio na preparação de trecho de música eletroacústica para a gravação do CD.
- Ao Técnico de Som Eduardo Avellar do Estúdio PANaroma de Música Eletroacústica da Faculdade Santa Marcelina pelo belo trabalho efetuado na gravação e edição do CD que acompanha esta dissertação.

RESUMO

O objetivo do presente trabalho é a análise da obra para piano de Aylton Escobar, investigando as características universais da música do século XX possíveis de serem encontradas. Aborda peculiaridades do uso de diferentes técnicas de composição nas diversas peças para piano. Visando inserir a obra para piano na produção musical do compositor, a pesquisa desenvolveu-se a partir de três aspectos principais: dados biográficos de Aylton Escobar (*A Trajetória do Compositor*), relatos de intérpretes e do próprio compositor (*Depoimentos Sobre o Compositor e sua Obra*), e análise das peças, que inclui um estudo sobre a notação empregada (*A Obra para Piano de Aylton Escobar*). Para aplicação no trabalho foram utilizadas diferentes técnicas de análise, uma vez que o compositor utiliza as técnicas de composição de maneiras não convencionais e, ao desenvolvê-las, varia de peça para peça. Deste modo, o presente trabalho procura contribuir para a divulgação e o estudo da música contemporânea brasileira. A conclusão apresenta a relação entre o resultado da análise das peças e o conteúdo dos dois primeiros capítulos, isto é, a obra com a trajetória e o pensamento do autor, através das sete peças para piano.

ABSTRACT

The main subject of this essay is the analysis of the works for piano by Aylton Escobar, investigating which universal features of twentieth century music are possible to find. Specially, it is a study of how the composer uses the different techniques of composition. To put the works for piano into the whole production of the author, this search is developed from three main aspects: biography information about Aylton Escobar (*The Trajectory of Composer*), reports of performers and the composer (*The Reports about the Composer and his Work*), and the analysis of musical pieces, including a study of notation (*The Works for Piano by Aylton Escobar*). Different techniques of analysis were chosen because the composer employs different composition techniques in his works in a non conventional manner and when he develops this techniques, changes it from piece to piece. On this way, the present research likes to contribute to spread and study of the Brazilian contemporary music. The conclusion discusses the relationship between the result of analysis in the context of the first and second chapters. On other words, the relationship between the work, life and thoughts of the author. Although the entire works for piano by Aylton Escobar include only seven pieces, through this essay it is possible to have a view of the composer's production.

SUMÁRIO

LISTA DE TABELAS.....	1
INTRODUÇÃO.....	2
CAPÍTULO 1 – O COMPOSITOR E SUA TRAJETÓRIA.....	9
1.1- DADOS BIOGRÁFICOS.....	11
CAPÍTULO 2 – DEPOIMENTOS SOBRE O COMPOSITOR E SUA OBRA	33
2.1- O COMPOSITOR E SUA OBRA PELOS SEUS INTÉRPRETES.....	35
2.2- O COMPOSITOR E SUA OBRA POR ELE MESMO.....	43
2.2.1- Entrevista.....	43
2.2.2- Depoimento do compositor sobre outros artistas.....	76
CAPÍTULO 3 – A OBRA PARA PIANO DE AYLTON ESCOBAR.....	81
3.1- INTRODUÇÃO À OBRA PARA PIANO DE AYLTON ESCOBAR.....	83
3.2- NOTAÇÃO NA OBRA PARA PIANO DE AYLTON ESCOBAR.....	87
3.3 - ANÁLISE DA OBRA PARA PIANO DE AYLTON ESCOBAR.....	98
3.3.1- Algumas Considerações sobre a Análise.....	98
3.3.2 - <i>Três Pequenos Trabalhos para Piano</i> (1968)	
1- Devaneio (Noturno).....	99
2- Chorinho (Invenção a 2 vozes)	110
3- Seresta (Valsa Chôro)	125
3.3.3 - <i>Mini Suíte das 3 Máquinas</i> (1970)	
1- Máquina de Escrever.....	136
2- Caixinha de Música.....	148
3- O Coração da Gente.....	159

SUMÁRIO

3.3.4 - <i>Assembly para Piano e fita magnética</i> (1972).....	183
CONCLUSÃO	199
BIBLIOGRAFIA	205
ANEXO 1 – GLOSSÁRIO DA ‘TEORIA DOS CONJUNTOS’	209
ANEXO 2 – PARTITURAS DAS PEÇAS	217
Acompanha CD com a Gravação pela Autora das peças analisadas	

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Notação em <i>Assembly</i>	96
Tabela 2 - Motivo em acordes do <i>Devaneio</i>	101
Tabela 3 - Motivo em Tercinas do <i>Devaneio</i>	102
Tabela 4 - Acordes por sobreposição de terças do <i>Devaneio</i>	103
Tabela 5 - Acordes por sobreposição de quartas do <i>Devaneio</i>	104
Tabela 6 - Seqüências de intervalos de quartas e quintas do <i>Devaneio</i>	105
Tabela 7 - Motivo rítmico do <i>Devaneio</i>	106
Tabela 8 - Motivos do tema do <i>Chorinho</i>	112
Tabela 9 - Motivos do Contra-tema do <i>Chorinho</i>	113
Tabela 10 - Micro Análise das durações do <i>Chorinho</i>	120
Tabela 11 - Média Análise das durações do <i>Chorinho</i>	120
Tabela 12 - Análise dos Motivos da <i>Seresta</i>	126
Tabela 13 - Subconjunto da Série Dodecafônica da <i>Máquina de Escrever</i>	141
Tabela 14 - Seqüência de Intervalos da Classe 1 da <i>Máquina de Escrever</i>	142
Tabela 15 - Subconjunto da Série da <i>Caixinha de Música</i>	153
Tabela 16 - Motivos Rítmicos da <i>Caixinha de Música</i>	154
Tabela 17 - Seqüência de Intervalos da Classe 1 do <i>Coração da Gente (Infância)</i>	165
Tabela 18 - Motivo melódico/rítmico do <i>Coração da Gente (Juventude)</i>	170
Tabela 19 - Tricordes do <i>Coração da Gente (Juventude)</i>	171
Tabela 20 - Subconjunto da Série do <i>Coração da Gente (Velhice)</i>	174
Tabela 21 - Motivo rítmico básico e variações do <i>Coração da Gente (Infância)</i>	175
Tabela 22 - Motivo rítmico do <i>Coração da Gente (Juventude)</i>	176
Tabela 23 - Motivo rítmico do <i>Coração da Gente (Velhice)</i>	177
Tabela 24 - Combinações do ritmo básico do <i>Coração da Gente (Velhice)</i>	178
Tabela 25 - Forma de cada parte do <i>Coração da Gente</i>	181
Tabela 26 - Serialização das durações do <i>Assembly</i>	188
Tabela 27 - Membros das Classes de Intervalos na 'Teoria dos Conjuntos'.....	210
Tabela 28 - Comparação entre intervalos.....	216

INTRODUÇÃO

O sistema no qual se fundamentava a música desde o período barroco (século XVIII) atinge o seu ponto máximo de saturação no final do século XIX. Este sistema denominado tonal, estabelecia suas estruturas por meio de simetrias evidentes entre elementos temáticos, usando cadências harmônicas¹ como forma de dar unidade à obra musical e modulações² para dar variedade.

Alguns compositores procuraram soluções para esta saturação dentro do próprio sistema tonal, alargando seus limites ao extremo. Provavelmente, esses compositores não tinham consciência de que os caminhos apontados por eles poderiam se tornar pontos de partida na criação de novas técnicas de composição e que isto exigiria uma ampliação da capacidade intelectual do público ouvinte.

Entre os vários caminhos relativos à estruturação harmônica, que contribuíram para a desagregação do sistema tonal, podemos citar: o uso de acordes de Dominante que não resolvem, afastando-se das Tônicas; a utilização de modos, escalas pentatônicas, de tons inteiros e outras, e a formação de acordes com intervalos de segundas, quartas, trítomos e suas combinações.

Outro aspecto que foi colocado em xeque foi a melodia, ora sendo encarada como uma melodia infinita, ora como um curto arabesco. O ritmo, pouco a pouco deixa de ser perceptível enquanto pulsar simétrico e, mais tarde, poderá ser posto em evidência como pura materialidade.

A dinâmica passa a ter uma grande importância no discurso sonoro. Há maiores ocorrências de mudanças abruptas de dinâmica, além de um crescimento de sua notação no decorrer da peça, atingindo a abrangência de *pppp* até *ffff*. Seu caráter é muitas vezes intensificado em associação a outros elementos, como timbre e altura.

O timbre assume função estrutural na música, decorrente do desenvolvimento de novos recursos dos instrumentos e do uso de diferentes combinações de articulação e dinâmica. Tanto no plano de conjunto instrumental, como de orquestral, as combinações instrumentais e os números de instrumentos diferem de obra para obra, de compositor para

¹ Relacionamentos entre os acordes.

² Mudanças de tonalidade.

compositor. Arnold Schoenberg introduz o termo *klangfarbenmelodie* (melodia de timbres), para designar uma “melodia” definida mais por mudanças de timbres do que de alturas.³

Estas inovações no campo da melodia, harmonia e ritmo fizeram com que a textura musical também passasse a ter uma importância maior no período. As texturas homofônica, monofônica e polifônica continuam sendo utilizadas no século XX, mas passam a coexistir com outros aspectos da textura, como: heterofonia, pontilhismo, estratificação de elementos musicais e uso do conceito de massa sonora.

Podem-se encontrar exemplos do uso dessas técnicas nas composições do período que abrange desde a 2ª metade do século XIX até as primeiras décadas do século XX.

Chegando a essas máximas possibilidades combinatórias do sistema tonal, alguns compositores sentiram a necessidade de partir para novos sistemas que garantissem, de alguma maneira, a coerência interna de seus discursos.

Vemos surgir então desde o início do século XX, linhas de pensamento⁴ e técnicas de composição diversas, como o atonalismo⁵, o dodecafonismo, o serialismo integral, a música concreta, a música eletrônica e a indeterminação, entre outras.

Através dessa diversidade, chegamos à conclusão que o século XX foi diferente de todas as outras épocas musicais: cada período histórico musical do passado possuía características determinadas de um estilo musical. Podemos falar em termos de estilo barroco, estilo clássico; mas não podemos falar de estilo moderno ou contemporâneo, por causa desta diversidade. O musicólogo argentino Juan Carlos Paz assume então uma posição bastante lúcida ao afirmar que:

³ GRIFFITHS, Paul. *Enciclopédia da música do século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p.119.

⁴ George Perle considera o dodecafonismo como um ‘sistema’, mas afirma que o mesmo não pode ser aplicável ao atonalismo: “É impossível estabelecer as condições fundamentais da atonalidade em geral, exceto de um modo negativo, apenas estipulando a ausência de conexões funcionais a priori entre as doze notas da escala de semitons. Coerência musical necessita de fatores restritivos adicionais, sendo que as composições designadas coletivamente por ‘Música Atonal’ possuem apenas um conjunto de suposições estabelecidas, não podendo ser representantes de um sistema composicional.” In PERLE, George. *Serial Composition and Atonality*. University of California Press: Berkeley, 1962. p.1. A tradução da bibliografia em inglês é de responsabilidade da autora.

⁵ A. Schoenberg achava o termo “pantonalismo” mais adequado do que atonalismo. — cf. SCHOENBERG, Arnold. *Theory of Harmony*. Trad. Roy E. Carter. Los Angeles: University of California Press, 1983. p.432-33. Como o uso deste termo se restringe ao próprio Schoenberg, preferiu-se neste trabalho a utilização do termo “atonalidade”. Muito embora alguns autores utilizem este termo ao se referirem às obras pré-seriais da 2ª Escola de Viena, ele será utilizado neste trabalho com o significado mais amplo de não-tonal.

*“nossa época não conta com estilo mas com tendências – não apenas na ordem ou no plano criacional, mas na própria atitude de degustador de sons, ritmos, formas e cores, estando assim sujeitas às imposições de cada ciclo vital, mais do que de um período histórico determinado.”*⁶

Essa diversidade de tendências pode ser notada não apenas em diferentes representantes da arte do século XX, mas em um mesmo artista criador, entre eles, P. Boulez, C. Ives, A. Schoenberg, K. Stockhausen, I. Stravinsky, I. Xenakis, entre outros.

Dentro da produção musical brasileira contemporânea, Aylton Escobar posiciona-se em lugar de destaque na linguagem musical universal, assumindo esta postura de utilizar diversas tendências na sua obra para piano: atonalismo, técnica dos doze sons, indeterminação e eletroacústica. O termo “paradoxal” do título deste trabalho se refere à liberdade do compositor em utilizar diversas tendências e de transcender cada uma delas. A posição do compositor a este respeito é bastante enfática:

*“(…) como resultado dessa complexidade surgiram as mais diversas tendências. (...) gosto de sintetizador, gosto de guitarras, de berimbaus, da música popular. Respiro uma época em que não há mais cavalos, nem cabeleiras empoadas. Eu assumo a minha decadência se este for o fato.”*⁷

A linguagem musical multifacetada da obra de Aylton Escobar reflete com precisão a linguagem musical universal do século XX, sendo sua divulgação uma importante forma de suprir a escassez de informações e estudos acerca da música contemporânea no Brasil. Este trabalho visa contribuir também como mais uma fonte de investigação sobre a própria música do século XX.

O projeto teve como principal objetivo analisar a obra para piano de Aylton Escobar, priorizando as características universais possíveis de serem encontradas. As peças analisadas são as seguintes:

Três Pequenos Trabalhos para Piano (1968)

- 1- Devaneio (Noturno)
- 2- Chorinho (Invenção a 2 vozes)
- 3- Seresta (Valsa Chôro)

⁶ PAZ, Juan Carlos. *Introdução à música de nosso tempo*. São Paulo: Duas Cidades, 1976. p.28.

⁷ PENCHEL, Marcus & GODINHO, Ivandel. *Panorama da música brasileira: Depoimento de Aylton Escobar*. *Opinião*. s.l. 29/04/1974. p.23.

Mini Suíte das 3 Máquinas (1970)

1- Máquina de Escrever

2- Caixinha de Música

3- O Coração da Gente

Assembly para Piano e fita magnética (1972)

As peças escolhidas, além de possuírem o espaço de dois anos de diferença de composição de uma para outra, podem representar o ápice de sua produção pianística. Essas peças podem ser consideradas praticamente, as únicas que compôs para piano solo, visto que antes delas escreveu apenas uma *Sonata* (1967) que permanece inacabada e a *Seresta opus 1* para piano a quatro mãos (1970), que em princípio não era para ser publicada.⁸ Após essas peças, o piano só aparece em suas obras como parte de conjunto de câmara ou acompanhando o coro.

Esta pesquisa se desenvolveu inicialmente, baseada em dois aspectos principais: o estudo das principais técnicas de composição encontradas na obra para piano de Aylton Escobar e o estudo de técnicas de análise da música do século XX a serem aplicadas nas peças.

O estudo das técnicas de composição foi realizado em três etapas: a identificação destas técnicas, sua contextualização histórica e a análise de peças representativas de cada uma destas técnicas. As peças escolhidas são do repertório para piano ou para piano com conjunto de câmara, e apresentam similaridade com a obra para piano de Aylton Escobar. Procurou-se observar a forma peculiar de utilização de cada técnica pelos compositores nestas peças, comparando-se posteriormente com a maneira utilizada por Aylton Escobar na sua obra para piano. O que se notou é que o compositor não utiliza estas técnicas de maneira convencional, e que ao desenvolvê-las, varia de peça para peça.

Curiosamente, há um acúmulo e uma sobreposição das técnicas na obra de Aylton Escobar, cronologicamente falando. A obra *Três Pequenos Trabalhos para Piano*, por exemplo, utiliza principalmente o atonalismo; a técnica dos doze sons só aparece na primeira parte da obra. Na segunda obra *Mini Suíte das 3 Máquinas*, há uma interação entre o atonalismo, a

⁸ “Este pequeno e simples trabalho nasceu apenas como um singelo presente de aniversário e nunca se pensou em publicá-lo. Agora – já tendo sido gravado em disco e dirigido à publicação, definitivamente saindo de sua tênue razão original – vale dizer que, mesmo distanciada de um propósito estético mais definidor da minha criação pessoal, revivo esta seresta (...)” – nota do autor na contracapa da partitura, cf. ESCOBAR, Aylton. *Seresta opus 1*. São Paulo: Novas Metas, 1978.

técnica dos doze sons e a indeterminação. Na terceira obra, *Assembly para Piano e fita magnética*, ocorrem quatro técnicas de composição, pois é acrescentada a eletroacústica.

Foram selecionadas também algumas técnicas de análise da música do século XX para serem aplicadas na obra para piano de Aylton Escobar: a técnica ‘*Teoria dos Conjuntos*’⁹ para a análise das alturas, a análise dos parâmetros sonoros segundo John White¹⁰ e os princípios de análise de Arnold Schoenberg¹¹. Foi feito inicialmente um estudo destas técnicas de análise e a aplicação em peças representativas do século XX.

A principal técnica de análise das alturas utilizada na música pós-tonal¹² deste século é a “Teoria dos Conjuntos”. Como é ainda pouco conhecida e difundida nas Universidades brasileiras, não tendo ainda nenhum livro publicado no país sobre o assunto, procurou-se abordar esta técnica de uma maneira mais aprofundada. Além disso, ao ser consultada a bibliografia referente ao assunto, notou-se divergência na explicação de conceitos e na forma de utilização de aspectos desta técnica de análise. Deste modo, foi realizado um *Glossário da Teoria dos Conjuntos* com os seus principais procedimentos e termos¹³.

Apesar das peças para piano de Aylton Escobar serem extremamente diferentes umas das outras, quanto à maneira peculiar do compositor ao utilizar diversas técnicas de composição, procurou-se estabelecer um padrão na análise das peças. Deste modo, foi utilizada como modelo a análise dos parâmetros sonoros segundo John White, que divide cada análise musical segundo Altura, Duração, Textura, Timbre e Dinâmica. John White subdivide cada um destes parâmetros em *Micro, Média e Macro Análise*, só foi utilizada, porém, esta subdivisão para o parâmetro Duração, em algumas análises. A justificativa para o uso deste tipo de análise é também o fato, já explicado no início deste trabalho, da importância dada aos parâmetros Timbre, Textura e Dinâmica na Música do Século XX.

Em algumas análises foram também aplicados os parâmetros utilizados por Arnold Schoenberg para a análise de motivos, que estão explicados no livro *Fundamentos da*

⁹ Técnica de Análise criada por Allen Forte que se baseia no conteúdo intervalar de um determinado grupo de notas ou ‘conjunto’.

¹⁰ WHITE, John. *Comprehensive musical analysis*. New Jersey: Scarecorw, 1994

¹¹ SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Trad. Eduardo Seicman. São Paulo: EDUSP, 1993.

¹² Este termo refere-se a toda a música escrita após a dissolução do sistema tonal até os dias de hoje, incluindo a música “atonal”.

¹³ Este *Glossário da Teoria dos Conjuntos* está inserido no trabalho como Anexo 1, na página 209. No início do Anexo 1, consta a Bibliografia utilizada para a elaboração deste *Glossário*.

Composição Musical. Apesar deste livro conter, na sua maioria, exemplos musicais dos estilos clássico e romântico, este tipo de análise mostrou-se uma ferramenta bastante eficaz ao ser aplicada em algumas peças de Aylton Escobar, nas quais estão inseridos um ou mais motivos que variam ao longo da peça.

Todo este estudo serviu como base para a análise da obra para piano de Aylton Escobar, cujo assunto está desenvolvido no Capítulo 3. Os capítulos 1 e 2 servem como uma espécie de ambientação para a discussão de questões desenvolvidas no capítulo 3, referindo-se principalmente a assuntos sobre a trajetória do compositor e depoimentos dele próprio e de intérpretes sobre a sua obra para piano.

O item *Dados Biográficos* do Capítulo 1, trata de assuntos relacionados à iniciação e à formação musical, estudos de piano, a maneira como se iniciou na composição e outros, e partem do depoimento pessoal do compositor com o acréscimo de dados coletados da fita de vídeo “*Depoimento de Aylton Escobar*”, cuja cópia foi gentilmente cedida pelo MIS – Museu da Imagem e do Som, de São Paulo.

No capítulo seguinte, se concentram os depoimentos sobre o compositor e sua obra. A primeira parte contém relatos de pianistas sobre a execução das suas peças e o contato que tiveram ou não com o compositor. Na segunda parte, procurou-se captar a visão do compositor sobre o cenário musical brasileiro em geral e sua própria obra em particular. Sendo assim, nesta parte constam depoimentos do compositor sobre outros artistas e uma entrevista com questões sobre sua obra para piano, sua trajetória e algumas idéias.

O capítulo 3 aborda inicialmente, aspectos gerais da composição de Aylton Escobar, entre eles: divisão da obra do compositor em fases e localização das peças para piano nessas fases. Em seguida, há um estudo sobre a notação empregada na obra para piano, pois o compositor utiliza grafia diferente da tradicional. Procurou-se fazer um levantamento da notação empregada, a partir da consulta à bibliografia especializada.

A análise da obra para piano de Aylton Escobar foi feita de início, segundo os parâmetros de Altura, Duração, Textura, Timbre e Dinâmica. O passo seguinte foi a análise da forma e especificidades de cada seção. Como as peças se diferem na maneira de desenvolver as diversas técnicas de composição, foram acrescentados, quando necessário, outros parâmetros para análise, como: indeterminação, eletroacústica e outros.

Cada uma das análises é precedida por uma explicação geral da peça e das etapas principais realizadas. Ao final de cada uma, há uma conclusão, abordando os aspectos singulares de cada peça, e quando possível, fazendo uma ligação entre os resultados obtidos da análise dos diversos parâmetros.

Para a conclusão da Dissertação, são comparados os resultados encontrados em cada conclusão parcial. Também estão relacionadas as diversas peças de um mesmo ciclo, procurando-se pontos de interseção entre elas.

Todos estes aspectos discutidos servirão para explicar o próprio título da Dissertação, mais especificamente as questões relacionadas ao que seria o 'Universal' e o 'Paradoxal' na obra para piano de Aylton Escobar.

A partir disto, é abordada a relação entre os resultados obtidos através da análise e o conteúdo dos dois primeiros capítulos, ou seja, as informações dos *Dados Biográficos*, dos depoimentos de intérpretes e do próprio compositor.

Poderemos perceber, deste modo, se a obra do compositor reflete ou não a sua trajetória.

CAPÍTULO 1

O COMPOSITOR E SUA TRAJETÓRIA

“A COMPOSIÇÃO SURGE NÃO SÓ DE UM DESEJO QUE MUITAS VEZES NÃO EXPLICAMOS, UMA COMPULSÃO TALVEZ, MAS TAMBÉM DA SEGURANÇA DO QUE ESTAMOS FALANDO, DO QUE ESTAMOS PROPONDO E TRABALHANDO.”

Aylton Escobar

1.1- DADOS BIOGRÁFICOS

Os dados biográficos do compositor Aylton Escobar se baseiam principalmente no material da fita de vídeo *Depoimento de Aylton Escobar - Projeto Compositor Contemporâneo*, do Museu da Imagem e do Som, São Paulo, 1991. Uma das principais dificuldades encontradas ao se trabalhar com este material foram as faltas de cronologia e localização dos acontecimentos narrados, sendo necessários vários encontros com o compositor para sanar estas dúvidas. Também o fato dele ter morado em diversas cidades quando jovem (São Paulo, Sorocaba e Rio de Janeiro), representou uma dificuldade maior para o esclarecimento destes dados. Sendo assim, alguns dados permanecem inexatos, pois o compositor não se lembrou de local e data de determinados acontecimentos e experiências.

Quando possível, procurou-se dividir os dados coletados em tópicos, por ordem cronológica. O tópico *Estudos de Piano* foi dividido em três partes, com base na cronologia e localidade de cada etapa de estudo. Em outros assuntos (*Primeiras Composições e Regência*), preferiu-se englobar os dados em apenas um tópico, pois não constavam nos relatos o local e a data dos acontecimentos. Além disso, o compositor descreve diversas experiências (referentes a estes assuntos) que muitas vezes estavam ligadas a outras atividades, e que perderiam a seqüência lógica caso fossem relatadas em tópicos separados.

Os dados em itálico se referem a opiniões pessoais do compositor e que foram julgadas pertinentes para fazer parte dos dados biográficos, pois ajudam a esclarecer determinados assuntos. Deve-se frisar que estas opiniões referem-se ao depoimento coletado em 1991 e que podem não representar a mesma idéia do compositor atualmente.

1- Herança familiar

O compositor adquiriu gosto pela música desde cedo, principalmente pela herança musical da família, que gosta e cultiva a música, embora amadoristicamente.

A referência familiar mais antiga vem de um tio de seu avô, chamado Francisco Escobar, que é citado em todos os círculos euclidianos como companheiro de Euclides da Cunha e como responsável pela tradução de “Os Sertões” para o grego e o latim. Em todas as comemorações do escritor Euclides da Cunha, Francisco Escobar é citado. Além de ser

tradutor, era juiz, astrônomo, e entre outras coisas, músico. Francisco Escobar era pianista, chegando a fazer concertos no Teatro Municipal com conjuntos de câmara ou acompanhando cantores. Aylton Escobar não chegou a conhecê-lo; suas recordações são dos depoimentos do seu avô.

Este seu avô tocava flauta, de maneira boêmia, fazendo serenatas.

Outra referência, citada como a mais importante pelo compositor, era de sua própria mãe. Sua mãe contava que já cantava para ele quando ainda estava no ventre materno. Como ele era o filho mais velho, era um filho especial, aquele que é muito esperado. O compositor sempre admirou a qualidade sonora da voz de soprano de sua mãe, comparando-a ao timbre de voz da cantora Anna Mofo.

Outra referência é de sua tia Ivone, irmã de sua mãe. Esta tia era pianista, e segundo o compositor, apaixonada por música, possuindo excelente memória musical. O que mais permanece na sua lembrança era a imensa alegria que tia Ivone nutria pela música.

Segundo o compositor, todos na sua casa cantavam muito bem. Ao perguntarem ao seu pai de quantas pessoas era a sua família, respondia que eram 5 tenores e 2 sopranos, e não 5 homens e 2 mulheres.

2- Infância

Quando o compositor era muito pequeno, morou em São Paulo, na Vila Romana, na Rua Cláudia. Esta rua era perto da Pompéia. Em seguida, morou na rua Camilo, que fica atrás da Fábrica da Melhoramentos, no bairro da Pompéia. Próximo a este local, havia um parque com uma cerca viva, onde é hoje o Teatro Cacilda Becker. Neste local o compositor passava as tardes com seus irmãos, após o período escolar da manhã. Aylton Escobar recorda as brincadeiras de índio e mocinho/bandido que faziam no local.

Diz que geralmente dirigia as brincadeiras e que gostava mais de ser o bandido do que o mocinho, pois o mocinho era muito burro (na sua visão infantil) e o bandido era muito mais esperto e criativo, inventando maneiras de fugir do mocinho e se livrar das trapaças. Era através da fantasia destas brincadeiras de teatro que se integrava com os colegas.

3- Estudos de Piano – I (Sorocaba)

A família do compositor não tinha muitos recursos, não possuindo durante muito tempo nem uma geladeira em casa. Um piano então, nem pensar. Mas isso não impediu que o compositor nutrisse verdadeira paixão pelo instrumento.

Sua família mudou-se em 1956 para Sorocaba, permanecendo nesta cidade por quase 2 anos. Moraram na rua 13 de maio, número 313. Durante este período, continuou seus estudos escolares nesta cidade. Todos os dias, ao voltar para casa após um dia inteiro de atividades, passava em frente de uma casa onde havia uma professora dando aulas de piano. E todos os dias ele parava em frente a esta residência e ficava escutando as aulas. Cada dia ele entrava (literalmente) mais na casa desta professora: um dia no portão, outro dia já tinha passado o portão, depois no jardim; até o dia em que ficou na porta da casa mesmo. Neste dia, a professora estava acompanhando ao piano uma sonata para violino de Beethoven, e o compositor, sem perceber, cansado e com fome após um dia de estudos, adormeceu.

Ao acabar o ensaio, a professora abriu a porta e encontrou o menino dormindo ali. Ao ser indagado pelo motivo de estar ali, Aylton Escobar disse a verdade: que gostava muito de piano e ficava escutando as aulas. Ao ser indagado se gostaria de ter aulas de piano e se possuía o instrumento para isso, respondeu que sim, apesar de não possuir piano em casa.

A partir disso, o compositor passou a ter aulas com esta professora, que se chamava Carmem Nilde da Fonseca, da escola pianística Maestro Chiafarelli. No início destes estudos, como não possuísse um piano, costumava praticar técnica na penteadeira da sua mãe e estudava piano nas vitrines das lojas de música de Sorocaba. Nesta época, costumava namorar garotas que tinham piano, para poder praticar na casa delas.

Em certo momento dos seus estudos com esta professora, tornou-se imprescindível a compra de um piano, o que não poderia nem ser cogitado na sua casa, visto que a família era grande a situação financeira não o permitia.

Sem o compositor ter conhecimento, seu avô emprestou dinheiro para seu pai comprar um piano. Certo dia, ao estudar piano na vitrine da loja de música, viu um caminhão chegar trazendo pianos novos. Mal descarregaram os instrumentos, ele já foi tocando em um piano que ainda estava na caixa, colocando as mãos por entre as tábuas de

madeira. Diz o compositor, que era o piano mais bonito dentre todos que chegaram. Sem saber, era esse o piano que seu pai havia comprado e que possui até hoje.

Aylton Escobar estudava também muitas peças que não eram de conhecimento da sua professora, e tocava muitas coisas de ouvido: Concertos para piano de Grieg, Schumann, etc. Quando não sabia algo, inventava um trecho de música. O compositor cita a mania que tinha de sempre completar as peças que estudava; anos mais tarde completou os Ponteios de Camargo Guarnieri. (...)

4- Estudos no Colégio Aplicação

Após este período em Sorocaba, o compositor retornou a São Paulo, no ano de 1958 (data provável), indo morar na rua Desembargador do Valle. Nesta época cursou o ginásio no Colégio Aplicação da USP, onde teve aulas de Canto Orfeônico, chegando a formar um câoro. Este câoro surgiu do incentivo do seu professor de Canto Orfeônico e também trompetista, Benedito de Camargo, que colocou-o pela primeira vez à frente de um câoro, dando-lhe uma batuta de bambu. Lembra que a música era em compasso 6/8 e começava em anacruse. Deste modo, lhe ensinou o primeiro *levare*. Mais tarde, o compositor indagou o fato de estar regendo um câoro com batuta, o que não era usual. Para o compositor, o professor tinha errado na época, mas acabou acertando, pelo fato de Aylton Escobar ter se tornado regente de orquestra, e tendo que usar uma batuta.

Este câoro acabou realizando ligações entre as várias matérias do colégio, fazendo os alunos cantarem em alemão, francês, inglês e latim. Até os professores fizeram parte do câoro, realizando algumas apresentações. O compositor era muito ativo nesta escola, promoveu um concurso para a bandeira do colégio e colaborou para escrever o hino da escola.

O Colégio Aplicação era uma escola muito respeitada na época e com um ensino bastante exigente, havendo um exame de admissão difícil, porque as vagas eram poucas, para muitos candidatos.

5- Estudos de piano – II (São Paulo)

Ao estudar na Academia Paulista de Música em São Paulo, teve aulas com a pianista Nair Medeiros. Esta pianista teve sua formação em Paris, com Ricardo Viñes e foi a

primeira homenageada na série dos *Ponteios* de Camargo Guarnieri; o primeiro Ponteio é dedicado a ela. O compositor a considerava uma excelente professora, e nesta época estudava Sonatas de Haydn.

Outro professor de piano foi Carlos Pacheco, o Pachequinho, como era conhecido. Era compositor de música popular, ao estilo de Ernesto Nazareth e também dava aulas de piano. Teve aulas também com Sofia Helena de Oliveira, através de recomendação, mostrando suas composições nas aulas. Chegou a ter uma ou duas aulas com Menininha Lobo.

Como o compositor não possuísse recursos para comprar vitrola ou discos, costumava freqüentar a Discoteca Municipal Oneyda Alvarenga, em São Paulo, para ouvir as composições dos grandes mestres. Tocou na Sala Luciano Gallet (que ficava nesta Discoteca) diversas vezes, acompanhando uma ocasião Eduardo Escalante ao violino. Aylton Escobar promoveu recitais para angariar fundos para a formatura do Colégio Aplicação, tendo também tocado na festa de formatura.

O compositor realizou várias audições e apresentações, citando fatos curiosos. Após o bis, quando não possuía mais números extras, acabava improvisando. Deu um recital com os 8 improvisos de Schubert, opus 90 e opus 142. No 3º improviso, em sol bemol, esqueceu a música e começou a improvisar. Em nenhum momento parou de tocar; improvisando bastante tempo, até conseguir se lembrar do trecho esquecido e voltar à tonalidade. Em outras ocasiões, costumava improvisar ao piano 'à maneira de certo compositor'. Fazia isto a 4 mãos com o compositor Almeida Prado, citando a facilidade deste para improvisar.

6- Primeiras composições

Antes destas improvisações ao piano, o compositor costumava inventar música em várias situações, como por exemplo, ao escutar uma torneira pingando durante a noite ou o tic-tac de um relógio. Cita uma vez na qual ele, sua mãe e sua irmã 'acompanharam' cantando uma torneira que 'gemia', quando pingava pouca água. Outra atividade que gostava de fazer era imitar em sons (à sua maneira), as curvas das pétalas de uma rosa. O desenho das pétalas da rosa faziam um movimento que o compositor gostava muito de redesenhar através do gesto em música, cantando ao acompanhar as nervuras da rosa. Nas

brincadeiras de mocinho e bandido que fazia, gostava de ‘musicar’ estas atividades, incentivando os colegas a fazer o mesmo. *“A questão da criatividade era então uma ‘leitura’ da torneira, da rosa e das brincadeiras de teatro.”*

Antes de ter seu próprio instrumento, costumava brincar no piano de sua tia Geni. Como o piano lhe trazia algo ligado à tradição e ainda não sabia que poderia mexer no encordoamento, costumava improvisar nas teclas (que já tinham um som pronto), mudando as notas dos acordes e chegando a estranhas relações de harmonia. Considerava isto um erro muito divertido, chegando a uma aproximação de semitons que formava quase um *cluster*.

A professora Carmem Nilde (de Sorocaba) lhe ensinou teoria musical também. Nesta época, Aylton Escobar já compunha, e escreveu algumas variações sobre a Sinfonia Pastoral de Beethoven. O compositor afirma que *“escrever música era decorrente de estar tocando. Muito comumente, a fantasia musical vinha associada a outra forma de expressão artística: teatro, poesia, dança e pintura. A ópera era muito importante para mim, não só por causa do canto, mas pela reunião com o teatro e a dança.”*

Quando estudou na Academia Paulista de Música, teve aulas gratuitas com o compositor Osvaldo Lacerda. Foi quando escreveu as primeiras composições: ponteios, toadas, etc. Indiretamente, ele já estava aprendendo composição da escola do Guarnieri. Escreveu também uma série de composições ‘à maneira’ de Debussy que intitulou *Debussynianas Brasileiras*, em apologia às Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos. Também teve a idéia de escrever uma ópera, baseada na estória do *Corcunda de Notre Dame*, mas não chegou a fazê-lo, apesar de não saber na época que já havia uma ópera com este nome.

Muitas destas primeiras composições serviram de presente de aniversário a amigos e colegas, sendo que o compositor não tem conhecimento de onde estão atualmente.

7- Aulas com Camargo Guarnieri

Quando estudava no Colégio Aplicação da USP, soube através do Professor Benedito de Camargo, de um concurso para ter aulas com o Compositor Camargo Guarnieri. Estas aulas seriam gratuitas, patrocinadas pelo Governo do Estado e realizadas pelo período de três meses no Conservatório Dramático e Musical. Haveria um teste com o próprio Camargo Guarnieri para a seleção de alguns poucos alunos. Aylton Escobar estava

receoso de prestar este teste, pois achava que não sabia muito de contraponto e harmonia. O professor Benedito de Camargo sempre o incentivou muito, dando-lhe tarefas de transcrição e arranjos de música e orientando-o a prestar o teste.

Aylton Escobar acabou indo ao teste, com Camargo Guarnieri. Diz que a primeira impressão que teve foi de respeito e ao mesmo tempo de muito medo. Achou-o um homem muito elegante e perfumado, mas com a voz muito fina. Considerava-o como um 'monstro' da música, e achou que para isto deveria ter uma voz mais grave. Inicialmente, Camargo Guarnieri perguntou se todos os candidatos sabiam harmonia, sendo que um ou outro respondeu que estava no primeiro ou segundo ano apenas. Aylton Escobar ficou morrendo de medo pois nunca havia aprendido harmonia de uma maneira formal, e o silêncio da maioria dos candidatos confirmava que todos entendiam do assunto.

As questões da prova eram as seguintes: um tema do folclore retirado do livro de Rossini Tavares de Lima para ser harmonizado a 4 vozes em 3/8 – Fá Maior, uma questão sobre quais eram as características fundamentais da música brasileira e uma questão sobre a opinião dos candidatos sobre o nacionalismo musical. O compositor diz que estava tão nervoso, que na hora esqueceu até o que era nacionalismo. Mas acabou fazendo uma harmonização bem elaborada, empregando recursos de aumentação e imitação do tema. Não que tivesse aprendido isto com alguém, mas este conhecimento vinha do que ele escutava nas outras músicas. Antes de Aylton entregar a prova, Camargo Guarnieri mostrou ao piano um exemplo de harmonização para uma candidata que havia entregue a prova em branco e o compositor percebeu que havia escrito o encadeamento do último compasso errado. Como havia escrito a lápis, conseguiu corrigir o erro e entregou a prova.

O compositor acabou passando no teste, tirando a segunda nota mais alta. Aylton Escobar teve aulas durante 3 meses, sendo estas aulas estendidas por mais um ano em aulas particulares através de um novo teste.

Segundo o compositor, Camargo Guarnieri foi um preceptor muito forte, apesar de ter tido um contato breve com o mestre. Nesta época, Aylton Escobar mudou-se com a família para o Rio de Janeiro e passou a ter aulas de maneira intermitente.

Camargo Guarnieri era muito severo com a forma, o que foi de encontro com a inspiração muito grande do compositor, que fazia introduções muito longas ao gosto do mestre. O compositor diz que Camargo Guarnieri reclamava dos títulos que colocava nas

peças: certa vez colocou o título de *Prece* em uma composição para soprano sem texto e Camargo Guarnieri não entendeu e não concordou com aquilo. Os estudos de contraponto e harmonia com Camargo Guarnieri eram muito sérios, e Aylton Escobar guardou todos estes exercícios, tendo por eles um carinho muito grande. Aylton Escobar julga que Camargo Guarnieri não conheceu muito da sua composição, da sua obra mesmo, como ocorreu com outros alunos seus, como Osvaldo Lacerda, Almeida Prado, Kilza Setti, Nilson Lombardi e outros.

8- Mudança para o Rio de Janeiro

Sua família teve que se mudar para o Rio de Janeiro (1961 ou 1962) por motivo de trabalho. Seu pai trabalhava na FORD (Empresa de Fabricações de Automóveis) na época e deveria gerenciar um remapeamento desta empresa no Brasil. O Rio de Janeiro foi escolhido como uma cidade em condições de ampliar satisfatoriamente a atuação da empresa no mercado brasileiro. Então sua família teve que morar nesta cidade.

O compositor relata que esta mudança foi muito difícil e dolorida, pois estava muito ligado emocionalmente a São Paulo. Não só por esta mudança ter ocorrido na fase de adolescência (fase de explosão de paixões, segundo o compositor), mas pela ligação muito forte que tinha com o Colégio Aplicação. O compositor passou a estudar no Colégio Mallé Soares no Rio de Janeiro, estando bastante adiantado em relação aos colegas.

9- Estudos de Piano – III (Rio de Janeiro)

O compositor chegou a estudar na Escola Magda Tagliaferro do Rio de Janeiro, estudando com as professoras Zulmira Elias José e Lúcia Branco. Teve oportunidade de tocar para a própria Magdalena Tagliaferro algumas vezes, possuindo até hoje as partituras com anotações da pianista nas cores vermelho e azul. O compositor tocava para Magda Tagliaferro principalmente composições de autores espanhóis e franceses, que eram a especialidade da mestra. Não dava muita importância às provas públicas que eram realizadas na Escola Tagliaferro para os próprios alunos, não querendo tocar piano da maneira como as aulas e as provas eram realizadas. Tocava então errado de propósito, inventando trechos novos ou mesmo nem comparecendo às provas. O compositor diz que queria muito tocar piano, mas que não era daquele jeito.

10- Coro “Roberto de Regina”

Quando jovem o compositor possuía tessitura vocal de contra-tenor. Um pouco depois de mudar-se para o Rio de Janeiro, passou a fazer parte do Conjunto Roberto de Regina.

Já conhecia o trabalho deste conjunto através de discos que escutava em casas de amigos. Ao encontrar um dia Roberto de Regina na avenida Copacabana, apresentou-se e começou a cantar dois trechos de Purcell. Como o conjunto estava precisando de um contralto, Roberto de Regina o convidou a conhecer o côro em um de seus ensaios. Nesta data realizou um novo teste, sendo admitido no grupo. Neste conjunto cantou como contralto, contra-tenor e até tenor, participando das últimas gravações em discos deste grupo. Realizou também muitos solos como contra-tenor.

Neste período, participando do “Côro Roberto de Regina”, o compositor estudou canto com Eliane Sampaio, “*não para ser cantor, mas para não deixar de cantar.*”

11- Música contemporânea

O compositor afirma que no final da década de cinquenta, ainda não conhecia os compositores que faziam música contemporânea, pois os recursos de sua família não permitia comprar discos e livros.

Por outro lado, as aulas de composição que tinha tido até então, eram com compositores nacionalistas (Osvaldo Lacerda, Camargo Guarnieri), que não lhe ensinavam ou mostravam as técnicas de composição de vanguarda. Nesta ocasião, morava no Rio de Janeiro e não tinha contato com os músicos contemporâneos.

Quando o compositor viajou pela primeira vez aos Estados Unidos em 1968, foi acompanhando o *Côro Roberto de Regina* como contrateno, para participar do *IV Festival Interamericano de Música*. Foi então convidado pelo Ministério das Relações Exteriores para escrever uma peça que representaria o Brasil no evento, promovido pela Organização dos Estados Americanos. Compôs a obra *Missa Breve sobre Ritmos Populares Brasileiros* para côro à capela, sendo executadas na ocasião outras peças de sua autoria. Nesta apresentação o compositor também atuou tocando piano, flauta e cantando uma parte de contralto. Ficou chocado ao ler o comentário do crítico americano Paul Hume, dizendo que “*era interessante notar em um rapaz tão multifacetadamente talentoso e tão jovem escrever música de tantas décadas atrás?*”.

O compositor recebeu na época uma proposta do diretor da CBS – Columbia, seção de discos clássicos, para gravar a sua *Missa*, mas ficou tão chocado com a crítica negativa que havia recebido que recusou a proposta. Diz que se sentiu traído pela paixão, fé e ingenuidade que tinha pelo trabalho da construção musical. Ficou com muita raiva desta crítica, pois se sentiu velho.

Na época, o nacionalismo era para o compositor uma espécie de segurança afetiva. Representava o carinho que tinha das pessoas que havia aprendido a amar, principalmente da família. O compositor não estava ainda preocupado com discussões estéticas; na verdade, estava à procura do afeto. Para ele, não havia outra música diferente daquela que havia aprendido com seus mestres (Lacerda e Guarnieri). Aquela crítica do americano foi na realidade a primeira vez que foi tratado como profissional. Era diferente do que estava acostumado até então, de ser tratado como um ‘menino talentoso’. O compositor resolveu então fazer uma pausa nas suas atividades musicais. Achou que não sabia escrever música, só o que os outros já tinham escrito. Foi quando começou a fazer música para teatro.

12- Música para Teatro

O compositor comenta que quando ainda morava em São Paulo, costumava freqüentar o Teatro de Arena, em frente à Igreja da Consolação. Sua avó era casada com o porteiro do teatro, o que facilitava o seu acesso. Neste local, conheceu Elza de Guarnieri, grande harpista e mãe do ator Gianfrancesco Guarnieri. Acabou conhecendo outras pessoas do teatro, como Augusto Boal, Eduardo de Guarnieri e outros. Assistia à mesma peça diversas vezes, chegando a decorar as falas dos atores. Foi deste primeiro contato que surgiu sua paixão pelo teatro.

Muitos anos depois e após receber a crítica negativa nos Estados Unidos, passou por um momento de reflexão, decidindo fazer uma pausa nas suas atividades musicais ao retornar ao Brasil. Este momento de reflexão coincidiu com a época *hippie*, com as idéias de que não havia pátria e de que precisava ser um cidadão do mundo. Este movimento não tinha país, não tinha bandeira, a bandeira era o cabelo comprido. O slogan da época era: “*Estar vivo é fomentar a paz e a liberdade*”. Não precisava ser nacionalista, poderia escrever música do mundo. Quando retornou dos Estados Unidos foi então trabalhar no FMI –

Fundo Monetário Internacional, que estava sediado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Como falava diversas línguas muito bem, trabalhava na recepção de estrangeiros.

Entre os companheiros de trabalho, havia alguns atores do grupo ‘Comunidade’ do Amir Haddad, que trabalhavam na montagem da peça “*A Construção*” de Altimar Pimentel. Como ficaram sabendo que era compositor, convidaram Aylton Escobar para escrever a trilha sonora da peça. O compositor ficou com muito medo, pois não achava ainda que era realmente um compositor. Mas foi ao ensaio do grupo e começou a trabalhar com os atores da peça. Foi nesta ocasião que começou a escrever para teatro e, ao mesmo tempo e sem querer, escrever música contemporânea.

Segundo o compositor, foi o teatro que lhe ensinou música. Não tinha aquela preocupação com a ‘forma’, o importante não era a simetria e a organização, mas exatamente a liberdade de se expressar. Isto dava seguramente uma ‘forma’, mas uma ‘forma’ em outro sentido. O compositor era apaixonado pela fantasia, pelo ato de ficar imaginando coisas, e ficou afinadíssimo com aquele trabalho. Afirma que o teatro foi o “*útero musical que me pariu*”, pela grande mudança que ocorreu na sua forma de compor.

Em seguida, seus colegas passaram a notícia para o diretor de teatro Fauzi Arap, que conheciam Aylton Escobar, o consideravam um músico incrível e que compunha para teatro. O compositor foi então convidado a escrever música para a peça “*O Assalto*” de José Vicente, dirigida por Fauzi Arap.

Para a trilha sonora desta peça, começou a compor música eletroacústica sem saber, ao gravar sons de alarme de incêndio, ronco de carro, máquina de escrever e buzinas. Isto passou a ser música para o compositor, e nenhum dos músicos que conhecia na época teve coragem de admitir isto. Aylton Escobar também não conhecia ainda os estúdios de gravação, sendo que a gravação foi feita na sua própria casa. Reproduzia literalmente os sons de carros passando em frente à sua casa, misturados ao som da máquina de escrever do seu pai. Para o compositor, “*a liberdade já era todo o acerto, o que o acaso me dizia era tão perfeito que já era a forma.*” Pela primeira vez, o compositor foi mexer nas cordas do piano, para experimentar os sons produzidos. Descobriu que ao deixar o pedal preso, e conseqüentemente as cordas livres do abafador, ao gritar ou dizer coisas próximo do piano isto produziria uma profusão de harmônicos. Utilizou também trechos da obra *Trenodia para as Vítimas de Hiroshima* de K. Penderecki. Alguns trechos desta peça foram colocados de trás

para frente, para fazer parte da trilha sonora, misturando com os outros sons coletados. O compositor utilizou ainda sons de bolhas de ar produzidas em um balde com água. Para produzir o efeito de eco das bolhas, fazia gravação de um gravador para outro.

Aylton Escobar só percebeu no Teatro que o seu modo de compor não tinha nada a ver com as aulas que já tinha tido com Camargo Guarnieri. Se o compositor estivesse preso ao que Guarnieri ensinava, não daria para fazer isto. O compositor sentiu que era “*como se eu estivesse dormindo até ali. Era como se me dessem injeções para não acordar. A bofetada daquele(s) crítico(s) americano(s) foi como um beijo dado no Belo Adormecido*”. A partir disto, o compositor diz que compreendeu que em arte não há erro.

Como conseqüência do sucesso obtido com esta trilha musical e outras que realizou em 1969, recebeu o Prêmio *Molière* neste ano, pelo conjunto da obra para teatro. O Prêmio *Molière* era concedido uma vez por ano, e naquele ano havia escrito música para várias peças de teatro.

Em decorrência deste sucesso, foi também convidado por Norma Benguel para compor a música para o espetáculo *A Noite dos Assassinos*, que seria produzido no Teatro Guaíra, em Curitiba. O compositor ficou então hóspede desta cidade por quase dois meses, trabalhando em estúdio as partes de música eletrônica. Como foi dada a ele total liberdade na escolha dos materiais para compor a trilha sonora da peça, trabalhou com dois corais e conjunto de rock, além de outros instrumentos.

Mais tarde, o compositor substituiu Eduardo Escalante na direção musical da peça *O Homem de La Mancha*, no Teatro da Manchete, no Rio de Janeiro, pois o regente teria que reassumir suas atividades didáticas em São Paulo, após férias escolares.

13- 1º Festival de Música da Guanabara - 1969

Para o 1º Festival de Música da Guanabara o compositor se inscreveu com a obra *Poemas do Cárcere*, para barítono, câoro e orquestra, com texto do líder comunista Ho Chi Min. A obra foi escrita em 1968, ano do AI - 5¹ e na época dos anos militares. O júri do concurso incluía nomes como Guerra Peixe, Lopes Graça e K. Penderecki. A peça foi

¹ AI -5: Ato Institucional número 5 decretado pelo presidente brasileiro Costa e Silva em 13 de dezembro de 1968, quando o Congresso é fechado por tempo indeterminado e são interrompidas as garantias constitucionais de defesa da cidadania.

bastante ovacionada após sua execução, com o Teatro Municipal do Rio de Janeiro lotado de estudantes, gritando: “*Viva Ho Chi Min! Viva Aylton Escobar!*”, como se o compositor fosse algum líder estudantil. O compositor foi convidado a mudar o nome do líder comunista e a música foi censurada. A obra já havia ganhado o prêmio do público e estava sendo encaminhada para receber também o prêmio do Júri, quando este recebeu um bilhete, avisando que a obra deveria ser retirada do concurso e que sua eminente vitória poderia ser considerada como um desprestígio ao governo da revolução.

A premiação do concurso incluía um prêmio em dinheiro e principalmente uma nova execução da obra no Teatro Municipal e o compositor não recebeu nenhum dos dois. No dia da entrega dos prêmios no Teatro Municipal, avisaram que sua obra não poderia ser executada por motivos de força maior, o que causou uma vaia enorme no Teatro. Sua obra ficou retida no MIS – Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e após a anistia², o compositor foi buscá-la e descobriu que ela havia sido perdida. Providencialmente, o compositor havia feito uma cópia xerox, que guarda até hoje. Depois daquela primeira execução, a obra nunca mais foi tocada.

O compositor lembra com carinho que após a premiação dos outros 8 compositores ganhadores, todos vieram oferecer o seu prêmio para Aylton Escobar. Entre estes compositores estavam Lindembergue Cardoso, Almeida Prado, Marlos Nobre, José Siqueira, Ernest Widmer e outros. Aylton Escobar afirma que não aceitou os prêmios, pois já se sentia premiado com este gesto.

14- Estudos na Universidade de Columbia

A segunda viagem para os Estados Unidos foi acompanhando o coral Renascença, em uma turnê de costa a costa daquele país, tendo então oportunidade de fazer diversos contatos. O compositor afirma que já estava com outra cabeça, após ter sido premiado no 1º Festival da Guanabara e começado a escrever música para teatro. Após breve retorno ao Brasil, e devido aos contatos realizados, Aylton Escobar retornou aos Estados Unidos, para estudar música eletrônica na Universidade de Columbia, com Vladimir Ussachewsky e Mario Davidovsky. Obteve uma bolsa do Itamaraty, mas recebeu também ajuda financeira

² Após a revogação do AI – 5 em 31 de dezembro de 1978, é sancionada a anistia pelo presidente Figueiredo, em 28 de agosto de 1979, restituindo os direitos de presos políticos e exilados.

do seu pai. O compositor permaneceu nos Estados Unidos entre 1969 e 1970, retornando diversas vezes ao Brasil neste período.

Nesta época, já escrevera a música para a peça “*O Assalto*”, na qual havia utilizado a música eletrônica por instinto e de modo amador. Foi estudar seriamente algo que lhe fascinava e se perguntava constantemente, como poderia aproveitar este estudo no Brasil e como poderia realizar esta música, visto que ainda não havia aqui laboratórios de música eletroacústica. Aylton Escobar considera-se um pioneiro neste sentido. Diz que naquela época era muito difícil fazer acontecer a música eletrônica no Brasil, mas depois surgiram centros difusores desta música (Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro), com poucos compositores no início, mas que realizavam um trabalho muito bom.

15- 2º Festival Interamericano de Música da Guanabara

Aylton Escobar ficou receoso de se inscrever neste segundo festival (1970), talvez pela mágoa guardada em relação ao primeiro. O compositor havia escrito uma missa (*Orbis Factor*) em homenagem a Mário de Andrade, que foi sugerida para ser executada no Festival de Verão de Curitiba. Esta peça estava escrita para câmara a 4 vozes e conjunto de percussão, mas na época julgou-se que a obra era muito complicada e difícil de ser realizada naquele festival de verão, e acabou não sendo executada.

Como uma das exigências do Festival da Guanabara era o ineditismo da obra, Aylton Escobar pôde se inscrever com esta obra na categoria de música de câmara. Diferentemente do primeiro, este segundo festival era interamericano e tinha então duas categorias: música de câmara e música sinfônica, que poderia incluir câmara e solistas. O compositor se inscreveu na realidade a contragosto, instigado por Antonio Hernandez, que dizia que Aylton Escobar não poderia deixar os estrangeiros ganharem, que isto seria uma traição.

Desta vez, o compositor recebeu o prêmio do Público e do Júri. Esta missa foi executada então diversas vezes, por grupos de vários lugares: São Paulo, Brasília, Bahia, Festival de Inverno de Ouro Preto (1971) e no exterior. Segundo Aylton Escobar, esta música despertou bastante interesse na época, por utilizar o naipe da percussão com as vozes. A percussão, que até então era o último naipe em importância da orquestra, passou a ser o primeiro naipe. A percussão virou alvo de pesquisas sonoras, pela riqueza infundável

de timbre. E isto não ocorria somente no Brasil, era um ditado internacional. O compositor julga que isto ocorria também por ser a época da Guerra do Vietnã (1964 a 1978) e que o mundo todo ouvia a percussão, ouvia o ruído da guerra.

16- Contato com compositores de vanguarda

Foi somente nos Festivais de Música da Guanabara que Aylton Escobar teve contato com compositores de música de vanguarda. A música experimental já havia sido deflagrada no Brasil, fazendo surgir grandes compositores, como: Cláudio Santoro, Ernest Widmer, e Lindembergue Cardoso, entre outros. Foi quando Aylton Escobar conheceu também os compositores que participavam dos Festivais de Música Nova, de Santos (SP). O compositor afirma que não havia competição entre estes compositores, que estes encontros nos Festivais da Guanabara era na realidade uma oportunidade de ouvir a música e conhecer uns aos outros. Todos se sentiam responsáveis por um período de transformação no Brasil e estes festivais eram ocasião de 'festa' para os compositores. Formalizaram este novo conhecimento através de encontros, cartas, palestras e discussões em diversas cidades brasileiras. Os compositores procuravam também ambientes alternativos para executarem a sua música, como Teatros de Bolso e Teatros de pequeno porte. Alguns intérpretes jovens (hoje músicos importantes) procuraram executar estas obras contemporâneas como um meio de entrarem para a citação popular e 'furarem' o bloqueio das salas de concertos, que só aceitavam instrumentistas de renome em suas temporadas.

Nesta época fundaram a Sociedade Brasileira de Música Contemporânea, filiada à Sociedade Internacional de Música Contemporânea, da qual Aylton Escobar foi o primeiro Secretário Geral.

A crítica especializada da época estava bastante favorável aos músicos de vanguarda, por razões políticas. Como não poderia exercitar a opinião de outro modo (politicamente), os críticos se voltavam para a música. A crítica de jornal existia na época (diferentemente de hoje), sendo exercida por nomes como Edino Krieger, Ronaldo Miranda (Jornal do Brasil), Antonio Hernandez e Ênio Squeff (São Paulo). O público movido pela novidade (ou não), era também muito freqüente.

Infelizmente, a dificuldade de comunicação no Brasil devido à extensão de terra, e aos meios de comunicação ainda deficitários (começo dos anos 70) dificultaram a continuidade destes encontros entre Aylton Escobar e os compositores de vanguarda. O sentido de ‘arquipélago’ no Brasil ainda persistia, com festivais em São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia, que funcionavam como centros regionais.

17- Regência

É bastante curiosa a forma pela qual o compositor iniciou o seu trabalho como regente. Como em outras áreas de sua atuação musical, foi em princípio autodidata, mas o início de sua atuação como regente foi casual.

O compositor cita que já na infância brincava de regente com as agulhas de tricô da sua mãe. Gostava de ficar imitando os regentes que assistia nos concertos: “*Aquilo me fascinava, eu tinha sonhos com aquilo.*” Conta que regeu uma bandinha de instrumentos de percussão e flauta doce na escola, quando morava na rua Camilo.

Quando em São Paulo, na Academia Paulista de Música, teve a oportunidade de estudar oboé e violoncelo. O motivo de estudar estes dois instrumentos era porque Aylton Escobar tinha interesse pela composição e orquestração, e seria importante aprender estes dois instrumentos. Por outro lado, nutria um interesse velado pela regência, interesse que não ousava dizer, e o aprendizado de um instrumento de sopro e outro de cordas seria de extrema valia. Chegou a tocar e reger o *Concerto em Ré Maior* de Haydn, acompanhado de uma orquestra de estudantes no Colégio Sagrado Coração de Jesus, na Pompéia. Lembra que o maestro Souza Lima estava presente na ocasião e ficou emocionado com a apresentação.

Mais tarde, quando viajou pela primeira vez aos Estados Unidos, foi acompanhando o Côro de Roberto de Regina, para participar do *IV Festival Interamericano de Música*. Na última hora, o regente convidado para a apresentação ficou com hepatite e Aylton Escobar foi convidado para substituí-lo. O compositor estudou então pela primeira vez as suas obras para executá-las como regente e contou como foi a experiência: “*A orquestra gostou, pois eu não a atrapalhava ao reger. Eu realmente interpretava a música, eu tinha o que dizer. Isto era importante para os músicos para não se sentirem servís daquela autoridade circunstancial. Foi de imediato respeitada a posição do músico.*”

O compositor percebeu então como era difícil reger suas próprias obras. Isto fez com que revesse seu modo de escrever música, para que fosse possível ao intérprete solucionar rapidamente as dificuldades técnicas e interpretativas e deixasse a obra mais fácil e fluente.

Após esta ocasião, foi convidado outras vezes para reger a própria obra. Em muitos destes concertos, eram também colocadas nos programas peças de outros compositores e obras dos grandes mestres, juntamente com peças de sua autoria. O que tomava difícil a situação de ter que reger a sua obra e outro regente preparar o resto do programa; então Aylton Escobar acabava fazendo o programa todo. Segundo o compositor, pelo fato de as obras contemporâneas possuírem um maior interesse estético e por geralmente não serem fáceis de reger, havia poucos regentes interessados em novos processos de direção. Muitas vezes também era difícil contar com regentes que, ainda que muito competentes, se dispusessem a estudar obras desconhecidas e complicadas, e que iriam ser executadas poucas vezes.

Isto fez com que o compositor estudasse estas peças, seriamente. Deste modo, foi crescendo a sua atividade como regente e Aylton Escobar realmente aceitou esta tarefa. O compositor afirma que *“era muito bom observador. Eu tinha intuição do significado da mímica. Eu olhava quem fizesse isto como profissional e aprendia também com isto. Eu era muito interessado e curioso. Também estava ciente das questões de elegância e da sinceridade do gesto. Eu tive a oportunidade de mostrar talento além da interpretação do piano e da criação, e eu aproveitei isto.”*

O compositor comenta que foi um prazer enorme estar diante da orquestra: *“Reger é uma alegria para mim. Eu não me lembro absolutamente de nada mais ao reger. A minha dedicação ao reger é integral. Reger foi sempre um imensa música de câmara para mim. Na verdade, não existe anonimato quando cada músico faz uma interpretação bem feita, assinando a obra como intérprete daquilo. O que dá a sensação de anonimato é o desgosto de uma interpretação mal feita. Eles ficam subjugados pela mediocridade. Eles já sofrem através de uma série de conceitos que fazem por causa dos conservatórios e o ensino musical. Se eles forem abençoados com uma execução bem feita e se forem respeitados no trabalho que oferecem, aí então existe uma fluência.*

Chegou a estudar regência com Alceu Bocchino e Francisco Mignone, embora de uma maneira não muito regular. Segundo o compositor, o estudo de regência no Brasil é *sui generis*. A orquestra é uma raridade nas escolas de música brasileiras, e o instrumento do

regente acaba sempre faltando, o que torna o estudo regular muito difícil. Aylton Escobar considera que sua atividade de regência se apoiou muito mais em uma facilidade física que possuía do que em um estudo regular, apesar de ter tido a oportunidade de estudar em aulas particulares com estes dois grandes mestres citados acima.

18- Experiência de improvisação coletiva

“Quando apresentei a peça ‘Cromossomos’ na qual havia participação do público, percebi que naquele momento de criatividade as pessoas se expressavam e viam beleza nisto. Não tinha Dó Maior e tinha também Dó Maior. Havia tudo, aquilo tudo poderia existir. E fazia um enorme sucesso e eu comecei a organizar isto. Eu parti da interpretação, sem nenhum aviso prévio. Eu fui pensar nisto depois. Vi que isto tinha um forte ligação com a minha própria formação musical. Eu primeiro soube, depois eu fui procurar. Depois que comecei a trabalhar no teatro com grupos extremamente revolucionários como ‘Comunidade’ de Amir Haddad e vi a liberdade de leitura teatral muito grande é que eu fui aprender a liberdade. Eu pude experimentar com uma liberdade enorme de criança, e depois é que as pessoas foram dar nome aos bois. Esse foi meu processo de aprendizado. Eu comecei a interromper aquela distância do palco italiano com a platéia. As pessoas ficaram felizes de participar daquilo. O erro não existia, existia um compromisso. Não era pesado, era uma coisa leal. E a lealdade pesa mais do que o desejo de acertar.”

19- Diretor da Escola de Música Villa-Lobos

Em 1975, Aylton Escobar foi convidado para ser Diretor da Escola de Música Villa-Lobos. Esta Escola não tinha nenhuma ligação com o Instituto Villa-Lobos, situado também no Rio de Janeiro. A primeira foi fruto da fusão de duas escolas: a Escola de Música Villa-Lobos com a Escola de Canto Lírico Carlos Gomes.

O compositor ficou sabendo que era a décima pessoa indicada para o cargo, pois as outras nove tinham solenemente recusado o convite. Após pensar brevemente, aceitou o convite mas impôs uma condição: que demorasse o máximo possível para tomar posse do cargo. Aceitaram a proposta, mas o compositor não havia dito o motivo deste adiamento: era para poder conhecer a escola incognitamente. Deste modo, foi visitar a escola várias vezes, anonimamente: um dia pediu informações sobre cursos, outra vez visitava os banheiros da escola ou passeava pelos corredores. O compositor viu o péssimo estado em que se encontrava a escola e provou o quanto não se sabe do compositor brasileiro, pois

ninguém o reconheceu. Além disso, percebeu que a escola não tinha defesa, qualquer pessoa podia entrar e perambular pelos corredores.

Constatou que o elevador estava parado entre dois andares e que o poço do elevador estava cheio do lixo que jogavam, cheio de ratos e exalando um cheiro horrível. As paredes da escola estavam todas sujas, os instrumentos e carteiras estavam quebrados e havia camelôs que entravam pelas portas da escola como um câncer a se infiltrar. Antes de ser uma escola de música, era um local que abrigava pequenos comerciantes: alfaiates e manicures. O local não estava realmente preparado para ser uma escola.

Aylton Escobar resolveu marcar a sua posse para o dia do seu aniversário, 14 de outubro. Mandou 3 dúzias de rosas para ele mesmo e exigiu a presença das autoridades. No dia seguinte ao seu aniversário (dia dos professores) convocou uma reunião com os professores e colocou 37 cargos à disposição e mandou todos os alunos da escola embora, mexendo com todo o material humano. Quem não o havia recebido bem quando tinha conhecido a escola anonimamente, levou um susto. Aylton Escobar queria mostrar impacto com estas medidas: *“Pude modificar todo um processo de ensino que se acreditava como a única maneira possível de ensinar, em um ensino regular. Não queria diplomar ninguém, queria informar. Não queria jogar tudo fora, queria aproveitar o que era bom. Não queria que ficasse vinculado a ensinamentos antigos, já ultrapassados.”* O compositor afirma que só foi possível realizar tudo isto graças ao apoio que recebeu da Secretaria do Estado da Cultura do Rio de Janeiro, cujo Governador era Faria Lima. Deste modo pôde fazer uma total reforma na escola, tanto em relação à mentalidade de ensino quanto o local e material disponíveis.

Aylton Escobar queria uma escola que englobasse desde *“o primeiro ruído paleolítico até a eletrônica”*, e para isto contratou os melhores professores da época: Paulo Moura, Alceo Bocchino, Vânia Dantas Leite, José Botelho, Jacques Klein, Diva Pierante, Koellreuter, Esther Scliar, Mirian Dausberg e Peter Dausberg. Aylton Escobar afirma que *“Não briguei com as pessoas, briguei com as idéias de um ensino passadista, aquela coisa antiga que estava lá. Valorizei os professores que estavam lá e que eram realmente bons, e valorizei os alunos que estavam sendo enganados por um diploma inexistente. Não havia legitimidade de ensino.”*

Outra curiosidade: o compositor ao assumir o cargo fechou as inscrições para piano, pois achou que *“o piano estava sendo vulgarizado de modo a perder a sua dignidade como instrumento.”*

Queria pianistas de verdade!” A partir de então, recebia pessoalmente os alunos que queriam aprender piano para uma entrevista acompanhado de uma psicóloga.

O compositor reformou salas e elevador, reformou piano e instrumentos. Sob sua direção, a escola chegou a ter 1700 alunos. Montou dois grupos de percussão com 10 instrumentistas cada, montou ópera com os alunos, criou cursos de alta interpretação musical e montou palestras com artistas de outras áreas. Convocou também os pais para participarem da escola, pois achava que se deveria educar os pais dos alunos primeiro, para que o fluxo do aprendizado não fosse interrompido quando os alunos voltassem para casa. Aylton Escobar montou um câro para os pais e abriu as portas da escola para todos aqueles que quisessem aprender música, independente da idade ou profissão. O compositor pensava que “*O importante não era ser músico, o importante é ser feliz.*”

20- Regente de Orquestras Sinfônicas

Mais tarde, o compositor foi convidado para reger um concerto da série “*Circuito Sul América de Música*” à frente da Orquestra Sinfônica da Paraíba. Aylton Escobar afirma que foi uma relação de amor à primeira vista recíproca, e que foi chamado para reger outras apresentações da orquestra, permanecendo cerca de um ano na Paraíba (1984-1985). Os músicos da orquestra gostaram tanto do seu trabalho como regente, que surgiu o convite para ficar na Orquestra definitivamente. Na mesma época, surgiu outro convite, da Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo para ser assessor de música deste Estado.

O compositor comenta que as Secretarias de Cultura dos dois Estados ficaram brigando para ver quem pagaria as passagens aéreas do compositor, para ele ficar transitando de São Paulo à Paraíba e vice-versa. Aylton Escobar não aceitou o convite para permanecer na Paraíba, pois achou que ainda não estava preparado para ser o regente titular de uma orquestra e achou que iria ficar muito longe da família, que morava no Rio de Janeiro.

O compositor também não aceitou o convite para ficar em São Paulo e na mesma época acabou regendo um concerto da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, sendo novamente convidado pelos próprios músicos para permanecer na orquestra. Os críticos também gostaram e até estranharam o fato da orquestra estar tocando tão bem. Desta vez, o compositor decidiu ficar. Aylton Escobar regeu esta orquestra pelo período de quatro

anos (1985 a 1989). Diz que o trabalho começou com muita paixão e muita força, mas que os relacionamentos foram se deteriorando aos poucos, talvez por sua própria culpa. O compositor julga que não saiu de Minas Gerais tão gloriosamente quanto chegou, mas que deixou marca importante, sem dúvida: *“sou pouco modesto ao afirmar isto, mas não sou um regente para executar apenas um programa, mas para deixar uma marca indelével. Gosto de fazer isto.”*

21- Professor da USP

Após este período em Minas Gerais, Aylton Escobar aceitou o convite para retornar a São Paulo como professor da USP, na Escola de Comunicações e Artes. O compositor critica a falta de conhecimento dos alunos de graduação sobre os Festivais de Música da Guanabara nas aulas de Música Brasileira: *“Os alunos não conhecem o assunto, pois os livros e artigos referentes são muito poucos ainda. Ninguém pesquisou sobre o assunto. O distanciamento histórico para se comentar alguma coisa no Brasil está ficando cada vez maior, se é que vai se comentar isto um dia.”* Ainda segundo o compositor, os grandes movimentos e manifestos brasileiros são acontecimentos cujo eco passa a ser de uma comunidade interessada nisso. Nas Artes Plásticas, Literatura, Cinema e Teatro estes movimentos causam uma maior mobilização popular, passando a ser de interesse de uma camada maior. Já na música e na dança, estes movimentos ficam restritos a uma parcela pequena da população, dificultando sua divulgação.

O compositor diz que o contato com gente jovem é muito bom: *“Até o contato com eles estava sufocado pela necessidade de autoridade. Comecei a respirar. Fui descobrir que o ‘você’ que o estudante diz é um ‘você’ que nos convida a respirar. Estou muito feliz. Às vezes tenho muita pena deles, pois o ensino está uma ‘meleca’ no Brasil e sinto que eles não sabem ser muito curiosos. Eles são inocentes da sua própria força. Por outro lado, os alunos me forçam a estudar e a ordenar o pensamento. Sinto que o que tenho a oferecer não é tudo, mas é muito bom. Talvez o que eu tenha a oferecer é mais do que eu imagine. Mas o que tenho preciso oferecer. Estou sufocadamente feliz.”*

O compositor diz que não gosta de dar aulas com idéias pré-concebidas: *“Detesto ter que saber antes. Prefiro formar o pensamento a partir da realidade que me apresentam. Primeiro eu experimento. Eu via que os alunos tinham uma dificuldade de abordagem e uma dificuldade de ligação entre estas coisas muito grande. Porque eles estavam querendo ter certezas, querendo um receituário. Eles ficaram apaixonados pelo ensino informal.”*

22- Copista

O cuidado e capricho que o compositor tinha ao escrever suas próprias obras tinha uma forte implicação com as Artes Plásticas. Quando criança, fez o retrato de todos os membros de sua família em *crayon* e sempre gostou de pintar; ganhou prêmios escolares de escultura. Foi o primeiro colocado no vestibular de Artes Plásticas da Universidade do Rio de Janeiro e pretendia ser escultor. É ele mesmo quem pinta os quadros que estão nas paredes de sua casa e com os quais também presenteia os amigos.

Para o compositor *“Copiar música é um sinal da minha paixão pelas Artes Gráficas. Sobretudo quando mudou a grafia musical para desenhos, eu tinha paixão em descobrir novos processos de grafia da música nova. Além disso, o traço faz parte da compreensão que a gente tem da obra. Hoje o músico desenha e o pintor faz sons. Desenhar a música e fazer cópias perfeitas é um reflexo da minha solidão, do meu perfeccionismo e do meu interesse pelas Artes Plásticas. A expressão visual deve corresponder, no caso da música, à expressão sonora. A cópia bem feita do material é também respeito pelos músicos que vão tocá-la.”*

CAPÍTULO 2

DEPOIMENTOS SOBRE O COMPOSITOR E SUA OBRA

*“TODAS AS PESSOAS QUE ESCREVEM MÚSICA E A INTERPRETAM
COMO ARTISTAS DEVEM, O MÁXIMO POSSÍVEL, PROCURAR AS VERDADES
MAIORES DAQUELA OBRA.”*

Aylton Escobar

2.1- O COMPOSITOR E SUA OBRA PELOS SEUS INTÉRPRETES

A importância do depoimento de artistas que executaram peças para piano de Aylton Escobar, reside em dois aspectos principais: além de quase não haver registro de gravações da sua obra (com exceção da *Mini-Suíte das Três Máquinas*), várias peças utilizam recursos do encordoamento e notação não-tradicional. Deste modo, seria interessante saber como os intérpretes se relacionaram com estes aspectos e se tiveram (ou precisaram ter) contato com o compositor para sanar alguma dúvida. Como é notório que, nem todos os intérpretes estão acostumados às grafias novas ou à improvisação, achei interessante que os próprios pianistas se pronunciassem a respeito.

Através do contato com o compositor, foi feito um levantamento dos artistas que executaram sua obra e enviada uma carta padrão. A maioria dos endereços foi conseguida através do CDMC – Centro de Documentação da Música Contemporânea da UNICAMP. Porém, na maioria dos casos, não constava um endereço eletrônico, o que dificultou muito o contato. Alguns artistas que executaram a obra de Aylton Escobar, como Caio Pagano, Beatriz Roman, Miguel Proença e Arnaldo Cohen, residem no exterior, o que dificultou ainda mais. Infelizmente, vários artistas não retornaram o contato, por razões desconhecidas.

Deste modo, constam os depoimentos de Maria Teresa Madeira, Beatriz Balzi, Sonia Maria Vieira, Achille Picchi, Heitor Alimonda e Maria José Carrasqueira, além do meu próprio, contando a minha experiência de ter tocado a Obra de Aylton Escobar e meu contato com o compositor. Nestes poucos depoimentos, já é possível reconhecer o desafio que o compositor coloca ao intérprete e a importância que assume dentro da música contemporânea brasileira.

DEPOIMENTOS

“O primeiro contato que tive com Aylton Escobar foi no Festival de Campos do Jordão de 1993, quando ele foi Regente e Diretor Artístico deste Festival, no qual tive a oportunidade de conhecer de perto o seu trabalho como regente, ao realizar a parte de piano da ‘Suíte Vila Rica’ de Camargo Guarnieri. Na ocasião fiquei impressionada com a sua enorme seriedade e competência como regente, e a admiração e o respeito que os músicos da orquestra (bolsistas) nutriam por seu trabalho.

Um pouco mais tarde (1994), estudei a peça 'Mini-Suíte das Três Máquinas', por sugestão da pianista Beatriz Balzi, minha professora na ocasião. Me lembro que no início realmente tive dificuldade para executar a parte de improvisação da peça. No ano seguinte, retornando a Campos do Jordão como bolsista, fui conversar com Aylton Escobar para saber o que ele achava da minha interpretação desta peça e ele me recebeu com muito carinho, me dando idéias sobre a improvisação.

Ao me interessar pelo curso de mestrado, a pianista Beatriz Balzi deu a sugestão (mais uma vez) de escolher peças do Aylton Escobar como tema da tese. Procurei o compositor de novo para trocar idéias, e acabei escolhendo a obra para piano, pelo número de peças não ser relativamente grande.

Eu me lembro que no início da pesquisa, eu falei assim brincando para o Aylton: 'Eu acho que eu tive muita sorte de escolher a sua obra para piano como objeto de estudo, mas espero poder falar a mesma coisa no final do trabalho...' Bom, como agora eu estou no final do trabalho, e posso repetir: acho que tive realmente muita sorte de escolher a obra para piano de Aylton Escobar, por vários motivos: além de ter adquirido um conhecimento muito maior sobre a música do século XX, pude ter contato pessoal com um compositor de talento e personalidade singulares. Este trabalho me enriqueceu muito não só no sentido do conhecimento adquirido, mas como artista e pessoa. Eu me afeiçoei muito a estas peças: adorei poder tocá-las e gravá-las. Principalmente a obra 'Assembly', pelo desafio de preparar uma parte de música eletroacústica e recitar um texto de minha autoria. Eu já havia realizado interpretações de obras que utilizavam notação não-tradicional e recursos do encordoamento, mas 'Assembly' representou um patamar acima disto. A qualidade timbrística desta peça é muito especial, principalmente pelo uso de um copo de vidro no encordoamento, um recurso que eu nunca havia visto antes. Tudo isto faz com que a obra tenha um caráter muito pessoal do intérprete, ele passa a ser co-autor da obra. Eu tive várias dúvidas em relação à execução da obra, e tive oportunidade de discuti-las com o compositor, pois ele mostrou-se sempre extremamente solícito.

O que eu posso dizer agora, ao final do trabalho, é somente isto: 'Obrigada, Aylton, por ser quem você é e pela maravilhosa obra para piano que escreveu.'"

Maria Helena Del Pozzo

"A 'Mini-Suíte das Três Máquinas' é uma obra que cultivo imenso carinho pois foi a primeira peça com linguagem contemporânea e com improvisação que estudei. E isto já se passam vinte anos! Me lembro de Aylton falando que queria que a improvisação tivesse a ver com a linguagem contemporânea e que

não fugisse da idéia musical proposta. Cada um dos movimentos tem uma linguagem e uma imagem muito bem definida e o improvisado deveria conter idéias que remetessem a idéia do movimento em si. Foi um trabalho muito importante para mim, pois logo de cara fui me soltando e desmistificando muitos tabus que o piano clássico nos impõe. Me lembro que minha professora aceitou bem, apesar de ser uma coisa nova também para ela. Mas ela não me podou e sempre dizia: 'Você toca muito bem aquela música das maquininhas....'

Naquela época Aylton morava no Rio e ele me foi apresentado através de um ex-namorado. Me lembro quando ele apareceu na escola de Música da UFRJ para dar uma palestra a convite da Sonia Vieira, na época minha professora de História da Música. Fiquei impressionada com a grande personalidade e com a desenvoltura e o brilhantismo de Aylton. Virei fã! Depois fui apresentada a ele, freqüentei diversas vezes a casa dele em conversas intermináveis que varavam a madrugada. Bons tempos. Ele morava no Leblon. Quando lancei o CD mandei a versão final que tinha escolhido para que ele ouvisse e ele aprovou, para minha completa alegria.

Durante estes anos todos, mesmo a distância, continuamos cultivando uma amizade sólida e deliciosa. E ano passado (2000) tive o prazer imenso de solar sob a regência dele a 'Brasiliana no.2' do Radamés Gnattali. E neste ano em novembro toco em Campinas as 'Variações Sinfônicas' de Lorenzo Fernandez também com Aylton. Ele é seguro, musical, exigente, sabe o que quer ouvir, regência clara e transparente sem gestos desnecessários. E para completar é um gentleman, sabe falar com a orquestra. Tem muito bom gosto. Fiquei muito a vontade pois me senti realmente dialogando com ele e com a orquestra. A experiência foi tão boa que quisemos repeti-la. O 'Assembly' eu infelizmente não trabalhei. Tenho a partitura, li, mas não tenho tanto conhecimento de causa assim para falar dela."

Maria Teresa Madeira

"Acho que tive a sorte de poder estudar e tocar duas obras bastante importantes da produção de Aylton Escobar para piano: 'Mini-Suíte para Três Máquinas' e 'Assembly para piano e fita magnética'. Em ambas as peças demonstra além de sua incontestável riqueza criativa, o uso amplo e elástico de processos seriais e propostas que incluem a participação do intérprete. Aylton estimula e desafia o intérprete, confiando-lhe uma boa parte na criação das obras.

Os espaços deixados para a improvisação não são insignificantes. Exigem do intérprete um bom conhecimento da linguagem e técnica empregados para os resolver com felicidade.

Em 'Assembly' 'empurra' o intérprete a conhecer o manejo dos recursos da música eletroacústica, e o conduz à leitura ou à sua capacidade poética na escolha de um texto criterioso.

Posso dizer com toda certeza que estas obras enriqueceram-me grandemente e também cada encontro com o autor Aylton Escobar como ser humano, devido à sua criatividade constante, à sua profunda cultura, simpatia, inteligência e extraordinário sentido de humor foram, e acredito que sempre serão inesquecíveis.”

Beatriz Balzi

“Agradeço a lembrança de meu nome com relação às obras do nosso querido Aylton Escobar. Embora eu tenha a partitura da obra 'Assembly', não a executei. Posso falar a respeito dos 'Três Pequenos Trabalhos' (de 1968): 'Devaneio (Noturno)', 'Chorinho (Invenção a 2 vozes)' e 'Seresta (Valsa-Choro)', que executei em 1981 no Carnegie Recital Hall em New York, bem como da 'Seresta op. 1 para piano a 4 mãos', dedicada a seu pai, que gravei com minha colega Maria Helena de Andrade no CD 'Sarau de Sinhá', da série Tons & Sons da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

O que salta aos olhos, com relação ao Aylton pessoa e compositor, é sua extrema inteligência, profunda preocupação com o humano (que o tornará sempre universal), sensibilidade, espontaneidade e criatividade musicais. Mesmo nas obras de juventude, como as que executei, calcadas em gêneros tradicionais, sua emoção e musicalidade estão à flor da pele, ditando o rumo a ser seguido. Nestas peças, podemos sentir seu arraigado amor à cultura deste país, objeto de atenção não só de seu trabalho como compositor, maestro (época de sua vivência em Belo Horizonte e agora em Campinas), mas como entrevistador e apresentador brilhante de programas da TV Educativa, canal 2 do Rio de Janeiro, quando aqui morou.

É, para mim, uma das mais importantes personalidades da música em nosso país: como amigo, colega, escritor, pensador, regente e principalmente, como pessoa que faz acontecer, coisa difícil em nosso meio.”

Sonia Maria Vieira

“Apesar de mais da metade de meus trinta anos terem sido dedicados à carreira de intérprete (como pianista solista, de câmara e regente coral e sinfônico) da nossa música, inclusive estreando muitas obras, no caso de Aylton Escobar só tive a oportunidade de executar a sua 'Mini-Suíte das Três Máquinas' - que, entretanto, o fiz na presença do compositor.

Meu contato com Aylton sempre foi extensivo e amigável, muito interessante e inteligente. Meu contato com a obra de Aylton, porém, é maior que minha execução – pelo fato de ter sido professor de história da música brasileira, tanto em Campinas, na UNICAMP, onde criei a cadeira na graduação, como em cursos Brasil afora (e exterior) e outras escolas. Assim, conheci e mesmo analisei algumas peças. Mas como intérprete, foi mesmo só a Mini-Suíte, que considero um achado em termos formais, especialmente no que diz respeito à concisão. Uma das inteligências musicais desse compositor é justamente essa: a concisão formal e, de alguma forma recôndita e muito bem colocada, a citação da música ocidental sem que esta seja explícita nem derruidora. Um compositor voltado ao lírico - no sentido melódico, mesmo que a escrita seja nova - e ao sensível (veja-se o que produziu para voz). Espero não estar enganado, mas a obra é pequena e não por acaso: a concisão e a síntese são, por excelência, pensamento do compositor.

Uma curiosidade, se isto interessar: Aylton escreveu uma valsinha para piano a quatro mãos, não me recordo mais para quem ele me disse, sendo o 'primo' para alguém que tinha pouca experiência e o 'secondo' para um pianista (se não me engano, o Marco Antônio de Almeida). No Festival de Londrina, talvez o de 1989, não sei mais, executei a 'Mini-Suíte' e ele me comentou esses detalhes dessa música, tão espontânea. A conversa, depois, caminhou para a orquestração da 'Sonatina' para piano do Edino Krieger, que ele estava acabando (e que eu estava executando num concerto naquele mesmo Festival, por acaso), onde ele me dizia que o Edino tinha declarado a ele que 'Você é meu Ravel', numa alusão às orquestrações do Ravel do Moussourgski...

Fiquei com isso na cabeça e, logo em seguida (uns meses depois), escrevi uma grande orquestração daquela valsinha. Disse ao Aylton, todo entusiasmado (inclusive porque pensava na possibilidade dele regê-la, já que é o regente que todos conhecem...) Mas, estranhamente, ele não se mostrou muito animado com minha iniciativa. Jamais a conheceu. Eu, no entanto, considero uma obra de qualidade e de grande homenagem a um músico que sempre admirei muito - e gosto sempre de frisar isso."

Achille Picchi

"Muito me honra ser considerado um intérprete de Aylton Escobar. Apesar de esporádicas incursões pela música contemporânea, meu repertório básico de piano brasileiro limitou-se, quase exclusivamente, aos compositores românticos nacionalistas.

Admiro o compositor Aylton Escobar, mas a maior convivência tive com o indivíduo Aylton Escobar, a quem muito admiro. Houve uma época de contínua convivência em nossas vidas, quando me foi dado perceber a musicalidade, a inventividade e a extrema facilidade com que Aylton Escobar podia brincar

com a música: como improvisador e compositor que criava problemas apenas para resolvê-los e, especialmente, como contador de histórias que derramava através do teclado do piano. Não à maneira 'camargoguarnieriana'...

Há muitos anos não nos vemos. Um abandonou o outro. Quem é um, quem é o outro, não sei. Naqueles idos Aylton possuía enorme cabeleira que ajeitava com um garfo de comer... Será que ainda a tem?"

Heitor Alimonda

“Conheci Aylton Escobar em janeiro de 1970, no Curso Internacional e Festival Internacional de Música de Curitiba, Paraná, que era dirigido pelo Maestro Roberto Schnorremberg. Era a primeira vez que eu participava de um curso fora de São Paulo. O Aylton era um jovem mito, admirado por outros jovens adolescentes, como eu, que nem ousavam chegar perto daquele ídolo.

Em janeiro de 1974, encontrei-o no Festival Internacional e Curso Internacional de Música de Teresópolis, realizado pela Pró-Arte do Rio de Janeiro, no qual meu pai, Prof. João Dias Carrasqueira, participava como professor. Nessa oportunidade, o compositor Aylton Escobar proferiu uma conferência sobre sua obra e alguns dos seus trabalhos foram executados pela pianista Norah de Almeida. Minha empatia com a criação musical feita pelo Aylton foi imediata, principalmente pelo aspecto poético de sua obra, que reputo como principal mola propulsora do seu trabalho. Ousei me aproximar. Nessa mesma oportunidade recebi uma cópia heliográfica, autografada da obra 'Assembly', onde a dedicatória reza: 'Para Maria José com meu forte abraço e meus protestos contra o inventor da roda!... Aylton Escobar'.

Como logo em seguida viajei para continuar meus estudos musicais fora do país, levei o 'Assembly' comigo no intuito de realizá-lo, mas isso só foi acontecer em 1979, no Museu de Arte de São Paulo, quando já estava de volta ao Brasil.

Durante todos aqueles anos não conversei com o Aylton, mas devo admitir que me encantei de tal maneira com a obra que foi uma grande realização pessoal poder executá-la. Lembro-me que durante o processo de elaboração, consegui falar com o Aylton uma única vez para perguntar se eu poderia gravar minha versão em um estúdio profissional, ao que ele respondeu que não seria necessário, que eu mesma poderia realizar os procedimentos em casa com meu próprio gravador de rôlo. Depois de refletir melhor, e a partir de algumas tentativas que não me satisfizeram muito, fui procurar um estúdio, o 'Vice-Versa', que

pertencia ao Rogério Duprat, e lá elaborei, eu mesma, a minha versão da parte eletroacústica com a melhor qualidade que existia na época.

Devo dizer que para a elaboração da obra parti do dado poético musical, intrínseco à parte estrutural da peça, na busca da construção do 'corpus' da obra; da dedicatória e principalmente da titulação que, em se conhecendo na sua quase totalidade as composições do autor, faz parte do 'idiomático' do compositor.

Como gosto de poesias, no final da obra digo uma poesia, de minha autoria. Esse poema havia sido escrito antes, e foi adaptado à obra por Ter o mesmo sentido poético que a obra me inspira. Desde então, apresento continuamente o 'Assembly'. Trata-se de uma composição com uma linguagem abrangente, e que é sempre muito bem recebida onde quer que seja executada, dentro ou fora do Brasil, não tem fronteiras.

Na minha cópia heliográfica, da parte original, não há nenhuma explicação do compositor sobre a obra, a não ser a bula para a sua elaboração. Anos mais tarde, tive em mãos uma edição comentada do autor onde, para minha grande satisfação, os comentários elaborados pelo compositor vinham de encontro à minha concepção.

A primeira apresentação que fiz do 'Assembly' foi realizada no MASP, em 1979. A reação da platéia foi incrível, um auditório lotado todo em pé, aplaudindo freneticamente. Houve uma grande repercussão, e o Aylton me pediu a fita cassete que foi gravada ao vivo. Enviei-lhe a fita, pedindo que me enviasse uma cópia, pois na época não tinha como reproduzi-la; não fiquei com nenhuma cópia, o que foi uma pena. Dias depois recebi um telefonema de um compositor feliz e enérgico com a leitura da obra, o que me deixou extremamente grata.

'Assembly' foi a primeira peça do compositor que executei e, a partir daí, creio que todas as suas peças para piano solo fazem parte do meu repertório, além de obras para canto e piano; e canto, percussão e piano. As obras de música de câmara – 'Cantos Novos e Vazios' (voz e piano) e 'Vértebra' (soprano, piano e quinteto de percussão) – foram trabalhadas com o compositor, mas não as para piano solo, embora sempre tenhamos discutido sobre elas.

Para mim, Aylton Escobar é um dos mais importantes compositores brasileiros. Sua linguagem é aberta, e o que a torna mais internacional, sem perder o intimismo característico do compositor é seu dado poético, sempre presente. Creio que a trajetória do compositor tem a ver também com seu permanente estado de 'alerta para o mundo', sem perder o 'fio da alma', a consciência do 'ser só' da alma humana.

Os 'estados de alma' deste compositor são o fio condutor da sua obra, e executá-las se torna o desafio do desvelamento do 'enfant terrible' que persegue as múltiplas faces do espírito humano no que ele tem de

mais autêntico em suas manifestações. Talvez isso se tenha acentuado pelo interesse do compositor por outras manifestações artísticas, linguagens que também domina, interagindo a poética musical com a linguagem teatral e das artes plásticas. A palavra é quase sempre uma 'chave' em suas obras, assim como a titulação; é um dado concreto que deve ser decodificado, e isso será feito com os elementos estéticos, e a 'visão do mundo' que cada intérprete tiver.

Para mim, o Aylton busca uma prosódia dos sentimentos reais, que é indizível mas manifestável. A escolha dos temas de suas obras, desde as mais simples, é extremamente criteriosa, assim como as situações temáticas apresentadas. Em geral, o enunciado de cada obra é um mundo embrionário, que tem em seu bojo a consciência de seu desenrolar e, como ele mesmo diz, as suas obras 'são construídas enquanto pensam-se'.

Dono de uma técnica invejável de compor, Aylton lança mão de todos os recursos para filtrar texturas que observadas dentro da parte musical são verdadeiros quadros musicais que serão lidos a partir de dados explícitos, mas não concretos. Os dados são sempre enxutos. A necessidade de interação com o intérprete é tão presente, a magnitude de dividir e de compartilhar é tão intensa, que é raro o intérprete encontrar tão grande liberdade de atuação. Isso torna a obra mais aberta, mais interessante e, a meu ver, mais perigosa. Nada é gratuito! Creio que o compositor espera que seu desenho seja compreendido, e exige que o universo do intérprete seja integrado ao seu (e não é isso que o velho Bach faz?); ele confia no intérprete, e a partir daí, o intérprete dá o que tem de melhor. O preço a pagar é compreender a estética do compositor, em todo o seu 'sincretismo artístico'. A obra 'escobariana' é 'clean', mas sempre instigante, exige uma reflexão, mesmo as peças mais simples.

A carreira de um intérprete, no Brasil, é feita de momentos muito especiais. Uma das apresentações que se tornou um divisor de águas em meu trabalho, foi quando a convite do Aylton, e junto a outros artistas, fiz a apresentação de suas obras para piano no 'Projeto Compositor Contemporâneo' realizado no Museu da Imagem e do Som, de São Paulo, a ele dedicado, em 30 de outubro de 1990. Esse concerto foi gravado pela RTC de São Paulo.

Como pessoa, o Aylton é um homem bom. Apaixonado pelo ato de realizar e pela vida, é extremamente rígido na busca da perfeição da forma e da execução de tudo o que faz, e é por esta paixão que tornou-se uma das figuras mais atuantes na cena artística brasileira, como criador, regente, pedagogo, agitador e difusor cultural. De um coração imenso, é uma das pessoas mais preparadas e competentes que conheço. Para mim, está entre os maiores músicos brasileiros de todos os tempos."

Maria José Carrasqueira

2.2- O COMPOSITOR E SUA OBRA POR ELE MESMO

2.2.1- Entrevista

Esta entrevista foi realizada nos dias 23 e 28 de agosto de 2001, totalizando cerca de 240 minutos de gravação. Como a linguagem falada não é a mesma que a escrita, houve a necessidade de modificação de algumas coisas, não mudando contudo o pensamento do compositor. Constavam desta entrevista cerca de trinta (30) questões, inicialmente. No momento da entrevista, foram surgindo novas perguntas, totalizando 48 questões. Como Aylton Escobar tem uma personalidade fascinante e fala espontaneamente da sua vida, demonstrando um talento e conhecimento musical extraordinários, surgiram estas questões. Inicialmente, procurou-se focalizar o pensamento do compositor sobre as peças. Em seguida, a opinião sobre aspectos relacionados à música brasileira. E, finalmente, esclarecer dúvidas que surgiram do levantamento dos *Dados Biográficos* do compositor.

MHP- Ao fazer a análise da textura da peça *Devaneio*, considerei que o termo ‘Massa Sonora’ poderia ser aplicado (de modo geral) no sentido de “*designar um acorde cujo conteúdo de altura é irrelevante comparado ao impacto psicológico e físico do som*”.¹ O senhor concordaria com este ponto de vista e veria aí uma possível influência do compositor de *Trenodia para as Vítimas de Hiroshima*?

AE- Eu realmente devo concordar com esta afirmação. Porque no *Devaneio* existem estas grandes distâncias de ataque pianístico nos extremos do teclado, do grave ao agudo. Isto representa, até em termos de orquestração, um *Tutti* orquestral. Tendenciosamente, para as duas regiões extremas do piano, mas sempre numa coisa de volume. E é claro que o sentido psicológico está aí fortemente aplicado. São cortes muito bruscos de toda uma textura que vem antes, de uma nota presa com as sétimas maiores, em uma rítmica um pouco manhosa.

Quanto a influência de Penderecki, não concordo. Isto é engraçado, porque na época eu não escutava exatamente as peças deste compositor, mas acho que eu tinha uma intuição sob o aspecto do jogo dramático, havia uma coisa muito teatral na minha música.

¹ KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 2nd ed. New Jersey: Prentice-Hall, 1999. p.237.

Todos os compositores estavam muito encantados com a música de Penderecki, pela sua escrita, pelas novidades em termos de textura e timbre. Todas estas coisas interessavam muito a música na época e as pessoas passaram a ouvir isto. E com relação à *Massa Sonora*, acho que posso afirmar que, por decorrência disto, havia a presença de Penderecki na minha música, mas não como uma única interferência. Não era só o Penderecki que estava fazendo isto, muitos outros compositores tinham a mesma preocupação. Acho que havia uma maneira de escutar e contextualizar a música que Penderecki utilizava. Mas muitos de nós, inclusive eu, nos afastamos de Penderecki por razões de ordem cultural: a linguagem e o idioma musical deste compositor não nos permitia uma compreensão absoluta da sua obra. Não era possível adotar o sistema de Penderecki, apenas alguns detalhes de escrita, captação e timbre. Isto era no final dos anos sessenta, praticamente na metade do século XX, uma época tensa, representando o ápice de experimentações, tanto no sentido ruim, quanto de uma necessidade de melhora em relação àquele século. É exatamente o centro nervoso deste período de cem anos. Isto traz de volta a intenção psicológica, que são estes rompimentos muito bruscos entre situações extremamente contrastantes.

MHP- O senhor afirmou em outro depoimento que o uso de sonoridade *fff* eram comuns na época da composição dos *Três Pequenos Trabalhos para Piano* e que o senhor tinha uma certa volúpia pela polirritimia. A que fatores o senhor atribui isto?

AE- Eu tenho a impressão que a polirritimia traz esta mesma circunstância de ordem psicológica, muito do desconforto das imagens, sempre poéticas ou teatrais. A polirritimia faria com que situações do nosso imaginário tivessem vida própria, e todas estivessem juntas em termos temporais. O tempo real traria imagens, lembranças e situações muito distintas, e a polirritimia ajudaria a unir isto. Eu tenho a impressão que a questão da polirritimia há muito tempo está na música.

MHP- Mas o que eu acho interessante notar é que em relação às outras peças, a polirritimia está muito mais presente nos *Três Pequenos Trabalhos* do que na *Mini Suíte* e em *Assembly*. Parece que é um momento seu.

AE- É realmente um momento, e de grande tensão. Na obra *Mini Suíte das Três Máquinas* vai aliviando a polirritmia, e no *Assembly* vai gradativamente chegando a um ponto; há um controle muito maior destas questões das intensidades e também no sentido polirrítmico.

Eu acho que o momento de conturbação de um jovem se expressa em música, desde que ele seja sincero com o que esteja escrevendo. Aqui está uma coisa indiscretíssima em relação à minha própria experiência humana, trazida para a música. Estes anos sessenta são os anos de grande tensão nervosa para mim. Inclusive também, por causa dos eventos políticos da época, e por eu ser extremamente sensível a eles. Havia uma necessidade de você admitir a sua impotência. Ao mesmo tempo que a gente urrava de ódio, a gente tinha que fingir esta impotência, e isto era extremamente desagradável. A gente se feria muito com isso. E esta perturbação emocional está inteira na polirritmia.

Isto foi se alimpando em tempos futuros, não porque o país ficasse melhor, mas a gente tinha melhorado em algum aspecto da própria vivência. É mais a conquista da gente para com a gente mesmo, mas não da aceitação do que vinha de fora. Alguma coisa que pudesse serenar o nosso espírito, em razão de uma conquista pessoal. Isto quer dizer: você consegue saber de si bem melhor do que em anos jovens. Quando jovem, você é muito suscetível à opinião alheia, à necessidade de fraternidade e viver feliz. Como podem trair a nossa juventude com tamanhas prisões e coisas negativas? A censura é um ofensa muito grande à nossa liberdade ao direito da vida. E isto tudo refletia na nossa música com muita força.

MHP- O senhor poderia comentar sobre a quarta peça deste ciclo que não chegou a ser publicada, citando a razão dela permanecer inédita?

AE- A Quarta peça chama-se *Cantos*. Eram *Quatro Pequenos Trabalhos para Piano*, e não *Três*. Esta peça foi retirada do conjunto porque em tudo aquilo de polirritmia, de grandes massas sonoras, distanciamento, e situações que pudessem estar nos três outros trabalhos, não estava na peça *Cantos*. Até mesmo certas ironias em relação a determinados aspectos de um nacionalismo muito próximo de mim, que era o Camargo Guarnieri, com certas décimas. Não eram citações, mas certas brincadeiras um pouco amargas dentro daquela *Valsa Chôro* (terceira peça dos *Três Pequenos Trabalhos*). O quarto trabalho é de uma dramaticidade tão grande do ponto de vista religioso, que era mais uma coisa que poderia estar dentro das

minhas grandes preocupações da época. Era a situação religiosa: a preocupação de crer e não crer, de estar dentro da Igreja, que contribuía para aquele mundo político terrível, que até ganhou muito com isso. Eu tinha o problema da fé, a preocupação de ser católico ou não, de crer em Deus ou não. Nesta mesma época, eu fui procurar um rabino, porque eu queria encontrar uma maneira de poder acreditar, de outra forma. Eu estava à beira de me converter ao judaísmo. Porque também era uma imagem de quem sofria, de quem era o outro lado. No meio daquele Nazismo, eu queria ser o outro lado. Quando eu vi essa coisa alemã de suástica, com aquele militarismo nojento, eu quis fazer parte do outro lado. Eu queria pertencer ao lado diametralmente oposto àquele nazismo todo da época.

E no quarto movimento desta peça, existia um processo de abordagem pianística, que acontecia por extrema ira, com os antebraços, formando *clusters*. Eu achava que isto estava, do ponto de vista técnico, um pouco fora dos outros movimentos. De modo que existia uma polirritmia e uma exigência pianística nas outras peças, mas que não atingia ainda o uso dos *clusters* e dos grandes *recitativos*, que existiam naquele quarto movimento. Então eu retirei esta peça do conjunto, e deixei como uma peça à parte, não sendo publicada. Foi tocada apenas por dois intérpretes: pela pianista suíça Lenore Engdahl, e pelo pianista brasileiro Luiz Henrique Senise.

Este pianista tocou estes *Quatro Pequenos Trabalhos para Piano* algumas vezes, inclusive no Carnegie Hall em Nova York. E teve uma crítica muito interessante da obra, quando ele apresentou nesta cidade. E o Senise apaixonou-se pela peça e tocou algumas vezes.

Quando eu mostrei esta peça (*Cantos*) para outros pianistas, as pessoas acharam que era de um esforço pianístico muito grande. Ficava até meio desconfortável, porque havia um *coral* e um *recitativo*. O *recitativo* era extremamente dramático, fazendo referências a determinados aspectos do *Réquiem* católico em latim: *Die Irae*, o *Rex Tremendis Majestati*. Tudo isto estava na peça como se fossem citações, não do texto latino ou do canto gregoriano, mas era tudo criação pessoal. E com grandes oitavas, à maneira de Liszt. O *coral* era feito a partir de uma única nota que se expandia para as extremidades do piano (graves e agudos), até atingir o *cluster* com os dois antebraços. Ficava difícil fazer então, *cluster* com o antebraço direito e ainda fazer o *recitativo* que seguia em oitavas na mão esquerda. Deste modo, este tipo de nova abordagem pianística retirava a peça do contexto das outras três peças que formavam os *Três Pequenos Trabalhos para Piano*. Até para publicar esta peça era

difícil, pois ainda não havia como fazer aquelas barras enormes de *Clusters* que ficavam no lugar de escrever as notas. Aquilo teria que ser feito a mão, e os *clusters* ainda eram um segredo para a edição e para o editor. Como eu ainda não dominava exatamente a escrita contemporânea, com seu grafismo diferente, então ficava muito complicado saber como escrever aquelas barras imensas de *clusters* que pegavam os dois pentagramas. Além disso, havia ainda uma maneira de enquadrar aquilo em determinadas fórmulas de compasso, como 2 por 2, 6 por 4, 3 por 2, que fazia com que fosse extremamente desconfortável para a escrita e para a leitura. De modo que as barras eram brancas ou negras, para mostrar que havia colcheias, semínimas pontuadas, mínimas. E eu não sabia lidar com este tipo de notação. Ficava uma dúvida muito grande de como escrever aquilo. É também por isso que foi retirado dos *Três Pequenos Trabalhos Para Piano*. Eu tinha uma vontade de escrever estas coisas, aquilo estava na minha cabeça. Não sabia bem como traduzir para a linguagem pianística a presença de um cântico que apenas silabasse um texto, e não tivesse nenhuma nota, mas que fosse apenas a marca trágica de cada sílaba daquele texto litúrgico. Como anotar aquilo pianisticamente? Era uma dificuldade, eu não sabia bem. E esta dúvida fez com que eu retirasse a peça do conjunto. Isto era também para eu poder trabalhar melhor esta questão, futuramente.

MHP- O senhor já pensou na possibilidade de publicar esta peça como uma obra independente?

AE- Sim, pensei. Mas assim que pensei, deixei de pensar também. Porque eu não me preocupei mais com isso. Eu começo a considerar, neste momento, o seguinte: provavelmente eu escondi isto, porque a questão da religiosidade é um segredo maior para mim. Eu sempre tive uma tendência muito forte de trabalhar textos litúrgicos, e isto não vinha da influência de ninguém. Era uma coisa minha mesmo. A religiosidade é um grande problema para mim. Eu tenho um fascínio muito grande pelos textos litúrgicos e raramente os utilizo como são. Gosto mais do que significam, ou do que podem significar. Gosto muito das entrelinhas dos textos. Uso sempre o contrário: eu grito a palavra *Pax*. Eu agrido esta palavra, no sentido que não há esta Paz. Quero dizer com isto que a gente tem “*Glória a Deus nas alturas*”, mas na Terra nenhuma paz. Nem em forma de desejo, nem através da realidade. Então, estas coisas me provocam muito: a questão da fé, da culpa e do pecado.

Quando eu era menino, eu dizia: “*Na igreja a gente fala mais no Diabo do que em Deus*”. Eu era um garoto que ficava dentro da Igreja, não por ser demasiadamente católico, mas simplesmente porque eu gostava de tocar órgão e harmônio. Era gostoso ficar ali dentro tocando música, mas eu gostava só da música. Eu não tinha isso de ficar batendo no peito e fazendo rezas. Agora, quando volto ao assunto da religiosidade através destes *Cantos*, percebo que a não edição e o esquecimento desta peça, significa para mim como tocar em um aspecto mais escondido das minhas grandes preocupações. E uma delas é justamente a questão da religiosidade. A não edição da obra significa algo que escondi e esqueci. Como alguém, que numa sessão de psicanálise, confessa o esquecimento. Tem um motivo psicanalítico e emocional que pode dar um sentido a isto.

MHP- Nas peças *Máquina de Escrever* e *Caixinha de Música* como o senhor vê o antagonismo presente entre a técnica dodecafônica e o uso de improvisação?

AE- Eu sempre entendi que a questão da música dodecafônica não-ortodoxa, acabava por permitir as doze notas que eram contidas dentro de uma oitava, até que se repetissem. E isto é o *Cluster*. Qualquer nota que você colocar, oferecida pela técnica dodecafônica ou não, estaria sempre ali disposta. Pode trocar a ordem como quiser, que as doze notas estão sempre ali. O improviso vem muito em razão desta coisa, tomada até ironicamente. Se existe uma série, e eu permito a improvisação, todos os sons que o pianista for utilizar, são da série. O aspecto não ortodoxo é só este. O uso da série dodecafônica é apenas para dar uma certa unidade ao trabalho, criar um material. Que em um certo ponto das peças *Máquina de Escrever* e *Caixinha de Música*, permite que o pianista se divirta com aqueles doze sons. Após o pianista ter utilizado expressivamente muitas coisas que poderiam ser feitas com a série dodecafônica, haveria um momento que ele poderia brincar à vontade, pois já haviam sido indicados alguns caminhos para ele. Como a peça pretendia uma situação didática do piano, tanto do ponto de vista estético, como do ponto de vista técnico, o momento de improvisação servia para que a criança ou o jovem que estivesse tocando aquela peça, pudesse se divertir: imitar, copiar ou fazer ao contrário. É onde o autor está presente, não estando. Eu achava muito gostoso ter um intérprete como co-autor da obra, eu nunca fui ciumento em relação à minha música.

Neste sentido, eu não estava me importando muito com a música dodecafônica. Até porque eu não estava utilizando esta técnica no sentido ortodoxo. Estava fazendo aquilo de brincadeira mesmo. Tanto que eu uso até oitavas no *Coração da Gente*. Existe uma situação mais dramática, uma narrativa mesmo. Então, eu pensei na dodecafonía de uma maneira não ortodoxa, e na improvisação como algo decorrente de todo aquele tratamento que os doze sons estavam tendo até então. O antagonismo existe, mas também está presente um convite à liberdade da dodecafonía. Como técnica de composição, há muito poucos seguidores reais da dodecafonía. Ela era utilizada de modo totalmente diferente dependendo da mão de quem compunha. A dodecafonía só foi boa para o próprio Schoenberg, porque ninguém mais foi igual a ele. Cada um entendeu os princípios desta técnica à sua maneira, e os seus alunos da 2ª Escola de Viena demonstram isto muito bem. Eu quis me libertar do desespero que está imbutido na técnica dodecafônica, através da improvisação, que é exatamente um antagonismo.

MHP- Alguns intérpretes desta obra, frente à dificuldade de improvisação, compõem este trecho, lendo as notas que escreveram no momento da execução. O que o senhor acha disso?

AE- Eu sei que isto acontece, mas eu não gosto e não aconselho fazer desta forma. Porque a pessoa está abdicando do seu momento de liberdade. É claro que ela teve alguma liberdade ao escrever aquilo, mas é tão pequena, porque ela foi copiar algo. Ela não quis 'ser', ela quis apenas 'ter'. Eu fico triste, porque esta pessoa não aceitou o meu convite, abdicando de si mesma.

MHP- Como surgiu a idéia temática (quanto ao título principal e subtítulos) da obra *Mini Suíte das Três Máquinas*?

AE- Surgiu de eu estar brincando ao piano. Eu gostaria que a peça fosse para o Conservatório Carlos Gomes, em Londrina, e que fosse dedicada a músicos jovens. Então deveria ser uma obra curta e que não perturbasse o gosto tradicional de um Conservatório. Mas, ao mesmo tempo, pudesse provocar as pessoas. Então, eu comecei a brincar no piano e surgiram sons que me lembravam a máquina de escrever. Passei a imitar uma máquina de escrever no teclado do piano, e fui improvisando. É por isso que o improvisado dentro da

Mini Suíte das Três Máquinas é absolutamente original, pois a composição da obra partiu disso. Em seguida, surgiu a *Caixinha de Música*, que junto da *Máquina de Escrever*, são compreendidas originalmente como máquinas. Faltava uma máquina que não era um objeto, e que estava dentro da gente, fazendo-nos permanecer vivos. O *Coração da Gente* foi o toque poético, para poder escapar do sentido mecânico das máquinas e de algo criado, que está fora das pessoas.

A *Máquina de Escrever* é tratada poeticamente, porque ela escreve uma carta de amor, e tem um tom irônico ao acabar em um acorde de Dó Maior. A *Caixinha de Música* é aquele som estranho que nunca afina em caixa de música. Está no registro agudo, como se fosse uma celesta ou glockenspiel. O gostoso disso é brincar com esta idéia da caixinha de música que vai perdendo a corda. Vai diluindo também aquela idéia de tema, que é sempre o mesmo nesta peça. A *Caixinha de Música* é poética por tudo: é memória de infância, é delicadeza, é um fascínio que não é exclusivamente feminino e é uma miniatura verdadeiramente. O *Coração da Gente* bate em pelo menos três momentos da nossa vida. Até a *Velhice*, onde alguns sons são tirados da série dodecafônica e que estão no *Amém* final que é a própria *Morte*. Quer dizer: a gente perde na nossa vida aquilo que a gente reserva para um momento solene na *Morte*. A *Velhice* é uma imitação meio litúrgica, porque tem um aspecto de cânone. A *Morte* são aqueles sons que não foram usados anteriormente, uma extensão do acorde de dó com nona. Porque Dó Maior é uma tonalidade de Conservatório. O *Coração* pára de bater subitamente, como tivesse uma parada cardíaca. Mas é uma morte em serenidade e sabedoria. Estas *Três Máquinas* não são máquinas no sentido de alguma coisa dura ou mecânica. São três objetos interiores e exteriores da poesia.

MHP- Na peça *Caixinha de Música* da obra *Mini Suíte das Três Máquinas* o senhor coloca articulações diferentes nas duas mãos: na mão direita *staccato* e na mão esquerda *legato*, com a indicação de *pedal ad libitum*. O senhor compôs esta peça na região mais aguda do piano, fazendo com que a mão direita fique na região onde não há abafador (interno) nas cordas no piano, e a mão esquerda onde já há o abafador. O uso do pedal não afeta o *staccato* da mão direita, porque o pedal não tem função nesta região, já que estas notas não têm abafador. O senhor pensou isto ao compor a peça?

AE- Claro que sim. Eu tocava piano muito bem e conheço o instrumento muito intimamente. A função do pedal é assessorar a idéia da *Caixinha de Música*, criando uma ressonância e prolongamento sonoro que a caixinha provoca. Ninguém abafa as lâminas de ressonância de uma caixinha de música. O uso do pedal nesta peça é para liberar os harmônicos do registro agudo do piano, criando uma reverberação. E o *staccato* da mão direita é um procedimento do toque, que não se influenciará pelo uso ou não do pedal.

MHP- Como o senhor vê hoje o trabalho de preparação de uma parte eletroacústica para a obra *Assembly*, já que os recursos disponíveis atualmente são bastante diferentes da época da composição da peça (1972) ?

AE- Esta questão é semelhante àquilo que o artista entende quando ele não toca mais no piano que Chopin tocou, mas está executando a obra de Chopin. A peça continua existindo, e as sugestões colocadas pelo compositor também. Um artista interessado e extremamente inteligente para poder compreender esta questão, saberá transpor para uma linguagem contemporânea aquilo que eu pedi naquela época. Não me interessa saber se o intérprete irá reproduzir a parte eletroacústica em fita cassete ou CD. O artista que executar o *Assembly* pode usar recursos atuais, mas seguindo as instruções que estão ali. Como o pianista irá manipular isto e qual será o som resultante, é outro assunto. Ninguém pede desculpas pelas obras escritas para cravo e que hoje em dia são executadas no piano. Não há ofensa com isto. O que acontece é que a obra continua sendo ela, mas tem uma maneira diferente de ser exibida para as pessoas. Eu acredito que um artista constantemente vivo, saberá interpretar em termos da sua contemporaneidade, os pedidos que eu faço em *Assembly*. Não vejo nenhum problema nisto.

MHP- Como o senhor vê as dificuldades solicitadas a um intérprete para a preparação de uma parte eletroacústica e a elaboração de um texto para acompanhar a execução da obra *Assembly*?

AE- Este é o voto de fé que eu faço constantemente ao verdadeiro artista. A obra não é mais minha, é do intérprete. Se este artista tiver liberdade e amor por sua escolha profissional, saberá criar um texto que captará a dramaticidade da obra. Eu manifesto nesta peça o desejo de dignificação do intérprete, através da preparação do texto e pela afirmação

do nome do intérprete ao final da obra. A criação de um texto é a revelação da sensibilidade deste artista. Eu quero que ele seja o primeiro, não o segundo na obra. Eu saio e o intérprete chega.

MHP- O senhor foi muito solicitado pelos intérpretes para soluções de problemas (dos próprios intérpretes) nesta obra?

AE- Sim, fui muito solicitado. Questões do ponto de vista da escrita, da execução ao vivo, do 'diálogo' com a fita.

MHP- O senhor já executou esta peça?

AE- Nunca executei. Porque o que eu tinha para dizer com esta peça, eu já disse. Eu quero que as outras pessoas digam através dela, coloquei esta peça à disposição dos intérpretes. Se eu mesmo interpretar esta peça, vou dar um sentido final a ela, e esta não é sua função. O dia que eu tocar *Assembly*, proibirei todas as outras pessoas de tocarem. Não quero jamais fazer isto, então nunca tocarei *Assembly*.

MHP- Por qual motivo a peça *Assembly* foi dedicada a Miguel Proença?

AE- Eu dediquei a ele por motivo de amizade. Naquela época, ele estava executando também várias outras peças minhas. Ele era gaúcho e estava lutando muito para conquistar o público do Rio de Janeiro. Mas é engraçado, porque ele nunca executou a obra. Eu nunca quis fazer como o Osvaldo Lacerda, que só dedica uma peça a alguém, depois que esta pessoa tenha executado a obra. Mas não fiz isso com o Miguel Proença. Só fiquei envergonhado. Mas espero que ele fique com vergonha de ter sido contemplado com esta peça e tenha se recusado a executá-la.

MHP- Após um recital que assisti recentemente do Miguel Proença, ele me declarou pessoalmente que ficou com vergonha de recitar o texto desta peça, e por isso nunca a executou.

AE- Todo mundo tem vergonha da própria voz. Eu, pessoalmente, nunca tive medo da figura teatral que eu represento. Não porque eu vivo representando. Mas pelo fato de que cada um de nós, enquanto ser vivo, passa por diversas situações no mundo e que deve vivê-

las teatralmente. Mas o artista não deve envergonhar-se de nenhuma outra forma de expressão. Por que ele é parente consanguíneo de todos os outros artistas.

Há artistas que se escondem, por serem músicos, e acabam não compreendendo outras formas de expressão artística como dança, pintura ou teatro. É claro que eu não estou exigindo que o pianista recite um texto como o ator Paulo Autran. Eu quero que a pessoa ao utilizar a voz, se coloque por inteira na obra, é como estar à beira do abismo. Aliás, *Assembly* significa assembléia, é algo para ser dito no púlpito, não é para ser covarde. O aspecto simbólico da música, que é ter um discurso não-racional, proporciona ao músico a possibilidade de ser sincero sem usar o recurso da palavra. Quando o músico usa a palavra, parece que ele está duplicando a sua mensagem. Parece que ele está reforçando e, ao mesmo tempo, perdendo a confiança na sua primeira linguagem, que é a música.

O importante disto tudo é saber que você está expressivamente dizendo alguma coisa, e não belamente, do ponto de vista estético. Você mostra o que você é realmente. É a nudez no sentido da beleza absoluta. Eu convido o músico a esta nudez. E é isto que ele percebe e, às vezes, não quer realizar.

MHP- Esta obra foi a primeira com recursos eletrônicos (dentro da música por autodeterminação – como citado em uma entrevista de 1974²)?

AE- Eu havia feito anteriormente incursões na música eletroacústica com som de microfone, isto quer dizer, na música concreta. Muitas vezes, isto ocorria por causa da minha atividade no teatro e também outros trabalhos que estava desenvolvendo. Escrever para um instrumento acústico, acompanhado de recursos eletrônicos.

Na época, eu estava muito interessado em alguns trabalhos do Cláudio Santoro, onde havia fita magnética e a execução do pianista ao vivo. Eu achava lindas aquelas experiências do Cláudio Santoro. Eu era muito amigo da Janete e do Heitor Alimonda e acabei conhecendo este compositor por intermédio deles. Eu achava Cláudio Santoro o máximo: além de ser um grande compositor, era um homem importante politicamente. Resolvi prestar atenção nestas questões da música eletroacústica, pois era uma coisa que eu

² PENCHEL, Marcus & GODINHO, Ivandel. Panorama da música brasileira: Depoimento de Aylton Escobar. *Opinião*. s.l. 29/04/1974. p.23.

estava realizando no teatro. Como estava lidando com estas coisas, era natural que eu fizesse esta teatralidade com o instrumento e que houvesse uma expansão do instrumento.

E ao mesmo tempo, tive uma idéia interessantíssima, que era a noção de como a solidão se multiplica: um único instrumento estando multiplicado, e ao mesmo tempo sozinho. A imagem que eu tinha da solidão era exatamente esta: a sala de espelhos. Isto que é solidão: você estar consigo mesmo o tempo inteiro. É uma coisa muito estranha escutar a própria voz tantas vezes. Eu tinha por isto um aspecto dramático muito forte, da experiência humana e que vinha do teatro.

MHP- Então foi depois de o senhor ter utilizado música eletroacústica no teatro, que o senhor começou a compor para instrumentos acompanhados de recursos eletrônicos?

AE- Sim, isto é verdade. Aliás, eu consegui resolver um problema da encomenda do *Assembly* através da minha experiência com o teatro, que apesar de estar ainda no início, era muito expressiva. Eu já tinha até um prêmio. Quem me trouxe esta encomenda foi o Paulo Afonso de Moura Ferreira, que estava organizando os álbuns. A exigência da editora era que a peça só poderia ter duas páginas. Então, era um desafio escrever uma peça para piano em apenas duas páginas, que tivesse algum interesse e que fosse consistente. O teatro que me ensinou a resolver esta questão: como colocar os módulos, a duração de cada parte e fazer tudo isto caber em duas páginas. Consegui satisfazer o pedido e, ao mesmo tempo, fazer uma coisa interessante. Foi o teatro que me auxiliou nisto e que me educou para a música. Eu devo ao teatro a expansão do meu trabalho de composição, o meu crescimento do ponto de vista técnico e estético. Por isso que eu gosto do teatro.

MHP- Falando nisso, o seu trabalho para teatro fez parte de um período restrito da sua composição?

AE- Sim, foi um período restrito.. A década de setenta inteira foi dedicada ao trabalho com o teatro. Em 1980, deixei esta atividade de lado, porque eu já estava muito apegado à regência.

MHP- Sobre a distinção que o senhor fez na sua obra entre música por autodeterminação e música para teatro, ainda hoje o senhor faria esta divisão?

AE- Música por autodeterminação é quando eu escrevi música porque quis fazer, e música para teatro era a fonte do meu trabalho de composição, quando era solicitado a escrever. Com a minha Música por Autodeterminação eu não ganhava um tostão, mas com a Música para Teatro sim. Mas não faria esta distinção, atualmente.

Coisas que eu precisava escrever para teatro, eu não estaria fazendo na minha música por autodeterminação. Isto quer dizer: eu posso escrever a minha música por autodeterminação como eu bem entender, e no teatro, eu sirvo a uma situação dramática ou a uma idéia de interpretação. É claro que eu não traía minha música em nenhum momento. Eu era o compositor, tanto para teatro quanto para as minhas outras composições. E tinha prazer nas duas coisas. Não era porque eu ganhava dinheiro que comporia melhor ou pior.

MHP- Se eu me lembro bem, a obra *Três Pequenos Trabalhos para Piano* terminou de ser escrita na sua segunda viagem aos EUA. Em 1969, o senhor já compunha para teatro, usando recursos eletrônicos, mas na obra para piano isto aconteceu somente com *Assembly*, de 1972. O senhor teve receio em aplicar estes recursos e outros de improvisação e notação na música dita por autodeterminação?

AE- Não, não foi isso. A obra *Três Pequenos Trabalhos para Piano* foi uma encomenda. Foi pago em dólar. A pianista que fez a encomenda, chamava-se Lenore Engdahl. Era uma pianista suíça, que estava morando nos Estados Unidos. A estréia desta peça foi na Universidade Harvard, em Boston. E ela tocou os quatro movimentos desta peça. Eu queria que fosse um exercício pianístico bom, que tivesse coisas do Brasil e de lá também, no sentido moderno. Eu comecei a escrever esta peça na casa do Heitor Alimonda.

Não utilizei os recursos de improvisação ou eletrônicos, porque não era para ser usado. E eu não queria perder esta encomenda que, afinal de contas, era dos Estados Unidos.

MHP- Na época da composição das peças (1968-1972) o senhor já conhecia a obra de John Cage? O senhor já havia lido algum texto de Cage? O senhor conhecia as peças de Cage que utilizavam o encordoamento do piano e a Indeterminação?

AE- Claro que conhecia a obra, mas texto não havia lido nada. Mas textos, eu conhecia certas coisas, que acompanhavam uma peça, como os *Hai Kai*. Vim a conhecer as *Suítes para Piano de Brinquedo* e as *Sonatas para piano preparado*, muito mais tarde. Mas já conhecia alguma coisa, como *Hai Kai*, a proposta do 4'33". Mas nunca li outros textos ou mesmo as conferências. O Cage para mim era um autor *sui generis*, extremamente provocante, mas a minha intelectualidade musical na época não era tão avançada assim. Naquela época, eu poderia opinar muito mais sobre a música de Schumann, do que exatamente a música de Cage, e eu escrevia uma música aproximada deste último compositor. Eu tinha aquilo como natural, respirava a minha época. Mas não estava lendo nenhum livro sobre o assunto. Poderia discutir sobre Chopin, Beethoven, Liszt, mas de jeito nenhum, tinha condições de fazer o mesmo com compositores contemporâneos, como Cage e Stockhausen.

Eu curti muito o instinto que tinha pela música e o desejo pessoal de fazer as coisas. Há um caráter autodidata nas minhas obras, que são uma virtude para mim, mas eu não aconselho o autodidatismo a ninguém. Acho que isto foi sumamente importante para mim, pois pude fazer as coisas como bem entendi. Eu não procurava os livros para poder ilustrar com grandes intelectualidades algum assunto.

Eu me lembro da prova que fiz para ter aulas com Camargo Guarnieri, quando era ainda muito jovem. As pessoas discutiam conceitos de harmonia e contraponto, e eu me sentia burríssimo. Eu pensava o que estaria fazendo ali, pois sabia apenas rudimentos de teoria e as pessoas estavam falando sobre contraponto de 1^a e 2^a espécies. Eu já escrevia música por que adorava, mas era tudo por mim. Eu não estava preocupado com regras, eu procurava o que soaria melhor.

MHP- Sobre a obra *Poemas do Cárcere* - o senhor nunca imaginou a repercussão que esta obra causaria ou foi ingênuo mesmo?

AE- Fui ingênuo mesmo, eu não imaginava. Eu tinha uma idéia meio revolucionária, mas era uma raiva que nutria pelo governo militar. Porque muitos amigos meus e conhecidos foram perseguidos e alguns até morreram. Eu tinha pelos *Poemas do Cárcere* de Ho Chi Min uma idéia da beleza, do sofrimento humano. Li este texto em francês e em uma tradução para o português. E ele escreveu tudo aquilo em chinês, no século XII. Sabia da importância do Ho Chi Min na política. Mas o que me atraiu foi a beleza. Quando escrevi a

obra, a repercussão foi muito grande porque, querendo ou não, eu estava metido em um aspecto político muito forte na época. Eu não podia 'não' entender aquilo. Mas havia alguma coisa de ingenuidade em mim, que eu realmente não posso negar. A minha consciência sempre foi uma grande companheira, mas meu desejo cedeu espaço à ingenuidade. Foi um gesto de impulso de juventude, talvez até arrogância.

A repercussão da estréia aconteceu, em decorrência do fato que a obra trazia sinais da contemporaneidade viva. Eu não imaginava que a música pudesse chamar tanto a atenção da censura na época. Chamou atenção não só por causa da música, mas pela própria repercussão do trabalho. Porque aqueles que estavam vivendo a política de modo revolucionário, puderam ver nos *Poemas do Cárcere* uma ocasião. Então, elevaram a condição da obra para muito mais do que ela provavelmente merecia, e isto chamou a atenção dos censores e da política da época.

MHP- O senhor teve vontade de vê-la executada novamente?

AE- Tive. Na época, fiquei muito frustrado, porque devido à censura eu não pude executá-la novamente. A obra ficou retida no Museu da Imagem e do Som, e quando fui buscá-la, já haviam jogado fora. Felizmente ,eu tenho uma cópia, mas está horrível, não dá para ler nada. Se tivesse que tocar esta obra novamente, teria que fazer uma revisão completa. Até porque, eu não penso mais exatamente daquele jeito e tenho que respeitar a maneira que eu mesmo escrevia na época.

MHP- A versão da obra *Orbis Factor* com dois pianos foi escrita quando e chegou a ser executada?

AE- A versão para dois pianos foi escrita nos anos oitenta, mas não chegou a ser executada. Houve uma menção dela ser executada nos anos noventa, mas isto não aconteceu.

MHP- No depoimento que o senhor fez ao Museu da Imagem e do Som ³, o senhor citou um comentário de Esther Scliar sobre a sua obra, dizendo que ela admirava a

³ DEPOIMENTO de Aylton Escobar (filme-vídeo). Projeto compositor contemporâneo. São Paulo: Acervo do Museu da Imagem e do Som, 1991. 390min.

fantasia presente nas suas obras, mas que o senhor deveria tomar cuidado com a forma. O que o senhor pensa hoje sobre este comentário?

AE- A Esther era a figura mais adorável deste mundo. Era uma professora magnífica, com uma dedicação e competência pedagógica extraordinárias. Uma compositora que não conseguia 'suportar-se'. Ela era tão exigente em relação à forma e ao equilíbrio das coisas, que ela mesma não conseguia vencer a sua própria exigência. Então, deixava de compor.

A minha música, que era impulsiva e feita com naturalidade, com um instinto teatral muito forte, encantava a Esther. E ela sempre achava que a minha impulsividade poderia 'escorregar' para fora da forma. Eu tinha a forma comigo, como quem sabe equilibrar as coisas. Mas não por entender aquilo intelectualmente, aquilo vinha com uma tranquilidade extraordinária. Até porque eu nunca fiz rascunho das minhas coisas, eu escrevia direto. E isto fazia com que eu tivesse um sentido de equilíbrio muito fácil.

Este comentário da Esther ficou na minha cabeça de tal maneira, que até hoje eu não escrevo uma linha sem pensar nisso. Depois disso, eu fui estudar, me preocupando muito mais com a questão estrutural. Precisa ter um controle da forma, para que se possa mexer na memória das pessoas, para que se tenha alguma inteligibilidade do que se está ouvindo.

MHP- O senhor acha que este comentário definiria a sua maneira de compor (observando a sua obra para piano como um todo) ?

AE- Acho que, de alguma maneira, a impulsividade na minha composição ainda persiste, mas sinto que ainda busco um domínio de todos os conjuntos estruturais. Eu até já consegui isto, mas as melhores composições minhas são escritas num impulso. Sinto que na minha maneira de compor existe uma preocupação muito grande com relação à forma, mas eu nunca pereço pela forma. Crio a situação e isto irá gerar uma força de inteligência e sensibilidade no ouvinte, para entender o meu discurso. Eu nunca cedo a uma forma pré-determinada ou a uma situação que no papel é muito elegante, mas que não leva a nada. Prefiro sempre a expressividade e em nome dela, eu realmente transgriro a forma. Mas eu transgriro algo pré-estabelecido para criar algo novo, que a sua personalidade e a própria obra determinam. A minha obra para piano como um todo tem, peça a peça, uma determinação da sua própria forma.

MHP- O senhor se considera (ou já se considerou) eclético no sentido que os compositores da Bahia se autodenominavam? (*‘Para encontrarmos nossa identidade, precisamos livrar-nos de preconceitos, preceitos, correntes, correias e escolas. Neste sentido, o movimento do Grupo é anti-escola, descondicionador e paradoxal. Permitiu-me vislumbrar que o dual está virando trial, o dilema, trilema, o temido choque de estilos, ecletismo. Ecletismo como estilo de uma época sincrética’*)⁴

AE- Eu concordo com o Widmer. Para você criar alguma coisa num momento de grande revolução, é preciso que você bagunce e despreze tudo, e crie alguma coisa nova, ainda que sob riscos. Então, o ecletismo faz com que você use à vontade aquilo que está à disposição, e com isso acabe criando alguma coisa da sua própria maneira de fazer. Não tem sentido partir para uma criação segundo a criação de outros. Isto torna o compositor uma espécie de mantenedor de formas passadas.

Sendo assim, a criação é realmente uma transgressão para mim. E o ecletismo é uma maneira divertida de transgressão. O ecletismo também é um belo exercício de estilo. Já que somos herdeiros de última geração desta tradição histórica, por que não utilizar de tudo isto já que pertence a nós? Vamos usar tudo isto com liberdade e até com irreverência, que é natural ao artista. Mas sempre atentos à nossa própria verdade.

MHP- O senhor comenta que ao realizar um teste para ter aulas com Camargo Guarnieri, o senhor ficou nervoso e esqueceu o significado da palavra nacionalismo. Já que o senhor obteve a segunda nota mais alta da prova, e sendo um teste com Camargo Guarnieri, o senhor se lembra do que respondeu nesta questão sobre o nacionalismo?

AE- Não lembro. Eu lembro da outra questão, que era sobre as principais características da música brasileira. Para esta questão, eu citei situações de recortes do folclore, da fala oriunda de determinadas situações de ritmo e efeitos de etnia, sobre o próprio idioma que mantinha certas ocorrências de oxítonas e proparoxítonas que formavam o ritmo da nossa

⁴ Ilza Nogueira citando Ernest Widmer in NOGUEIRA, Ilza. “Grupo de Compositores da Bahia”. *Brasiliãna*. n.1. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, Jan. 1999. p.29-30.

fala. Também me lembrava de situações de ordem tímbrica, e outras coisas. Mas eu usava uma linguagem muito simples, de menino que eu era. Falava com muita ingenuidade das coisas.

E em relação ao nacionalismo, eu dizia da importância de um Mário de Andrade, porque eu tinha esta intuição. O Benedito de Camargo, que era meu professor no Colégio de Aplicação da USP, me aconselhou a realizar o teste e preparou o meu espírito para conversar com Camargo Guarnieri. Ele citava coisas, e eu acabava fazendo uma ligação entre estas coisas. Então, eu citava o Mário de Andrade como uma ingenuidade enorme. Também dizia coisas sobre o nacionalismo, que tinha a ver com o Policarpo Quaresma e com defender as coisas brasileiras. E dizia que se a gente quisesse ser alguma coisa na vida, o melhor era ser brasileiro. Porque com isso, a gente poderia dizer de maneira melhor para os outros, da gente mesmo. Seria interessante que a gente pudesse ser diferente, para estarmos juntos. E tudo isto está em Mário de Andrade, que eu vim a conhecer depois. Eu vim a saber disto muito tempo depois, quando já estava no Rio de Janeiro, quando li *O Banquete* de Mário de Andrade.

Eu intuía certas coisas, e respondi da maneira que pude. Mas a minha nota foi mais em razão do que compus a partir de um tema do livro de folclore do Rossini Tavares de Lima, do que eu tinha propriamente escrito nas questões dissertativas.

MHP- No depoimento do MIS, ao comentar sobre a dificuldade da edição, divulgação e execução da música brasileira, o senhor afirma que *“nossa música esta tão errada quanto ao processo de abandono das nossas coisas. Eu não estou preocupado com rótulos de que ela seja nacional ou brasileira.”*⁵ Na sua opinião, o que seria então a “música do Brasil”?

AE- O que eu quis dizer com isso, é que parece que estamos gradativamente abandonando as questões da nossa cultura, em nome de um *glamour* pela cultura estrangeira, que é exibido pelos meios de comunicação. Parece que estamos falando português cada vez pior e inglês melhor. Com isto, eu não estou querendo falar somente de um idioma e sim de um abandono de nossas coisas, em razão de algo que ultimamente, está até bastante na moda,

⁵ DEPOIMENTO de Aylton Escobar (filme-vídeo). *Op. Cit.*

que é a globalização. A globalização não abrange exclusivamente aspectos da economia, mas também setores referentes à ação cultural em todos lugares. De modo que, quando algum aspecto da cultura brasileira é defendido, acaba-se tendo a sensação de algo passadista e ultrapassado, porque atualmente, ninguém mais está interessado em saber se aquilo é nacional ou não. E agora, já passo para outro aspecto da sua pergunta, que é a questão de sabermos se o nosso entendimento do que venha a ser cultura nacional é certo ou não. Os meios de comunicação facilitam à determinada porção do nosso território, a saber quais seriam as predileções de maior cultivo da nossa cultura. Mesmo assim, vemos determinadas manifestações surpreendentes da cultura brasileira. De modo que é realmente muito complexo definir o que é isto.

Em relação à globalização, estamos vendo que os meios de comunicação estão estreitando as fronteiras mundiais, fazendo com que percamos a necessidade de defendermos tão profundamente aquilo que seria nacional. O tempo de defesa destas coisas foi outro, e historicamente, está catalogado. Hoje, a sensação de estarmos defendendo alguma coisa passada, sem o menor sentido de contemporaneidade, pode ser uma acusação bastante sincera. O mundo está preocupado com o mundo, e não com um único país. É claro que isto não é verdade, quando vemos um único país muito rico que determina a sua cultura ao resto do mundo. O interesse pela globalização e conseqüente estreitamento das fronteiras entre os países pode estar relacionada com questões de ordem econômica e política de determinados países, o que nos leva a entender o que é imposição cultural.

Por outro lado, podemos observar manifestações que não se enquadram nos interesses econômicos, que acabam criando uma cultura verdadeiramente enraizada, que não entram no capítulo da história.

É importante entendermos que estamos lidando com todos estes aspectos, sabermos que temos um idioma e um passado para contar. Um passado que pode ter vindo pela junção de várias etnias. Se temos isso como uma segurança nossa, então é bom fazer música de todos os lugares. Música brasileira para mim, é aquilo que é criado neste país. É claro que um autor que em um certo momento da história estética da nossa música, resolveu utilizar a técnica dos doze sons, ele certamente fez isto sem ser oriundo daquela cultura de onde surgiu este sistema. Simplesmente, aproveitou-se de uma novidade e a

gente não quer saber de música brasileira de jeito nenhum. Precisou existir uma lei, que ainda assim, é mal executada.

MHP- O que o senhor acha desta lei que diz que não se pode tirar xerox de obra de compositor brasileiro? (Três lados da questão: do intérprete que não tem acesso à obra, do compositor que quer receber os direitos da obra, e do fato de que não se encontram determinadas obras para vender).

AE- A edição da música brasileira é um problema muito sério, porque fazem pequenas tiragens e independente das necessidades dos conservatórios. Muitos são os compositores que escrevem de acordo com os programas de conservatório, para as peças fazerem parte do programa e serem adquiridas pelos alunos. Outros compositores sabem interferir na programação dos conservatórios para poderem vender a sua música. Por exemplo, o Ernest Mahle não tem problema para ver a sua obra executada, pois ela é toda consumida na Escola de Música de Piracicaba.

Enquanto uma pessoa compra uma obra brasileira, outras cinco não compram, porque tiram xerox da primeira. Então a edição fica toda guardada na editora e esta acaba desistindo de fazer uma segunda edição. E não consegue vender, porque de uma xerox se tira outras cópias. Então acaba-se não editando a música brasileira, porque estamos habituados com o xerox. Quando a obra deixa de existir porque a editora não se interessou mais em publicá-la., os interessados naquela obra não tem o que fazer, pois os direitos sobre a edição continuam. Como consertar esta situação, já que realmente não se pode tirar xerox de música brasileira? Agora, não pode 'não ter' a música brasileira, pois o intérprete interessado acaba não tendo acesso à obra.

A questão é como corrigir nas escolas de música a educação do músico sobre o artigo nacional. Do mesmo modo que ele deveria respeitar um orelhão ou uma parede branca sem pixar, deveria respeitar a edição nacional. A questão do equívoco brasileiro é de base mesmo, em todos os sentidos, e na parte do ensino está mais do que claro. Quando a educação existe, a criação nacional é procurada.

A edição estrangeira tem um *glamour* muito maior, mas a brasileira melhorou muito. De modo que eu tenho quatro editoras na Alemanha, e somente uma aqui. É importante perceber que as pessoas não sentem necessidade disto e que a linguagem da editora não é de

mecenas, é de comércio. Ela quer saber do retorno do seu esforço e empreendimento. E se determinada peça não é interessante para um determinado público alvo, não há motivo para se editar esta obra. Isto acontece, de certa maneira, com os nossos discos. Eles são muito recentes como interesse, e nasceram de produções independentes. Quando as gravadoras perceberam que estavam dando certo, começaram a entender alguma coisa. Mas o sacrifício do artista continua, pois deve responsabilizar-se por distribuir a sua produção, não havendo interesse das lojas de discos por esta produção. É um problema: a obra é gravada, é tocada e, às vezes se toca a mesma música milhares de vezes.

O direito autoral é uma outra questão muito séria, pois somente os artistas que sabem lidar com isso, que recebem seus direitos. Existe o hábito aqui no Brasil, de pedir ao compositor que ceda os direitos autorais, ao invés de pagá-los. Os compositores acabam cedendo seus direitos por escrito, para ver a obra gravada e executada. A maioria dos compositores brasileiros não recebe seus direitos por causa disto.

A questão do direito autoral na Europa é muito séria. Mas quase nenhum intérprete europeu executa a minha obra, pois eu não estou lá para divulgá-la. E para um artista brasileiro trazer uma obra editada da Europa, é muito caro. Neste sentido, não se resolve o problema da edição da música brasileira se editando a música no estrangeiro. A obra acaba ficando parada. O problema volta a ser a educação: se ninguém quer a obra aqui, quem vai se interessar por ela no estrangeiro? O direito autoral é importante: tirar xerox de música brasileira não pode mesmo. Agora, tem que poder para a obra ser executada. Na verdade, você faz justiça através do erro. É um absurdo muito grande. Mas eu sou favorável que os compositores vivam do seu trabalho.

MHP- O que o senhor pensa sobre a discussão atual sobre a não obrigatoriedade dos músicos de filiação à Ordem dos Músicos do Brasil?

AE- Primeiro: eu acho que a Ordem dos Músicos do Brasil tem que existir, o que não pode existir é a máfia que está lá dentro. E que os artistas da música erudita deveriam se interessar por sua Ordem dos Músicos sempre, e não só na hora da briga. Por que os músicos populares sempre estão lá e respeitam a Ordem: pagam a anuidade e o sindicato, estando sempre afinados com os seus grupos de classe. E os músicos eruditos, como estão sempre pensando na Europa, não pensam na legalidade e na organização da sua atividade

profissional dentro do país. Então, a Ordem dos Músicos tem que existir, o que não pode é o Wilson Sandoli ficar lá a vida inteira, com uma dinastia maior que a de Getúlio Vargas no poder. Essa máfia só está lá, porque deixamos. Se a gente tivesse uma maneira mais correta e digna de agir diante da Ordem dos Músicos, ela não seria o que é atualmente.

MHP- Quando jovem o senhor participou de aulas de música no Colégio Aplicação da USP. O senhor acharia interessante e possível estas aulas acontecerem de novo no ensino fundamental e médio?

AE- Eu acho muitíssimo importante, assim como o convívio com outras formas de expressão artística. Mas há um detalhe, que devemos observar: a Lei de Diretrizes e Bases, que criou a polivalência da área de Educação Artística.⁶ É um horror isto, pois o profissional sabe muita coisa e, ao mesmo tempo, não sabe nada. Deveria desmembrar isto novamente, para quem desse aula de teatro fosse da área de teatro, e quem desse aula de música fosse da área de música. E não exatamente quem fosse da área de Artes Plásticas desse aula de música ou teatro, porque não há sentido nisso. Este tipo de coisa minimiza de certo modo a expressividade de determinada forma artística, ao invés de aprofundá-la. Contribuem também para um desenvolvimento das diversas formas artísticas na escola: a informação e o equipamento disponível.

MHP- Ao compor uma peça, o senhor reflete sobre suas idéias, fazendo anotações, elaborando e re-elaborando a música?

AE- Não sei explicar muito bem, mas digamos que eu escuto a peça inteira, ou grandes porções dela, antes de passá-la para o papel. E re-escuto, e ela vai sendo elaborada neste convívio interior. Num certo momento, eu sei tão bem como ela é, que sou capaz de passar para o papel na hora de compor. Não faço quase nenhuma anotação. Faço o seguinte: às vezes eu tenho um pedaço qualquer de papel à mão, – devo dizer que não tenho esse negócio de escrever no computador, pois a minha mão é muito melhor - e este papel pode ser de música ou não. Eu posso desenhar alguma coisa ali, mas isto não são *sketches*, no

⁶ Apesar da observação do compositor ser pertinente, esta lei caiu, e em 1996 passou a valer a Nova Lei de Diretrizes e bases, que justamente acabou com a polivalência. De agora em diante, a escola é que escolhe se quer Música, Artes Plásticas ou Teatro, ministradas por profissionais das áreas.

sentido que elaborei alguma coisa. Talvez visualizando aquilo que a gente faz, melhora um pouco. Mas a música vem inteira, e eu já escrevo direto, e de tal modo, que chego a impressionar as pessoas. Eu faço a obra de cara, já passada a limpo.

MHP- E na sua obra para piano - como o senhor era pianista também - o senhor chegava a tocar a peça antes de escrevê-la?

AE- Eu improvisava muito. Sempre improvisei bastante. E de tudo aquilo, sempre alguma coisa vai permanecendo. É interessante aquela expressão '*A mão sabe e a mão pensa*', apesar de que eu ouvi-la bem mais recentemente. Mas eu poderia ter testado esta afirmação. Quando ficava fazendo estas coisas de brincar ao piano, a mão se deslocava com uma consciência extraordinária. Parece absurdo dizer isto, mas não é. Para quem toca piano, sabe bem que há certas estruturas, certas formações acordais ou mesmo no sentido contrapontístico, que a mão realiza e que nos assusta.

Eu não gravo a peça no sentido de gravar com um gravador, ou mesmo na memória. Tenho mais ou menos uma imagem, e posso até repetir certos trechos, mas nunca vem igual. É claro que eu tocava as peças. E tinha uma outra coisa que é muito importante, devo confessar: no momento da escrita, a idéia que eu tinha muito clara na cabeça, o papel tinha um 'papel' muito importante. Quer dizer: quando eu via a peça escrita, tinha um novo juízo da obra e alguma coisa acabava se modificando. Eu faço uma comparação com o idioma: quando você fala, você se satisfaz com o que diz. Mas se você grava a sua fala e transcreve exatamente o que disse, tem outro sabor. E uma vez escrito, você tem que corrigir. A música do papel, embora fiel ao que você imaginou, tem que sofrer algumas modificações. De modo que o instante do papel é decisivo para a escrita musical. Mas para mim, a proporção é mais a imaginação, e menos o papel.

Quando escrevo um texto no computador, eu corrijo muita coisa. E quanto mais eu ler o que escrevi, mais eu modifico. Nunca me contento com o que escrevo. Quando eu acabo a partitura, termino mais por cansaço, do que por satisfação. E quando ouço alguém tocando uma obra minha, não critico a interpretação e fico ligado à questão da composição. E alguns intérpretes percebem isto de tal modo, que atuam da maneira que espero. O intérprete tem uma participação decisiva e deve apontar algo que seja passível de

ser corrigido pelo compositor. O intérprete é um grande participante antes, durante e depois do processo composicional.

MHP- O senhor tem vontade de alterar suas composições depois de prontas, ou as considera como definitivas?

AE- Quando faço uma revisão da obra, eu tenho um medo desgraçado, porque vira 'outra' obra. É muito difícil que eu consiga realmente respeitar o que estava lá. Na verdade, não me contento mais com aquilo, pois foi escrito em determinada época e precisa continuar do jeito que está. De modo que eu não posso mais olhar para a peça, nem fazer uma revisão da obra. Tenho que compor outra. E quando sou obrigado a fazer uma revisão em torno de uma peça, eu sofro um pouco. Porque muda tudo e eu estou com a mão amarrada. A re-elaboração de alguma coisa passa a ser na imaginação.

MHP- O senhor está compondo atualmente?

AE- Muito pouco. É quase impossível, porque agora estou com as aulas de graduação e pós-graduação da USP, e estou regendo a Orquestra Sinfônica de Campinas, que me dá muito trabalho. Eu gosto muito da Orquestra, mas é uma tarefa exigentíssima, porque não sei entrar em alguma coisa, a não ser de cabeça.

Isto tudo me afasta muito da composição, porque também teria que ter uma dedicação bastante empenhada, e não tenho tempo para tudo isso. E como reajo meus concertos de cor, isto exige um estudo muito grande. Além disso, tenho os compromissos de ordem social e política, em torno de tudo isso. De maneira que estas coisas me consomem demasiadamente. Sou muito disciplinado, mas a paixão me acompanha sempre. De modo que não encontro maneira de conciliar tudo isto com o exercício da composição.

MHP- Eu gostaria de fazer uma ligação com esta questão de estar compondo ou não, e perguntar: Por que o senhor nunca mais compôs para piano?

AE- Eu tenho alguns motivos para não ter escrito mais para piano. Um dos motivos, e este não é o mais importante, é o fato de eu não estar mais tocando piano. Estar compondo para piano, era uma decorrência do fato de eu estar tocando. Eu não tenho mais o mesmo 'pianismo' que tinha antigamente. É claro que se eu me sentar para estudar piano com

disciplina, eu garanto que volto a tocar. E tocarei direitinho. Mas como respeito muito os pianistas, e sabendo o que isto significa ser, então eu não me considero um pianista atualmente. Porque eu não correspondo à seriedade que existe em um artista deste instrumento. É uma coisa ética: não me considero pianista por exigência e correção.

Um segundo motivo é que eu estou trabalhando feito um louco, e realmente não teria tempo para isso.

O outro motivo é o seguinte: eu acredito que a literatura pianística é muito grande e com obras de grande valor. Ctaria, por exemplo, as peças para piano do Almeida Prado. Já são um manancial extraordinário, é quase uma biblioteca. E ele faz um bom uso do instrumento, porque é pianista. Posso citar as peças para piano do Marlos Nobre, também. Além destes dois, outros compositores contemporâneos colaboraram bastante para a literatura do instrumento e deste modo, acho que o piano está bem servido. Fico pensando em instrumentos que nunca aparecem: a tuba, o fagote, e mesmo o clarinete.

Também não compus mais para piano, porque fico – por não ser mais pianista – menos machucado. Por que me dói muito não tocar piano. Eu deixei de tocar piano por causa de uma tragédia com a minha mão esquerda.⁷ Então eu escrever para piano e eu mesmo não tocar, é muito esquisito. Eu precisaria ‘não’ ser pianista, para que isto acontecesse. Como não sou harpista, nem fagotista e nem tubista, eu escrevo para estes músicos, pois me sinto mais à vontade e menos ofendido pela sorte.

Outro motivo, seria o fato de provocar em uma escola de música a permanência e a importância de outros instrumentos, o que me parece mais digno do que insistir na permanência pianística. Não quero destruí-la, mas acho que ela já está suficientemente

⁷ O compositor narrou em um depoimento pessoal em outubro de 2000 (e que não foi gravado), este acidente com a mão esquerda. Como o compositor não se mostrou favorável a comentar este assunto em outras ocasiões, retirei a questão sobre o assunto na entrevista. Mas como o acidente foi citado espontaneamente nesta questão, preferi narrar o ocorrido com as minhas próprias palavras. Conta o compositor, que ao ir a uma festa, estacionou o carro na garagem do apartamento do músico onde se realizava a festa. O carro ficou desbrecado, havendo uma rampa em declive atrás do carro, e com um outro veículo estacionado na frente. Quando Aylton Escobar estava indo embora, um dos músicos, sem saber que o carro do compositor estava desbrecado, começou a mover o veículo que estava estacionado na frente, empurrando o carro do compositor para o declive. O carro do compositor foi então para trás violentamente, e Aylton Escobar não teve tempo de entrar completamente no carro, ficando parte do braço para fora. A mão esquerda do compositor ficou prensada entre uma coluna de concreto da garagem e a porta do carro, quebrando vários ossos e comprometendo o movimento da mão. O compositor realizou várias cirurgias para reconstituição da mão, mas diz que, após o acidente, perdeu a agilidade para realizar determinadas passagens com a mão esquerda.

nutrida. Até por ser regente, eu sinto muito mais falta de instrumentistas de violinos, violoncelos e sopro bem preparados, do que pianistas em uma orquestra.

Outra coisa me ocorre ainda: raros são os pianistas com uma competência em relação à contemporaneidade e à vida plena do seu instrumento, e por isso mesmo têm de mim um grande respeito. Porque eles entendem o piano como um instrumento vivo, e não como mero servidor de repertórios antigos e mastigadíssimos. Quando vejo um pianista executar minha obra sem nenhuma compreensão de um novo 'pianismo', isso me irrita profundamente, assim como ver alguém que escreveu seu improviso. Quer dizer: não se deu ao trabalho de crescer musicalmente e entrar na obra.

MHP- O que eu tinha em mente, era que depois de uma peça como *Assembly*, esteticamente falando, seria complicado compor algo que estivesse um passo além desta obra, até pelos recursos que apresenta ao intérprete.

AE- A música, do ponto de vista dos sistemas técnicos composicionais e também dos procedimentos estéticos, modificou-se bastante. De modo que hoje, o pianismo utilizável pela composição pós-moderna, são os recursos tradicionais. E não exatamente mexer no encordoamento, ou música eletroacústica associada ao instrumento acústico. Se eu escrevesse para piano, para seguir um modismo, eu estaria escrevendo para piano no sentido convencional. Como faz o Almeida Prado, que não fica pensando em cordas. Ele fica pensando no teclado, por mais nova que seja a sua composição. Almeida Prado está até retornando à armadura de clave, fazendo música com um sentido tonal bastante rebuscado. A questão do que eu escreveria depois do *Assembly*, seria voltar a escrever um prelúdio em ré maior.

Eu não tenho problema em acompanhar as inovações de ordem estética da música. O problema em escrever para piano é que eu não tenho tempo mesmo. E o piano não sofreria de mim nenhum problema maior, a não ser o desejo de poder tocar o que escrevo.

MHP- O senhor tem alguma peça que gostaria de compor e não o fez?

AE- Sim, tenho. Poderia citar ópera como exemplo. Seria muito importante, mas eu não sei servir a dois senhores ao mesmo tempo. Com a Orquestra de Campinas e as aulas da USP não sobra tempo para mais nada. Também gostaria muito de escrever um concerto para

dois pianos e escrever sobre textos litúrgicos. Mas a vontade seria fazer este último muito bem trabalhado com textos de outros poetas brasileiros, e fazer uma obra com câoro, solistas vocais, câoro de crianças e grande orquestra. Tenho paixão pelas vozes, e isso tem a ver com a educação musical da minha casa. Chego a chorar quando escuto câoro de crianças; é uma coisa muito séria e profunda para mim. Eu adoraria fazer isto.

Gostaria de escrever peças para piano com violino e quartetos de cordas, e também muitas outras coisas. Acho que nunca vou parar de responder isto a você. Porque como a minha obra é muito pequena, gostaria de escrever tudo, e ainda não o fiz.

MHP- Ser membro da Academia Brasileira da Música auxilia na sua carreira como compositor, professor e regente? O senhor lembra com quem concorreu à vaga?

AE- Não me lembro com quem eu concorri, só me lembro que muitas eram as vagas. O presidente da Academia era o Francisco Mignone e pelo número de vagas dava para saber que a Academia estava completamente esquecida. Nós entramos todos juntos: Almeida Prado, Ricardo Tacucchian, eu, Vasco Mariz e Jorge Antunes. Eu fui o compositor mais jovem a entrar, e Mignone me disse que isto era a consagração em vida. Querendo dizer, na realidade, que eu estava muito menino para ter uma consagração em vida.

É claro que auxilia muito na minha atividade, é algo de grande eloquência ser citado como membro da Academia.. A Academia atesta e reporta isto, mas quem faz a minha carreira sou eu mesmo. E quem faz a importância da Academia Brasileira da Música somos nós, que estamos dentro dela. Mas é claro que tudo isto funciona em mão dupla, no sentido de dignificação da Academia e da minha carreira.

MHP- O senhor acha que há relevância em se fazer a análise de uma obra (do ponto de vista do compositor), quando o compositor compõe de modo mais intuitivo?

AE- Claro, desde que quem faça a análise não seja alguém que não tenha a menor perspectiva das coisas e comece a enquadrar a obra em regras pré-concebidas. É preciso ter uma largueza técnica e espiritual muito grande para se fazer uma análise, quando o compositor usou muito da sua intuição e preferiu se esquivar das técnicas pré-existentes.

Eu acho muito mais interessante a obra nascer por intuição e escrever no seu modo pessoal, do que estar imitando algum outro compositor.

MHP- Em outra entrevista, o senhor afirmou que a análise é um trampolim para o analista. É óbvio que o compositor sabe mais da obra do que qualquer outra pessoa, mas de qualquer modo a obra do compositor está sendo divulgada. O que eu não entendi muito bem é esta questão do trampolim, pois acho que depende mais se a pessoa que analisa é competente ou não, porque se for ruim, não adianta a obra ser boa.

AE- A questão do trampolim é o seguinte: muitas vezes os analistas são aqueles que não tem nenhuma outra competência musical, a não ser analisar coisas. E fazem isto de uma maneira tão fria, que mostram bem que são ‘arquitetos’ de palavras e de situações que são absolutamente extra-musicais. E começam a escravizar a obra àquelas regras. E de música, no sentido amplo da expressão – como mergulho, sensibilidade e espiritualidade - não entendem nada. Até para entender que o erro é uma circunstância histórica, e que momentos futuros vão considerar este erro como absoluto acerto; e a regra, que antes não admitia aquele fato, terá que admiti-lo. E será feita uma nova regra para incluir aquilo como acerto, e que isto está em constante evolução e movimento. Se não tiver esta sensibilidade, realmente é um trampolim para o exercício deste analista, e não da música.

E quanto ao resto das suas considerações, é claro que você tem razão. Embora o compositor saiba de sua obra, muitas vezes não sabe de verdade. O compositor não está procurando o ‘porque’ da sua obra, e tem certas coisas que nem o compositor sabe. É muito importante saber que a música tem uma vida própria e que respira.

Às vezes, a percepção musical escapa ao analista e, em outras vezes, somente a percepção musical está presente e não há conhecimento técnico nenhum. Não sabem observar as coisas e dar a elas os nomes técnicos. A presença do analista é muito importante, mas é mais importante que haja bons músicos analistas.

MHP- Porque em um depoimento seu o senhor fala com tantos detalhes do professor de composição Camargo Guarnieri e fala pouco dos professores de regência Alceo Bocchino e Francisco Mignone? O senhor poderia citar estes dois contatos com mais detalhes?

AE- Por um motivo muito sério, eu tive um contato com Camargo Guarnieri mais longo do que com estes dois professores. Fui ter um convívio com Alceo Bochino quando era

diretor da Escola de Música Villa-Lobos e ele era professor desta mesma escola. Como ele não tinha muitos alunos, e para não perder um profissional da competência do Alceo Bochino, eu passei a ter aulas com ele. Nesta época, eu nem mais o chamava de professor e sim de pai. Tive poucas aulas com o Mignone, mas foram 'profundas' aulas. Fiquei com Mignone provavelmente um ano e os encontros não eram toda semana. E isso fez com que eu estudasse grandes obras e trabalhasse com ele coisas formidáveis em termos de música. O Mignone reduzia partes de orquestra ao piano com uma facilidade extraordinária e a maneira espontânea como falava de música, me encantava.

Estive com estes dois professores um período mais longo como amigo do que aluno, propriamente dito, e este período como aluno foi menor do que aquele com Camargo Guarnieri.

MHP- Como foi escrever Música para cinema e de quais filmes participou?

AE- Eu escrevi música para cinema para documentários, não filmes de longa metragem. Escrevi também para curtas e médias metragens, ganhando um prêmio na Venezuela pelo filme de curta metragem *Você sempre encontra o Sol no final do caminho*. Era um documentário maravilhoso sobre as praias brasileiras, de norte a sul. Acompanhei a equipe de cinema para compor as peças. E fiz música para outros documentários, que não lembro os títulos. E fiz também música para filmes que eram documentários para a televisão, sobre a colonização alemã em Santa Catarina e sobre os Sambaquis, que são aquelas coisas de paleontologia brasileira, fósseis. E fui também apresentador destes programas de televisão. Fazia música e apresentava o programa, dirigido por outras pessoas.

MHP- O senhor poderia falar como foi sua experiência na direção da Universidade Livre de Música (ULM)?

AE- Tentei fazer a mesma coisa que fiz quando fui diretor da Escola de Música Villa-Lobos: dar profundidade ao ensino e garantir que os estudantes tivessem bons professores e uma bela atuação musical. Também procurei fazer com que os corpos estáveis da ULM e do Estado, como: Orquestra Jazz Sinfônica, Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo e o Coral Sinfônico, tivessem o seu correspondente juvenil e infantil. Tentei fazer isso, para

que a criança se mirasse nos exemplos superiores e procurasse imitar a postura de tocar bem.

Queria que os conjuntos de música popular tivessem uma convivência com os demais conjuntos, e que pudessem ser permutados os regentes, para que os grupos experimentassem coisas diferentes. Queria também contratar pessoas de fora para fazer belos espetáculos. Conquistamos um público para a Banda Sinfônica, dando realmente uma conotação sinfônica para esta banda. Criamos um câoro de crianças e o Coral da Orquestra Sinfônica de São Paulo. A minha experiência na ULM só não foi boa porque eu tive de lidar com políticos, e isto é uma coisa que eu não sei fazer direito.

MHP- E como Diretor Artístico dos Festivais de Campos do Jordão?

AE- Os Festivais de Campos do Jordão foi decorrência do meu trabalho na ULM. Não queria mais trazer para os festivais os profissionais da Europa e Estados Unidos, como ocorria até então, mas que as pessoas entendessem que nós temos talentos formidáveis na América Latina. Não tinha nada a ver com esta estória do Mercosul, queria mesmo era aproveitar os talentos que temos aqui. A gente tem a mania de achar que tudo que é bom está na Europa, pulando a África. Nós precisamos saber da gente e destes países próximos, que são nossos irmãos. Temos que ter contato com a língua próxima de nós: com este espanhol que falamos aqui e com o português que temos de cultivar.

Outra coisa que consegui, e tive o apoio maravilhoso do Ricardo Ohtake, era transformar o Festival de Campos do Jordão num cultivo de música contemporânea. Não era para repetir o que os estudantes faziam no conservatório, era para fazer uma revolução. Esse mês de julho seria um mês para fazer grandes discussões, para os estudantes refletirem e saírem do festival mobilizados. Não queríamos coisas diferentes para brigar com os conservatórios, mas para nutrir as pessoas. E trazer um sem número de jovens, garantindo a importância do aspecto pedagógico e artístico.

Era necessário entender que os alunos eram sumamente importantes. Este é um aspecto que o Festival perdeu atualmente, pois os alunos não têm mais nenhuma importância, sendo um grupo muito pequeno. O Festival ficou para os turistas de fim-de-semana, que vão sujar a cidade de Campos do Jordão no mês de julho e pagam 10 reais por

uma Coca-Cola. O Festival é uma decadência absoluta em Campos de Jordão. Quando eu era diretor, eu fazia música o tempo inteiro, não apenas no fim-de-semana.

Eu fiz a ópera *La Traviata* em Campos do Jordão, que as pessoas adoraram. Convidei o Paulo Autran e a Regina Duarte, misturei teatro com textos que eram da ópera e da *Dama das Camélias*, para fazer um espetáculo renovado. E com três sopranos, meninas ainda, fazendo o papel da Violeta Valery. E dois tenores completamente jovens, e que estão fazendo carreira fora do Brasil. Todos eles deram certo. Não há erro nenhum nisso. Erro é o que estão fazendo com o festival atualmente. Eu fui o Último dos Moicanos, e depois de mim, veio o dilúvio. Esta última frase é de Luís XVI.

MHP- Enumere os seguintes profissionais de música brasileiros (em atividade atualmente) e que realizam um bom trabalho na sua área, citando os motivos desta escolha:

AE- Compositor: Devo citar Almeida Prado, porque além de ser um compositor assíduo, é de uma bagagem musical extraordinária. Gostaria de citar outro: Edino Krieger. É um homem equilibrado e um compositor de grande competência, com obras da maior importância e historicamente catalogadas. Compositor ativo e muito mais velho.

- **Regente:** Um bom Regente Brasileiro em atuação, eu considero Fábio Mechetti. É um jovem músico de grandíssima competência musical. E vem de uma família de músicos: avô, pai e ele mesmo. São todos excelentes músicos. Faz um trabalho magnífico, sendo regente de duas orquestras nos Estados Unidos. Um músico equilibrado e grande conhecedor de música.

- **Intérprete:** Devo citar aqui o nome de Antônio Meneses, pelo altíssimo nível do seu trabalho e pela abrangência internacional que alcança. É sem dúvida um grande intérprete.

- **Musicólogo (ou teórico/analista):** Eu não teria ninguém para citar aqui, mas me lembro do nome de Beatriz Balzi, que além de ser um ótima intérprete – apesar de uma abrangência menor que Antônio Meneses -, tem o seu lado de teórica, tendo um conhecimento profundo da música contemporânea.

MHP – Obrigada pela entrevista.

2.2.2- DEPOIMENTO DO COMPOSITOR SOBRE OUTROS ARTISTAS

Ao organizar o material para os *Dados Biográficos* do compositor, coletado da fita de vídeo *Depoimento de Aylton Escobar* do Museu da Imagem e do Som, constatou-se que o compositor, além de citar fatos da sua trajetória, fazia comentários sobre diversos artistas com os quais teve contato ou que influenciaram sua carreira.

Julgou-se que, se estas informações fossem colocadas nos *Dados Biográficos*, esta parte ficaria extensa e cheia de detalhes não pertinentes ao assunto. Deste modo, preferiu-se fazer esta parte independente e específica, sobre depoimentos do compositor sobre outros artistas.

Yara Bernette

“Yara Benette foi muito importante para a minha formação musical. Durante um período, a Yara foi apenas uma imagem no palco, tocando e me transmitindo sua paixão como artista. Quando menino eu via apresentações da Yara no Teatro Municipal de São Paulo, antes de ela ir para a Alemanha. Apenas recentemente, tive um contato com ela mais próximo, e pude dizer a importância dela na minha formação musical, e ela ficou comovida. Representa esta importância pela seriedade, profundidade, pela competência e pela força titânica como artista, principalmente executando o segundo concerto de Brahms. Tocando este concerto me transmitia a volúpia de ser artista, e Yara foi (sem saber) uma grande incentivadora do meu desejo de ser artista. Foi muito grande incentivadora, porque ela era um mito.”

Elza de Guarnieri

“Conheci a Elza de Guarnieri tocando no Teatro de Arena, que ficava em frente da Igreja da Consolação. Além de ela ser mãe do ator Gianfrancesco Guarnieri ela era harpista. Eu conheci a harpa através da Elza de Guarnieri. Foi importante para mim, pois tinha uma intimidade com o instrumento muito grande.”

Armando Belardi

“Quase cheguei a tocar um concerto de Mozart sob sua regência, através de um Concurso da Rádio Gazeta, o que também me incentivou bastante. Eu me inscrevi neste concurso para tocar dois concertos de Mozart (Coroação e lá menor) e o segundo concerto de Beethoven. Quando eu fui fazer a inscrição, estava

com a partitura debaixo do braço e o Armando Belardi viu os concertos que eu iria tocar. Ele me disse apenas: 'Bonito, Vai tocar este?' Só me disse isto, mais foi muito importante para mim. Estes artistas eram importantes pela forma de atuar e por serem muito ativos sempre."

Esther Scliar

"A Esther tinha um conhecimento musical muito grande, era muito exigente e tinha um ouvido inigualável. Além disso, ela era uma grande compositora. Tenho certeza que conheci a Esther para ser um grande amigo dela. Qualquer coisa que ela dissesse poderia ser tomado como lei. Um elogio da Esther então era uma coisa fantástica. Quando foi executada a minha obra 'Cantos Novos e Vazios' no Palácio MEC, ela me disse apenas: 'Que lindo é isto'. Foi a consagração para mim... Ela gostou tanto da peça que me pediu uma cópia e no dia seguinte já estava analisando a obra com abismos. Eu me lembro que certa vez em um Encontro Nacional de Compositores da Rádio MEC, quando foi executada a minha obra 'Movimentos' (para clarinete, violino, violoncelo e piano), ela estava presente e veio falar comigo após a apresentação. Ela disse assim: 'Se eu tivesse um décimo da sua fantasia, eu já estava feliz. Agora: cuidado com a forma'. Até hoje eu não consigo escrever duas notas sem pensar no que a Esther me disse. Raramente a Esther escrevia música, pois ela sabia tanto que não vencida a sua própria crítica. Ela era escrava da perfeição que inventou. Às vezes, a Esther descobria coisas da minha obra que eu mesmo não sabia. Ao compor uma peça encomendada para o II Concurso de Corais Escolares da Guanabara, eu estava com dúvida quanto ao título da peça. Ao conversar ao telefone com a Esther eu relatei esta dificuldade, e falei que estava pensando em colocar uma idéia de cada uma das trovas do verso: Sabiá do primeiro, depois viola e depois coração. Algo como 'Sabiá, Coração de uma Viola' e a Esther achou muito bom, e ficou assim. Ao lhe mostrar a obra 'Libera me' para soprano e orquestra, descobriu algo que eu não havia percebido: que a peça estava na realidade na tonalidade de Ré Maior e que este era o enigma da obra. Deste modo, ela percebeu que eu havia escrito uma nota errada em um ponto culminante. Eu escrevi um fá natural e na realidade deveria ser um fá sustenido. E eu corriji isto."

Marília Martins

"Professora importantíssima de piano. Tínhamos um pelo outro uma paixão recíproca que independeu de uma seriedade muito grande no estudo. Nesta época, eu já trabalhava nos cursos de alta interpretação musical da Escola Magdalena Tagliaferro, no Rio de Janeiro, com um resultado muito bom."

Lúcia Branco

“Ela foi a grande mestra de pianistas como Nelson Freire e Arthur Moreira Lima. Fumava muito e tinha uma voz muito grave. Era muito severa, mas muito amada pelos alunos. Tinha uma maneira adulta de trabalhar com os alunos, na relação artística com o piano. Foi uma figura importante na minha formação musical.”

Walter Bianchi

“Quando estudei na Academia Paulista de Música, tive que escolher outro instrumento além do piano (que já estudava), como instrumento complementar. Eu escolhi o oboé e fui ter aulas com o Walter Bianchi. Ele era um excelente professor, muito paciente com os alunos. E além disso, era um músico de primeira água e um camerista maravilhoso. Eu tocava em um instrumento que ele me emprestou. A escolha do instrumento é que não foi muito acertada. Eu tinha aulas após o almoço e tocava na frente do espelho, produzindo notas longas naquele instrumento difícil de pegar palhetas duplas. Sofri muito para aprender oboé. Tinha que fazer uma força enorme de ar, tinha vertigens. Mas estudei o oboé um tempo, desenvolvi até certo ponto, mas o meu interesse era aprender um instrumento de sopro, com um objetivo maior voltado para a orquestração e criação. E já um interesse velado pela regência.”

Calixto Corazza

“Aprendi também na Academia Paulista de Música um pouco de violoncelo, com o professor Calixto Corazza. Era um grande violoncelista e foi membro fundador do Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo. Grande professor, com um humor extraordinário. Ele era muito severo, mas também muito amigo, bem à maneira italiana mesmo. Eu tinha aulas com ele depois dos ensaios da orquestra. O meu interesse em aprender violoncelo também era voltado para a composição e a direção musicais.”

Henrique Morelembaum

“Foi o primeiro e único regente da minha obra ‘Poemas do Cárcere’ executada no I Festival de Música da Guanabara. Agradeço sempre o Henrique Morelembaum por ter regido a minha obra tão bem. Ele era um músico muito sério e dedicado, muito talentoso e com um espírito humanitário incrível, ao reger a obra de jovens compositores. Tinha um interesse muito grande em estudar a obra de novos compositores, e realmente fazia isto como se esta obra fosse representante viva dos grandes trabalhos da música universal.”

Koellreutter

“Koellreutter foi um guru para muita gente com o Grupo Música Viva nos anos 40. Só que muita coisa modificou no meio do caminho. Chegou em um ponto, no qual ninguém mais poderia entender um obra tão européia, tão afastada de um cultivo popular. Compositores como Cláudio Santoro, Guerra Peixe e Eunice Katunda acabaram abandonando a técnica dodecafônica e passaram a negar veementemente estes processos. Dizem que na realidade ele não impunha a técnica dodecafônica, ele apenas descobria isto como um germe natural dos compositores e transmitia estes conhecimentos. Foi um momento muito importante para a música brasileira.”

Sígrido Levental

“Sígrido Levental é o diretor do Conservatório Musical do Brooklin Paulista e me homenageou emprestando meu nome à sala de concertos deste Conservatório, que já se tornou referência na programação de concertos de São Paulo. Ele é como se fosse um irmão amado. Enfrentou a questão da edição da música brasileira contemporânea como ‘Don Quixote’, ao criar a editora ‘Novas Metas’, que se dedica também à edição de partituras que se utilizam de grafia nova. É ele mesmo que copia isto, com todo o carinho. Infelizmente ninguém compra isto, não há um costume neste sentido nas escolas brasileiras. Parece uma coisa de ‘Senzala’ olhando para a ‘Casa Grande’, desejando ser como ela, mas nunca conseguindo isto. A música brasileira precisa de interesse: necessita ser executada e conhecida. Para crescer ela precisa de crítica. A mobilização é que fará com que ela cresça.”

CAPÍTULO 3

A OBRA PARA PIANO DE AYLTON ESCOBAR

“A ANÁLISE, PARA O COMPOSITOR, REPRESENTA A SEGURANÇA DE QUE OS VÁRIOS ELEMENTOS DOS QUAIS A OBRA É FEITA, ESTÃO PERFEITAMENTE ENCAIXADOS, AJUSTADOS. E AINDA, QUE ELES SÃO CONSEQÜENTES, QUER DIZER, MESMO QUE UM DELES MOBILIZE CONTRARIAMENTE OS DEMAIS, DEVE SER PARTE PERFEITA DAQUELE ORGANISMO.”

Aylton Escobar

3.1- INTRODUÇÃO À OBRA PARA PIANO DE AYLTON ESCOBAR

No início da pesquisa, pretendia-se fazer uma divisão da obra de Aylton Escobar em fases mais ou menos definidas quanto às técnicas de composição empregadas, e situar as peças para piano dentro destas fases. Esta escolha havia se baseado na constatação que Aylton Escobar utiliza diferentes técnicas de composição nas peças para piano e julgou-se que a obra como um todo obedecesse algum padrão ou cronologia no uso destas técnicas, sendo possível situar a obra para piano dentro de um contexto maior. Constatou-se porém, que o compositor trabalha com sobreposição destas técnicas de composição na sua obra, e que seria praticamente impossível identificar uma fase ‘atonal’ ou uma ‘dodecafônica’. Sendo assim, procurou-se descobrir outras maneiras de dividir a obra de Aylton Escobar e encaixar as peças para piano na sua produção.

Pesquisando a formação musical do compositor para a elaboração dos ‘*Dados Biográficos*’ e consultando material de entrevistas, concluiu-se que a obra do compositor poderia ser dividida de duas maneiras diferentes, uma das quais sugerida por ele próprio.

Esta sugestão foi dada em uma entrevista para a *Revista Opinião* em 1974, dividindo sua obra em música por auto-determinação e música para teatro:

*“Divido meu trabalho em duas fontes de ação: música por autodeterminação, que as pessoas chamam de vanguarda, e música incidental para teatro e cinema. Como compositor de música por autodeterminação acho que há um desenvolvimento bastante sensível por parte da minha estruturação. (...) Um outro tipo de trabalho são as músicas que faço para teatro e cinema. Foi através desta música para teatro que eu senti uma aceleração cada vez maior do meu encontro com a contemporaneidade. Ela veio também resolver para mim um problema que era crucial: conter minhas idéias dentro de uma estrutura bem organizada. Não vejo, porém, diferenças qualitativas entre o meu trabalho por autodeterminação e música para teatro, já que para mim ambos representam criatividade musical.”*¹

Esta maneira de dividir sua obra foi considerada bastante pertinente, mas constatou-se que esta forma não englobava a totalidade da sua produção. Além do próprio compositor

¹ PENCHEL, Marcus & GODINHO, Ivandel. Panorama da música brasileira: Depoimento de Aylton Escobar. *Opinião*. s.l.. 29/04/1974. p.23.

não concordar atualmente com esta divisão, conforme afirmado na entrevista do capítulo 2, a música escrita para teatro faz parte de um período específico de sua produção (entre 1969 e 1980), não podendo considerar a divisão da sua obra somente neste período.

Outra forma encontrada e que talvez seja mais sensata, é aquela que se baseia na formação musical do compositor e principalmente, no seu depoimento do sobre esta vivência. Foi possível constatar nos '*Dados Biográficos*' a transformação assumida pelo compositor, após uma crítica negativa sobre sua obra recebida nos Estados Unidos, por ocasião da sua primeira viagem a este país, em 1968. O que poderia ser considerado então, seria uma fase *antes* desta crítica, na qual o compositor ainda estaria extremamente influenciado por seus mestres Osvaldo Lacerda e Camargo Guarnieri, e uma fase *depois* desta crítica, na qual o compositor procurou identificar uma linguagem musical própria e baseada na liberdade de expressão.

Sendo assim, a obra para piano de Aylton Escobar poderia ser considerada como pertencente à esta segunda fase de produção, não significando, porém, que estas peças não tenham nenhuma influência da orientação recebida daqueles mestres. Podemos identificar esta influência apenas na primeira obra *Três Pequenos Trabalhos Para Piano*, cuja data de composição é imediatamente posterior (1968 – mesmo ano, mas posterior) àquela da crítica negativa e consequente transformação do compositor. Esta obra pode até ser considerada como de transição, por incorporar ao mesmo tempo técnicas de composição mais comprometidas com as inovações do século XX (atonalismo e dodecafonismo) e elementos do nacionalismo, que atestam a influência dos seus mestres. Os elementos relativos ao nacionalismo estão presentes no ritmo sincopado da segunda peça (*Chorinho*) e na alusão do gênero da *Seresta*, na terceira peça. O compositor combina estes elementos com o uso do atonalismo livre, o que confirma a fase de transição.

Outro fator importante, que deve ser notado, é a liberdade de expressão que o compositor desenvolveu ao escrever para teatro e que não foi imediatamente incorporada às suas composições, denominadas genericamente por '*Música por Auto-determinação*'. Deve-se lembrar que o compositor começou a escrever para teatro em 1969, gravando na sua própria casa a trilha sonora para a peça "*O Assalto*" de José Vicente, na qual utilizou recursos de música concreta de maneira bastante simples e intuitiva. O compositor só incluirá recursos de música eletroacústica na sua obra dita por '*auto-determinação*', na peça

Assembly para piano e fita magnética, de 1972. É necessário notar ainda, que na peça para piano *Mini-Suíte das Três Máquinas* (1970), imediatamente posterior à composição daquela trilha, são utilizados ainda poucos símbolos de notação contemporânea, como o símbolo indicativo do *cluster*. O compositor cita também que, para a gravação daquela trilha, começou a experimentar sons do encordoamento do piano, recurso que somente será utilizado em *Assembly*, e não ainda na *Mini-Suíte das Três Máquinas*. Nas peças para música de câmara *Movimentos* (clarineta, violino, violoncelo e piano) e *Cantos Novos e Vazios* (canto e piano), ambas de 1970, já são utilizados recursos do encordoamento do piano.

Parece que, inicialmente, houve uma assimilação e um desenvolvimento da expressão da linguagem contemporânea na música para teatro, e que a maneira de incorporar isto na sua composição para piano solo representou maior dificuldade para Aylton Escobar, refletindo nos recursos utilizados (música concreta) e na notação.

Pode-se notar que determinados procedimentos e símbolos de notação utilizados nas peças *Movimentos* e *Cantos Novos e Vazios* se repetirão em *Assembly*, como: uso do copo de vidro no encordoamento, divisão do teclado em três regiões (agudo, médio e grave), e uso dos símbolos:



Fig. 1 - Elementos rítmicos não precisam ser rigorosamente obedecidos.



Fig. 2 - Notas mais agudas possíveis e notas mais graves possíveis, altura indeterminada.

Assembly é também a primeira peça do compositor que utiliza música eletroacústica e um instrumento acústico. Deste modo, *Assembly* representa o início de um outro ciclo de composições: *Poéticas*. É uma série de seis peças escritas entre 1973 e 1981, para instrumentos diversos, dobrados com fitas magnéticas: *Poética* para 2 guitarras elétricas, *Poética* para flauta, *Poética* para clarineta, *Poética* para tuba, *Poética* para harpa e *Poética* para violoncelo.

Verifica-se assim, a unidade na notação e no material utilizados, entre as peças para piano solo e outras peças compostas na mesma época. Ao situar as peças para piano em um

contexto maior, de outras composições do autor e na sua trajetória, é possível compreendermos melhor os aspectos encontrados na análise musical.

Após o estudo sobre *Notação*, encontra-se a análise de cada uma das peças, através dos parâmetros de Altura, Duração, Textura, Timbre e Dinâmica, além da forma e aspectos singulares de cada uma, como: indeterminação e eletroacústica.

Cada uma das análises é precedida por uma explicação geral da peça e das etapas principais a serem realizadas. Cada peça possui uma conclusão, explicando os aspectos principais e realizando uma ligação entre os diversos parâmetros analisados.

A relação entre o resultado das análises e a trajetória e o pensamento do autor, possibilita um aprofundamento desta pesquisa. O intuito do trabalho passa a ser não só o de analisar os materiais das peças, mas questionar a relação entre estes aspectos ao momento de vida do compositor e ao momento musical brasileiro.

3.2- NOTAÇÃO NA OBRA PARA PIANO DE AYLTON ESCOBAR

TIPOS DE NOTAÇÃO

A partir do momento que a indeterminação passou a ser elemento estrutural de uma obra musical, tornou-se necessário a criação de outros tipos ou símbolos de notação musical. É através da grafia utilizada que o compositor vai deixar a cada intérprete a possibilidade, de variar ou não, cada um dos diferentes parâmetros do som, em cada nova interpretação da mesma obra, deixando implícito o grau de indeterminação (maior ou menor) de uma obra musical.

Basicamente, podemos considerar dois tipos principais de notação: notação precisa e notação não-precisa. A notação precisa está mais relacionada à notação tradicional, na qual o compositor especifica o que o intérprete deve realizar, e a notação não-precisa sugere um certo grau de indeterminação, que é sugerida pela própria notação, possibilitando opções de escolha ao intérprete.

Koellreutter¹ considera o uso de 4 tipos de notação na música contemporânea:

- 1- Notação Precisa: objetiva atingir um grau máximo de precisão;
- 2- Notação aproximada: grafa os signos sonoros de modo aproximado, isto é, não se preocupa com a exatidão de correspondência entre os símbolos e o som pretendido;
- 3- Notação Roteiro: é notação que somente delinea a seqüência dos signos musicais;
- 4- Notação Gráfica: tem o intuito de estimular, motivar e *sugerir* a decodificação dos signos musicais.

Segundo Paul Griffiths ², pode-se distinguir dois tipos de notação gráfica. Por um lado, há notações que correspondem a necessidades composicionais bastante específicas, não encontradas nos símbolos convencionais. São criados, então, novos símbolos para designar a composição musical. Por outro lado, há gráficos que se destinam não à simbolização, mas ao estímulo, assemelhando-se mais a desenhos do que a partituras.

Na realidade, o primeiro tipo de notação especificado por Griffiths (novos símbolos) corresponde à definição dada por Koellreutter, de notação aproximada. Já o segundo tipo

¹KOELLREUTTER, Hans Joaquin. *Terminologia de uma Nova Estética da Música*. Porto Alegre: Movimento, 1990. p.98.

² GRIFFTHS, Paul. *Enciclopédia da Música do Século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p.158.

de notação (uso de desenhos), corresponde ao termo notação gráfica de Koellreutter. A definição destes tipos de notação são muito semelhantes, o que difere é apenas a nomenclatura usada.

Erhard Karkoschka, no livro *Notation in New Music*, cita também 4 tipos de notação, muito parecidos com o de Koellreutter:

- 1- Notação Precisa
- 2- Notação Aproximada
- 3- Notação Indicativa
- 4- Gráficos Musicais

O autor afirma que: “a notação está dividida em 4 níveis; enquanto a precisão da notação diminui de um nível para outro, a importância do efeito gráfico aumenta”.³

Ao ser analisada a notação empregada por Aylton Escobar, serão considerados todos estes tipos de notação e a visão de cada um destes autores.

Nas peças para piano de Aylton Escobar notou-se uma grande ocorrência no uso de *Clusters*, sendo extremamente importante situar historicamente esta forma de tratamento musical. Sendo assim, será feita inicialmente a contextualização histórica do uso do *Cluster*, para em seguida ser realizado o levantamento da notação utilizada na obra de Aylton Escobar.

CLUSTER

Um dos símbolos que possui notação comum entre os compositores é o usado para designar o *Cluster*: notas adjacentes tocadas simultaneamente.

Este símbolo é muito utilizado para composições de piano, podendo ser tocados *clusters* com a mão fechada, com a mão espalmada, ou mesmo com o antebraço, dependendo do âmbito (de altura) especificado pelo autor. O *cluster* também foi utilizado em obras sinfônicas, geralmente através de notas tocadas por um grupo de instrumentos (cordas, sopros, e outros).

Vários autores citam Henry Cowell (compositor americano 1897-1965), como sendo o pioneiro a usar uma agregação de notas semelhante ao *cluster*. Paul Griffiths⁴ afirma que

³ KARKOSCHKA, Erhard. *Notation in new music*. London: Universal, 1972. p.19.

⁴ GRIFFITHS, Paul. *Op. Cit.* p.45.

Cowell foi pioneiro na utilização do *cluster*, na obra *the Tides of Manaunnaun* (data provável da composição: 1912).

Robert Morgan⁵ fornece maiores informações sobre como o *cluster* foi utilizado inicialmente por Cowell. Morgan afirma que Cowell utilizou o *cluster* como blocos de notas fixas e internamente indiferenciáveis, funcionando como uma repetição complexa de uma única nota ou como notas puramente percussivas. Posteriormente, outros compositores utilizaram o *cluster* de maneiras diversas, como o compositor polonês Krzyztof Penderecki (1933). As primeiras composições de Penderecki, como *Psalms of David* (1958) e *Strophe* (1959) são construídas com segmentos cromáticos de alturas, através da junção de notas cromáticas adjacentes.

O compositor pode especificar se este *cluster* deve ser de menor ou maior âmbito, e se devem ser tocadas notas brancas (diatônicas) do piano ou brancas e pretas (cromáticas) do piano. A notação mais utilizada para piano, é a seguinte:



Fig. 3 - *Cluster* nas notas brancas e pretas



Fig. 4 - *Cluster* nas notas brancas

Alguns compositores utilizam a notação do *grande bequadro*, e do *grande suspenido* ao lado do *cluster*, para indicar, respectivamente, *teclas brancas* e *teclas pretas*. Apesar desta notação ser utilizada por muitos compositores e o seu objetivo ser bem claro, ou seja, especificar *clusters* nas notas brancas ou pretas, Jorge Antunes a considera inconveniente “*por ocupar muito espaço na pauta, não permitindo o trabalho com curtas durações (semicolcheias, fusas, etc.). Por outro lado, o grande suspenido ‘susteniza’ igualmente o MI e o SI, que deste forma deixam de ser teclas pretas.*”⁶

⁵ MORGAN, Robert. *Twentieth-century music*. New York: Norton, 1991. p.387.

⁶ ANTUNES, Jorge. *Notação na Música Contemporânea*. Brasília: Sistrum, 1989. p.45.

Grande Sustenido e Grande Bequadro:

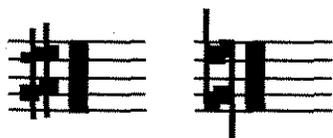


Fig. 5

O compositor pode especificar o âmbito do *cluster* através da sua colocação no pentagrama, como exemplificado abaixo:

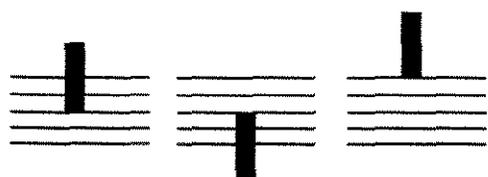


Fig. 6

Pode também, em alguns casos, especificar através da notação o âmbito e a forma de tocar, como por exemplo, na peça *Mini Suíte das três Máquinas*, de Aylton Escobar. O compositor utiliza uma notação para tocar com os dedos agrupados (menor âmbito) e outra com a mão espalmada (maior âmbito):



Cluster
Menor âmbito

Fig. 7



Cluster
Maior âmbito

Fig. 8

Neste caso, o compositor determina que devem ser tocados “*todos os sons contidos: teclas brancas e pretas*”.⁷

NOTAÇÃO NA OBRA DE AYLTON ESCOBAR

Os diferentes tipos de notação empregados em cada peça do autor, serão estudados segundo os parâmetros: altura, duração e dinâmica. As peças que empregam algum tipo de notação diferente da tradicional são as seguintes:

Mini Suíte das Três Máquinas (1970)

1- *Máquina de Escrever*

2- *Caixinha de Música*

3- *O Coração da Gente*

Assembly (1972)

MINI SUÍTE DAS TRÊS MÁQUINAS

I - Máquina de Escrever

ALTURA

Esta peça usa apenas um exemplo de notação não-precisa no parâmetro altura:



Fig. 9 - Cluster de menor âmbito:

Este cluster, segundo indicação do compositor, deve ser tocado com os cinco dedos agrupados. O compositor situa estes *clusters* em diferentes regiões do pentagrama, indicando sua altura aproximada:

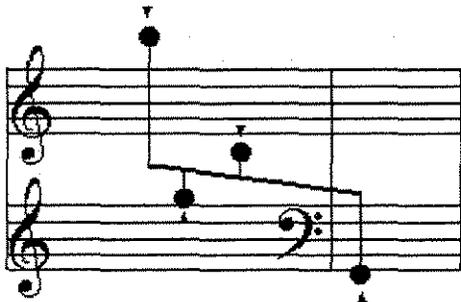


Fig. 10

Estes *clusters* aparecem 13 vezes, nos compassos: 3, 4, 11, 26, 33, 34, 35 e 36.

DURAÇÃO

O compositor faz uso de fermatas e cesuras:



Fig. 11 - Fermata



Fig. 12 - Cesura

Segundo Jorge Antunes ⁸, esta fermata é de duração média, podendo ser usada em notas e pausas. Nesta peça é usada apenas em pausas de semicolcheia. Isto ocorre nos compassos 4, 11 e 34.

⁷ Nota do compositor na contra-capa da partitura. ESCOBAR, Aylton. *Mini-Suíte das Três Máquinas*. São Paulo: Musicália, 1977.

⁸ ANTUNES, Jorge. *Op. Cit.* p. 85.

A cesura é considerada uma suspensão breve ou abrupta da emissão sonora. Como esta cesura está associada a uma fermata de duração média, devemos considerar esta cesura de duração entre o tamanho de uma fermata e uma cesura.



Fig. 13

Esta duração pode variar em cada interpretação, o que não deve variar é a relação entre a fermata e a cesura, já que o compositor faz uso de ambas. O intérprete deverá ter isso em mente para realizar uma execução consciente.

IMPROVISACÃO

É utilizado um quadro aleatório após o compasso 22, no qual o intérprete deve improvisar durante 45 segundos. As diretrizes para esta improvisação são fornecidas pelo próprio compositor.

Segundo o compositor, “os quadros aleatórios estão livres de qualquer indicação prévia para improvisações, salvando-se unicamente a observação dos caracteres expressivos que anteriormente os fizeram inseridos”.⁹

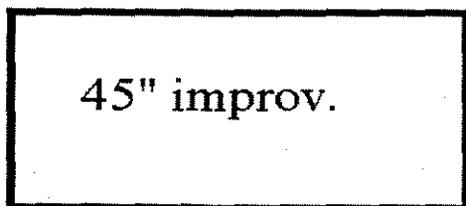


Fig. 14

II- Caixinha de Música

DURAÇÃO

Neste movimento, a cesura aparece sozinha e a fermata em conjunção com a cesura. Devemos considerar a cesura sozinha como uma suspensão breve e a cesura com fermata como uma suspensão mais longa. A cesura sozinha ocorre a maior parte das vezes, no final

⁹ Nota do compositor na contra-capa da partitura. *Op. Cit.*

dos compassos 9, 14 e no final da improvisação. A cesura com fermata aparece somente no final do compasso 6.

IMPROVISACÃO

Após o compasso 18 há outro quadro aleatório de improvisação, desta vez de 30 segundos. Devem-se seguir as mesmas instruções do compositor especificadas no início da peça e expostas acima.

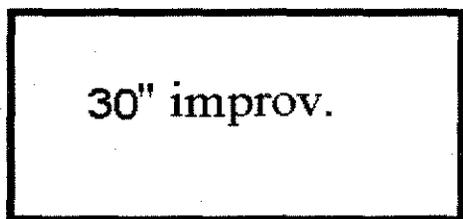


Fig. 15

III - O Coração da Gente

ALTURA

O compositor faz uso de *clusters* de maior e menor âmbito. Estes tipos de *cluster* já foram diferenciados acima, só devemos notar a indicação colocada para a execução deste *cluster* de maior âmbito:



Fig. 16

*“Com a mão espalmada, abrangendo o intervalo indicado incluindo todos os sons contidos: teclas brancas e pretas. ‘Cluster’ de maior âmbito.”*¹⁰

Este *cluster* ocorre quase sempre intercalando-se com o *cluster* de menor âmbito. Isto ocorre nos compassos: 1; 16; 41 e 67.

Nos compassos 14 e 15 ocorrem somente *clusters* de maior âmbito, intercalando a linha superior com um grande bequadro e a linha inferior com um grande bemol,

significando respectivamente *clusters* nas notas brancas e *clusters* nas notas pretas (no exemplo dado acima, era utilizado um grande bequadro e um grande sustenido, tendo as duas notações o mesmo objetivo):



Fig. 17

O *Cluster* de menor âmbito ocorre poucas vezes isoladamente: compassos 11 e 15.

DURAÇÃO

O compositor faz uso de fermatas e cesuras colocadas acima da barra de compasso, para indicar uma suspensão média ou curta do *período* ou *frase* anterior. A fermata ocorre entre os compassos 15-16, 40-41 e no final do compasso 70, indicando uma suspensão média de tempo relativa ao período imediatamente anterior. A cesura ocorre somente entre os compassos 26-27 e 30-31, indicando uma suspensão curta de tempo relativa à frase imediatamente anterior. Ocorre somente uma fermata em uma nota no compasso 66.

O compositor cria um sinal para indicar a liberdade do intérprete ao executar o ritmo:



Fig. 18

Segundo o compositor: “Sinal indicando que, dentro do período, os elementos rítmicos não precisam ser rigorosamente observados”.¹¹

Assembly para Piano e Fita Magnética

Nesta peça, o compositor coloca instruções extensas sobre a notação e sobre a gravação da fita magnética que acompanha a execução do piano. Nesta parte do trabalho serão explicados somente os aspectos de notação relativos à interpretação do teclado e do

¹⁰ Nota do compositor na contra-capa da partitura. *Op. Cit.*

¹¹ Nota do compositor na contra-capa da partitura. *Op. Cit.*

encordoamento do piano, pois as instruções para elaboração da fita magnética não envolve o uso de notação.

Podemos considerar dois tipos de notação em *Assembly*: aproximada e indicativa. Segundo Koellreuter, “*notação aproximada é aquela que grifa os signos sonoros de modo aproximado, isto é, não se preocupa com a exatidão de correspondência entre os símbolos e o som pretendido*”¹². Esta notação é utilizada pelo compositor, principalmente no que se refere às alturas, pois coloca apenas a região (grave, média e aguda) aproximada, indicando os procedimentos que devem ser realizados no encordoamento do piano.

Segundo Karkoschka, notação indicativa é “*o nome dado a um estilo de notação na qual não se limita a interpretação rigorosamente, mas a qual libera o intérprete do padrão rígido da barra de compasso e permite ao intérprete sentir, mais do que contar, as proporções ‘qualitativas’ das durações*”¹³. Mais adiante comenta que, no que diz respeito às durações e ao tempo, vários símbolos se tornaram comumente conhecidos. Eles são os seguintes:

- 1- Distâncias entre as cabeças das notas expressam proporções de tempo;
- 2- A duração de um som é expressa através de um linha contínua de comprimento proporcional;
- 3- Uma unidade de tempo básica expressa em segundos é indicada acima ou abaixo de uma linha de comprimento padrão, geralmente de 1 a 3 centímetros, indicando a duração de uma seção.

Podemos observar o uso deste tipo de notação no que se refere às durações, nos procedimentos 13 e 14 e também a indicação em segundos a partir do módulo D.

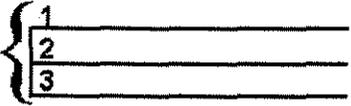
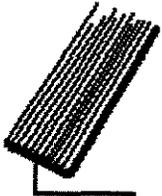
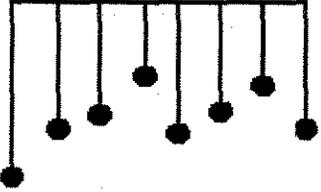
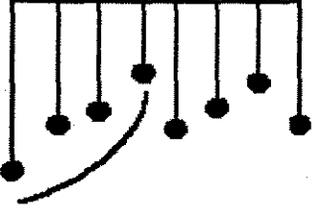
Na tabela abaixo estão traduzidos os termos em inglês das instruções dadas pelo compositor encontrados na edição alemã.¹⁴ A discussão sobre a execução destes elementos se encontra no ítem *Indeterminação* da análise da peça.¹⁵

¹² KOELLREUTTER, Hans Joaquin. *Op. Cit.* p.98.

¹³ KARKOSCHKA, Erhard. *Op. Cit.* p.63.

¹⁴ *Neue Brasilianische Klaviermusik*. Volume 2. Musikverlag Hans Gerig: Köln/Cologne, 1978.

¹⁵ Consultar análise de *Assembly*, na página 195.

	<p>1- Encordoamento do piano dividido em 3 regiões básicas: 1- aguda; 2- média; 3- grave.</p>
	<p>2- Acelerar proporcionalmente; ralentar proporcionalmente.</p>
	<p>3- Passar a unha no sentido longitudinal das cordas graves.</p>
	<p>4- Pizzicato rápido com as unhas.</p>
	<p>5- Tocar com a palma das mãos.</p>
	<p>6- Pequeno grupo de cordas tocadas em pizzicato com as unhas.</p>
	<p>7- Pizzicato com dedos (cordas graves); o primeiro grupo com legato designa um grupo de cordas tocadas em um só ataque; o restante é livre.</p>
	<p>8- Raspar com um prego (ou moeda) as cordas agudas.</p>
	<p>9- Raspar (açoitar) as cordas centrais com um copo de vidro virado para baixo; raspar sempre em FF, depois com menos pressão, escorregando o copo no sentido longitudinal das cordas, de modo que um grande número de harmônicos agudos sejam produzidos; na notação deste efeito a região aguda é utilizada, mas só como efeito acústico, sem emprego de ataque.</p>

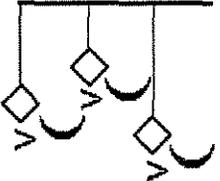
	10- Raspar (açoitar) rapidamente com o copo.
	11- Raspar (açoitar) e escorregar com o copo no sentido transversal do encordoamento, rapidamente.
	12- Bater com o copo nas cravelhas, e/ou na folha de metal que separa as cordas do instrumento.
	13- Vibração longa da nota dada.
	14- Ataque curto.
	15- Notas mais agudas possíveis, altura indeterminada; Notas mais graves possíveis, altura indeterminada.

Tabela 1 – Notação em *Assembly*

3.3- ANÁLISE DA OBRA PARA PIANO DE AYLTON ESCOBAR

3.3.1- Algumas Considerações sobre a Análise

1- As palavras sublinhadas no texto referem-se aos termos da técnica de análise “Teoria dos Conjuntos” que encontram-se explicados no Anexo 1.

2- Para a análise da série dodecafônica foi utilizada a seguinte nomenclatura:

- **O** - Série dodecafônica original
- **R** - Série retrógrada
- **I** - Série invertida
- **RI** - Série retrógrada da invertida

O número colocado ao lado desta nomenclatura se refere ao número de semitons que a série foi transposta. O número zero (0) designa que a série não foi transposta (ou foi transposta em ‘zero’ semitons). Por exemplo: **O7** é a série original transposta em 7 semitons e **O0** é a própria série original.

3- Para designar o nome das notas se respeitará a nomenclatura alfabética universal, ou seja: A para nota lá, B para nota si, e assim por diante.

4- O termo ‘acorde’ será empregado neste trabalho para designar, genericamente, um grupo de classes de alturas (sem número determinado de integrantes), e não terá nenhuma relação com a harmonia ou condução de vozes tradicionais.

5- Para a análise das alturas, serão considerados os conceitos de equivalência de oitavas e equivalência enarmônica.

3.3.2- TRÊS PEQUENOS TRABALHOS PARA PIANO (1968)

I – DEVANEIO (NOTURNO)

A obra *Três Pequenos Trabalhos para Piano* foi escrita sob encomenda em 1968, sendo executada pela primeira vez pela pianista suíça Lenore Engdahl. Na realidade, o compositor escreveu quatro peças para este ciclo, mas deixou de publicar a quarta peça (*Cantos*), pois achava que destoava muito do conjunto. Estas quatro peças chegaram a ser tocadas por esta pianista suíça e pelo pianista brasileiro Luiz Henrique Senise. Mas por ocasião da publicação da obra em 1978, a quarta peça foi retirada do ciclo e não foi mais executada.¹

No início da peça *Devaneio* há uma série dodecafônica original e seu retrógrado, não ocorrendo seu desenvolvimento total ou parcial no decorrer da peça, nem sendo possível identificar transposições, inversões ou mesmo trechos da série. Considerou-se então que a peça faz uso do dodecafonismo e do atonalismo livre como técnicas de composição. A característica principal deste *Devaneio* é o uso de alguns motivos melódicos ou rítmicos que variam durante a peça.

Para a análise dos motivos e seus desenvolvimentos foram aplicados os parâmetros utilizados por Arnold Schoenberg para a análise de motivos. Como em um dos motivos há mudanças significativas nos intervalos das suas variações, foi utilizada juntamente com estes parâmetros de Arnold Schoenberg, a técnica de análise “Teoria dos Conjuntos”. Para a análise da série dodecafônica também foi usada esta técnica.

A análise segue as seguintes etapas:

- Altura: série dodecafônica; motivos principais e seus desenvolvimentos; acordes por sobreposição de terças e quartas; seqüências melódicas por intervalos de quartas e quintas;
- Duração: Motivo rítmico e outras ocorrências;
- Dinâmica, timbre e textura;
- Forma;
- Conclusão.

¹ Para maiores detalhes sobre esta quarta peça do ciclo que não foi publicada, consultar a *Entrevista*, páginas 45 a 48.

ALTURA

Série Dodecafônica

No início da peça aparece uma série dodecafônica (compassos 1 a 4) e seu retrógrado (compassos 6 a 8), ocorrendo apenas esta vez durante toda a peça. O compositor repete elementos da série antes de todos eles serem apresentados. Foram consideradas notas enarmônicas para facilitar a visualização dos dados abaixo.

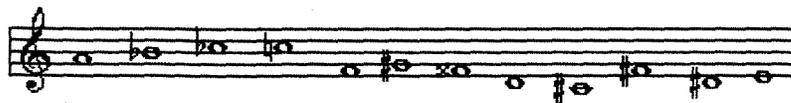


Fig. 19 - Série Dodecafônica

Classe de alturas, considerando como notação móvel a primeira nota da série [A=0]:

Série	A	Bb	B	C	F	G#	G	D	C#	F#	D#	E
Classe de alturas	0	1	2	3	8	11	10	5	4	9	6	7

A seqüência ordenada de intervalos entre cada classe de altura é a seguinte:

Intervalos	1	1	1	5	3	11	7	11	5	9	1
------------	---	---	---	---	---	----	---	----	---	---	---

Contando estes intervalos, chegamos ao seguinte vetor:

1 2 3 4 5 6
6 0 2 0 3 0

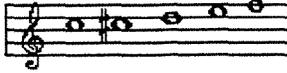
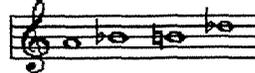
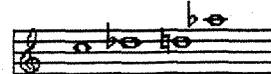
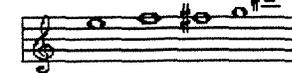
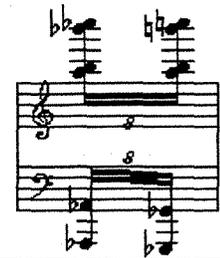
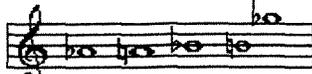
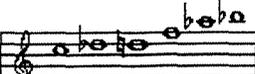
A classe de intervalo 1 é a que tem o maior número de ocorrências. (6 ocorrências). Na música tonal, os intervalos da classe 1 equivalem a: 2^A menor, 7^A maior e 9^A menor.

Motivos principais e seu desenvolvimento

Foram identificados dois motivos principais que são desenvolvidos ao longo da peça: um motivo em acordes (chamado de motivo 1, pois ocorre primeiro) e um motivo em tercinas (chamado motivo 2). Apesar deste segundo motivo ocorrer por último, é o que apresenta maior número de ocorrências. Em ambos os motivos há a predominância de intervalos da classe 1: o motivo em acordes de 2^{AS} menores; o motivo em tercinas de 7^{AS} maiores.

Procurou-se dar números iguais a formas do motivos iguais, ou seja, que apresentem os mesmos tipos de variações. A letra minúscula representa cada uma das repetições da mesma variação do motivo e que estejam transpostas. Como foi observada uma mudança

intervalar significativa no desenvolvimento do motivo em acordes, as notas dos acordes foram colocadas na ordem normal:

Compasso 10		<p>Motivo 1</p>  <p>[0, 1, 2, 4, 5]</p>
Compasso 17		<p>Motivo 1.1 – omissão de uma nota; alteração de ritmo; ausência de repetição.</p>  <p>[0, 1, 2, 4]</p>
Compasso 23		<p>Motivo 1.2 – omissão de uma nota; alteração de um intervalo. alteração de ritmo; ausência de repetição.</p>  <p>[0, 1, 2, 8]</p>
Compasso 35		<p>Motivo 1.3 – Alteração de intervalos; alteração de ritmo; ausência de repetição.</p>  <p>[0, 1, 2, 3, 9]</p>
Compasso 36		<p>Motivo 1.4 – alteração de intervalos, aumento rítmica.</p>  <p>[0, 1, 2, 3, 10]</p>
Compasso 37		<p>Motivo 1.5 – acréscimo de nota; alteração de intervalo; alteração de ritmo; ausência de repetição.</p>  <p>[0, 1, 2, 5, 8, 10]</p>

Compasso 49		<p>Motivo 1.6 – Omissão de notas; ausência de linha inferior; aumento rítmica.</p> <p>[0, 1, 2]</p>
-------------	--	---

Tabela 2 – Motivo em acordes do *Devaneio*

Motivo em tercinas:

Compasso 11 – Linha superior		Motivo 2
Compasso 22 – Linha superior		Motivo 2.1 – Transposição; variação rítmica do terceiro tempo.
Compasso 24 – Linha superior		Motivo 2.2 – Transposição; mudança de altura das três últimas notas; alteração rítmica da primeira nota.
Compasso 27 – Linha superior		Motivo 2.3.a – Transposição; alteração de intervalos; variação rítmica do terceiro tempo.
Compasso 27 – Linha inferior		Motivo 2.3.b – Transposição; alteração de intervalos; variação rítmica do terceiro tempo.
Compasso 28 – Linha superior		Motivo 2.4 – Transposição; omissão de 1 tempo.
Compasso 28 – Linha inferior		Motivo 2.5 – Transposição; omissão de 1 tempo; mudança de intervalos.
Compasso 29 – Linha superior e inferior		Motivo 2.6 – Transposição; substituição da primeira nota por um acorde; mudança de valor da pausa.
Compassos 43-44 – Linha superior		Motivo 2.7 – Transposição, mudança de valor da primeira nota; variação rítmica do primeiro tempo do ostinato.
Compasso 45 – Linha superior		Motivo 2.8 – Transposição

Compasso 47 – Linha superior		Motivo 2.9 – Transposição; variação rítmica do ostinato.
Compasso 48 – Linha superior		Motivo 2.10.a - Transposição, mudança de valor da primeira nota; omissão de notas do ostinato.
Compasso 50 – Linha inferior		Motivo 2.10.b – Transposição; omissão de notas do ostinato.
Compasso 56 – Linha superior		Motivo 2.11 - Transposição; substituição da primeira nota por um acorde; mudança de valor da pausa; variação rítmica do terceiro tempo.

Tabela 3 - Motivo em Tercinas do *Devaneio*

Acordes por sobreposição de terças e quartas.

Acordes ocorrem poucas vezes neste movimento, não podendo ser considerados como mais uma forma de motivo, mas como elementos isolados. Estes trícordes e tetracordes foram considerados como sobreposição de intervalos de terças e quartas, pois não guardam nenhuma relação entre eles, e por vezes aparecem isolados entre outras ocorrências. Além disto, não têm nenhuma relação com a harmonia tradicional.

A- Sobreposição de terças

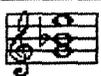
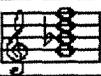
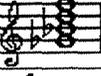
Compasso	Trícorde/Tetracorde	Linha que ocorre
Compasso 17		Linha Intermediária
Compasso 23		Linha Intermediária
Compasso 36		Linha Inferior
Compasso 41		Linha Superior

Tabela 4 – Acordes por sobreposição de terças do *Devaneio*

Considerou-se o tetracorde do compasso 41 como sobreposição de terças com mudança de oitava do F #.

B- Sobreposição de quartas (com inversões) com segundas acrescentadas

O compositor Vincent Persichetti no livro *Twentieth Century Harmony* considera a possibilidade do acréscimo de segundas em acordes por sobreposição de quartas. Segundo Persichetti, a colocação da segunda pode determinar o tipo de textura que o compositor quer para o acorde: a segunda maior determina uma textura mais branda e a segunda menor uma textura mais forte.² Isto ainda irá depender se a segunda foi acrescentada à fundamental, à quarta ou à sétima do acorde. Ainda segundo Persichetti, estes intervalos podem ser considerados tanto como acordes de terça com sons acrescentados, ou como acordes com sobreposição de quartas e segundas acrescentadas. Prevalecerá um ou outro tipo, dependendo se a passagem na qual estão os acordes é dominada por acordes de terça ou de quarta.

No caso da peça *Devaneio*, há uma predominância dos acordes de quartas entre os compassos 36 e 38, fazendo com que estes acordes sejam denominados acordes por sobreposição de quartas com acréscimo de segundas. O tetracorde do compasso 20 foi considerado como ocorrência isolada.

Na peça *Seresta*, que é a terceira parte deste ciclo (*Três Pequenos Trabalhos para Piano*), o compositor utilizará extensivamente este tipo de construção de acordes.

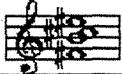
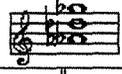
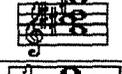
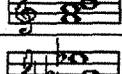
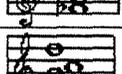
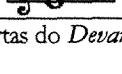
Compasso	Tetracorde	Linha que ocorre
Compasso 20		Linha Superior
Compasso 36		Linha Superior
Compasso 37		Linha Superior
Compasso 37		Linha Superior
Compasso 38		Linha Superior
Compassos 38 e 41		Linha Superior

Tabela 5 – Acordes por sobreposição de quartas do *Devaneio*

² PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth Century Harmony*. W. W. Norton Company: New York, 1961. p.113-114.

Seqüências melódicas por intervalos de quartas e quintas

Pode-se encontrar nesta peça diversos trechos em arpejos nos quais há uma predominância de intervalos de quartas e quintas. Estes dados foram colocados na tabela abaixo especificando o compasso no qual ocorrem.

Compasso	Trecho
Compasso 19	
Compasso 21	
Compasso 31 (final) ao início do Compasso 34	
Compasso 35	
Compassos 39-40	
Compasso 53 (final) ao Compasso 55	

Tabela 6 – Seqüências de intervalos de quartas e quintas do *Devaneio*

DURAÇÃO

Motivo rítmico

No decorrer da peça há a ocorrência de um motivo rítmico e suas variações. Este motivo poderia ser considerado como um dos motivos principais da peça, mas como em cada uma das suas variações há a repetição de uma mesma nota, julgou-se necessário fazer a

distinção entre este motivo rítmico e os outros dois motivos principais, que variam melódica e ritmicamente.

Na tabela abaixo foram colocadas as variações deste motivo básico, constando o compasso e linha que ocorrem, e a nota que é repetida. Deve-se observar que no motivo do compasso 30/31 a última nota (altura) do motivo é alterada.

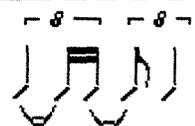
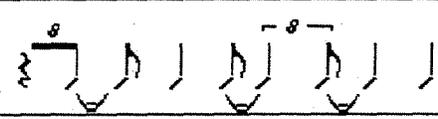
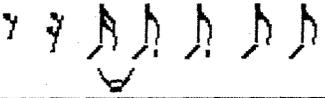
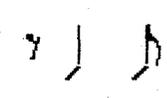
Compasso 1 ao Compasso 3 – Linha Inferior		Nota A
Compassos 2-3 – Linha Superior		Nota B Bemol
Compasso 4 – Linha Superior		Nota D Sustenido/E (em Unísono)
Compasso 8 – Linha Superior		Nota A
Compasso 30-31- Linha Intermediária		Nota C Sustenido e C Natural (apenas a última célula)
Compasso 40- Linha Superior		Nota A

Tabela 7 – Motivo rítmico do *Devaneio*

Outras ocorrências

Os valores fragmentados das durações, associados às notas pontuadas, às tercinas e ao uso de ligaduras (como notado no motivo rítmico acima), contribuem para a irregularidade rítmica da peça. O único elemento regular é representado pela tercina.

A tercina é um elemento rítmico bastante utilizado, tanto como base rítmica do motivo principal 2 apresentado acima, como em outros trechos da peça: entre os compassos 24 e 30, compassos 31 e 34 e compassos 44 e 52. A tercina aparece principalmente em figuras de colcheias, mas ocorre também em semicolcheias e fusas, e com variações destes ritmos.

Entre os compassos 24 e 30, a tercina aparece isoladamente em uma das linhas (superior ou inferior) ou em unísono entre a linha superior e inferior. Em seguida, entre os

compassos 31 e 34, há uma alternância entre as linhas e entre a figuração de tercinas e a figuração de 4 semicolcheias. Entre os compassos 44 e 52 há um gradativo espaçamento entre as ocorrências de tercina.

Há também o uso extensivo de poliritmia nesta peça, podendo-se observar as seguintes ocorrências, alternando-se com frequência, entre as linhas superior e inferior: 2 notas contra 3, 3 notas contra 4 e 4 notas contra 5. Há mudanças freqüentes das fórmulas de compasso, sendo utilizadas: (2 por 4), (1 por 4), (3 por 4), (3 por 8), (2 por 8), (4 por 8), (5 por 8), (6 por 8) e (5 por 4).

DINÂMICA

As indicações de dinâmica desta peça vão do *ppp* (pianíssíssimo) ao *fff* (fortíssíssimo). É interessante notar que algumas dinâmicas encontram-se entre parênteses. Segundo o compositor, “*Estas indicações são somente para indicar que o intérprete não deve diminuir a sonoridade mais do que o indicado. É que quando tem um ‘diminuendo’, pode ser que o próximo ataque seja muito diminuído, então tem a indicação entre parênteses para que não seja uma sonoridade menor do que a indicada.*”³

Uma das características da dinâmica desta peça é a mudança abrupta de sonoridade, entre os *fff* (fortíssíssimo) do motivo dos acordes (Motivo 1) e os *pp* (pianíssimo) do motivo em tercinas (Motivo 2). O grau de dinâmica é parte integrante das características sonoras destes dois motivos. Deste modo podemos considerar a serialização de dinâmica nestes dois motivos.

TIMBRE E TEXTURA

A diferenciação de timbre desta peça ocorre em função de vários fatores: articulação, uso do pedal, dinâmica e tessitura. O compositor varia a articulação utilizando as indicações de *legato*, *tenuto*, *staccato*, *tenuto* com *staccato* e acentos. Há indicações longas do uso de pedal, fazendo com que vários sons de alturas diferentes se misturem. No início da peça, 11 sons de alturas diferentes são misturados com o uso do pedal, juntando praticamente a série retrógrada inteira (final do compasso 6 a compasso 8). Um outro

³ Depoimento Pessoal do Compositor. Nov./2000.

recurso utilizado para realçar o aspecto timbrístico é o uso de *tremolo* no pedal associado às alterações de dinâmica do motivo 2: nota longa em *sf* (*Sforzatissimo*) seguida de um *ostinato* em tercinas iniciando em *pp* (*pianíssimo*) e decrescendo, como ocorre no compasso 11 (com anacruse). A diferenciação de tessitura também influencia o resultado timbrístico: em alguns trechos da peça são utilizadas as regiões extremas do piano ou mudanças em arpejos de uma região à outra. Em outros trechos é utilizada apenas a região média do teclado.

Estes aspectos timbrísticos estão diretamente relacionados com a textura da peça. Considerou-se que esta peça tem principalmente a textura de *Massa Sonora*. Ainda que este seja um termo mais utilizado para obras orquestrais, julgou-se que sua definição seria bem empregada para estabelecer, de modo geral, o tipo de textura da peça *Devaneio*. Segundo Kostka, “o termo *Massa Sonora* é utilizado algumas vezes para designar um acorde cujo conteúdo de altura é irrelevante comparado ao impacto psicológico e físico do som.”⁴ O que importa não é ouvir cada nota do acorde, mas o efeito sonoro resultante, muitas vezes associado a outros aspectos, como tessitura e dinâmica. Podem-se encontrar exemplos disto nos acordes que formam o motivo 1 desta peça (Tabela 2) e em sucessões de arpejos rapidíssimos, como alguns dos exemplos da Tabela 6. Outra característica da textura é que não há unidade no número de linhas da peça. Enquanto um trecho da peça pode apresentar uma única linha em arpejo, em outro podem aparecer até quatro linhas com acordes sobrepostos (compasso 17).

FORMA

A forma desta peça é bastante livre, não sendo possível dividir a peça em diferentes seções. Foram identificadas, contudo, uma introdução e uma coda. A introdução ocorre entre os compassos 1 e 8, sendo também o único local onde aparece a série dodecafônica e seu retrógrado, não sendo ainda apresentados os dois motivos principais da peça. Considerou-se esta introdução como uma ‘preparação de terreno’ para a exposição das idéias principais da peça. Por conseguinte, não foi possível estabelecer seções no trecho central da peça. Motivos, idéias e materiais, e todas as suas variações, não seguem nenhuma ordem ou regra estipulada, nem apresentam desenvolvimento, apenas sucedem-se uns aos

⁴ KOSTKA, Stefan, *Materials and techniques of twentieth-century music*. 2 ed. New Jersey: Prentice-Hall, 1999.. p.237.

outros. Considerou-se a ocorrência de uma coda entre os compassos 53 e 56, através da utilização de valores de duração mais longos das notas e devido às alturas das notas estarem em direção descendente, terminando a peça com um dos motivos principais.

CONCLUSÃO

A característica principal desta peça é o uso de diferentes motivos e formas de acompanhamento. O compositor manipula este material de maneira livre, sempre variando e nunca repetindo ocorrências, não estabelecendo uma forma para a peça. Estes aspectos podem estar associados ao título *Devaneio*.

É possível estabelecer uma relação entre a seqüência de intervalos entre os integrantes da série dodecafônica do início e os motivos principais, pois ambos utilizam intervalos pertencentes à classe de intervalo 1. Deve-se frisar a predominância do motivo 2 (em tercinas) durante a peça, motivo que apresenta como elemento estruturador a repetição de um intervalo de 7^a maior. Este mesmo intervalo será encontrado em pontos importantes da estrutura das duas outras peças que fazem parte deste ciclo: *Chorinho e Seresta*.

Outro aspecto da peça é a irregularidade rítmica, presente através do uso de polirritmias, mudanças de fórmulas de compasso e fragmentação das durações. O uso da tercina representa um elemento regulador do 'caos' rítmico da peça.

Um elemento importante da estrutura desta peça é a textura musical, caracterizada principalmente pelo uso das regiões extremas do piano e dos contrastes bruscos de dinâmica.

II - CHORINHO (*Invenção a 2 vozes ou Dois Cânones Livres*)

A peça está escrita na forma de invenção subdividida em dois cânones: o 1º cânone ocorre entre os compassos 1 (com anacruse) e 16 (1º tempo) e o 2º cânone entre os compassos 16 (3º tempo) e 32.

O 1º cânone inicia na linha superior e todas as suas ocorrências melódicas e rítmicas são repetidas na linha inferior com defasagem de 2 compassos (2/4 + 3/4) e com um intervalo de 17 semitons (4ª justa + 8ª justa) descendentes. O 2º cânone inicia na linha inferior e todas as suas ocorrências melódicas e rítmicas são repetidas na linha superior com defasagem de 2 compassos (2/4 + 3/4) e com um intervalo de 19 semitons (5ª justa + 8ª justa) ascendentes.

As únicas ocorrências que a linha inferior (1º cânone) ou superior (2º cânone) não repetem da linha superior ou inferior são as *codettas* dos 2 cânones.

Como as ocorrências entre uma linha e outra repetem, foram analisadas principalmente a linha superior do 1º cânone e a linha inferior do 2º cânone. Foram analisados também intervalos entre linha superior e linha inferior. A análise das alturas de cada cânone foi realizada separadamente, comparando os resultados encontrados. As análises da duração, da dinâmica, da articulação e da forma foram realizadas nos dois cânones ao mesmo tempo.

Foi utilizada a técnica de análise “Teoria dos Conjuntos” para análise das alturas e a análise dos parâmetros sonoros segundo John White para as durações.

A análise seguiu as etapas abaixo:

- Altura: análise do 1º cânone, análise do 2º cânone;
- Duração: *micro*, *médio* e *macro* análise;
- Dinâmica, textura e timbre;
- Forma;
- Conclusão.

ALTURA

A análise melódica preliminar demonstrou que este movimento está melodicamente baseado em 6 conjuntos diferentes e suas inversões. Estes conjuntos são os seguintes:

[0, 3, 5]

[0, 1, 6]

[0, 1, 5]

[0, 1, 4]

[0, 2, 6]

[0, 1, 7] (somente na *Codetta* 1)

Antes de serem analisados estes motivos, será analisado todo o tema através da “Teoria dos Conjuntos”.

CÂNONE I

Análise do Tema do Cânone I

O tema do Cânone 1 é o seguinte:



Fig. 20

Se nomearmos como notação móvel a primeira nota [F#=0], obtemos as seguintes classes de alturas:

Notas	F#	G	B	F	C	D	D#	F#	B	A#	E	D	B	F#	G	G#	A#	F
Classe de altura	0	1	5	11	6	8	9	0	5	4	10	8	5	0	1	2	4	11

Devemos notar que a nota A e a nota C# não foram usados no tema, enquanto outras notas se repetem: G repete 2 vezes, A# repete 2 vezes, B repete 3 vezes e a nota D repete 2 vezes. A seqüência ordenada das classes de intervalos entre cada um dos integrantes do tema, são as seguintes

CI	1	4	6	5	2	1	3	5	1	6	2	3	5	1	1	2	5
----	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

A partir destes dados chegamos ao vetor dos intervalos, contando quantas vezes cada classe de intervalo apareceu no tema:

1 2 3 4 5 6
5 3 2 1 4 2

As classes de intervalos com maior número de ocorrências são as de número 1 (5 ocorrências) e a de número 5 (4 ocorrências). Os possíveis integrantes destas duas classes de intervalos são os seguintes:

Classe de intervalo	Membros
1, 11	Intervalos 1, 11, 13, 23, etc.
5, 7	Intervalos 5, 7, 17, 19, etc.

Na música tonal, os integrantes da classe de intervalo 1 equivalem a 2ª menor ou 7ª maior e os integrantes da classe 5 equivalem a 4ª justa ou 5ª justa. Há então, uma maior probabilidade de aparecimento destes intervalos quando o tema ou o fragmento do tema ocorrem.

Análise dos Motivos do Tema do 1º Cântone

Foi possível identificar 4 motivos presentes no tema do 1º Cântone. Foram identificados com a mesma cor conjuntos de classes de altura iguais:

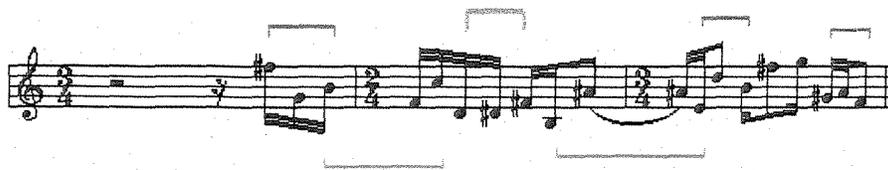


Fig. 21 – Motivos do tema

Colocando estes motivos em uma tabela, temos o seguinte:

Cor do Motivo	Motivo	Ordem Normal
—		 [0, 1, 5]
—		 [0, 1, 4]
—		 [0, 3, 5]
—		 [0, 3, 5] T6

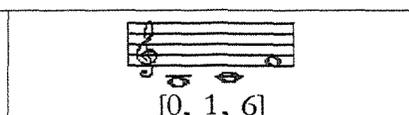
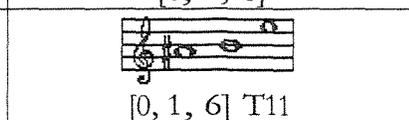
		 [0, 1, 6]
		 [0, 1, 6] T11

Tabela 8 – Motivos do tema do *Chorinho*

Motivos do Contra-Tema

Os motivos encontrados no contra-tema apresentam semelhanças em relação aos motivos do tema. As cores empregadas foram conservadas quando os motivos são iguais.



Fig. 22 – Motivos do Contra-tema

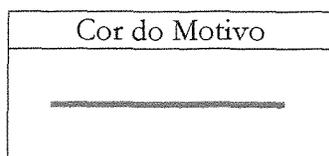
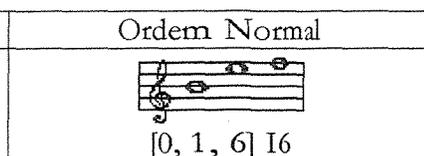
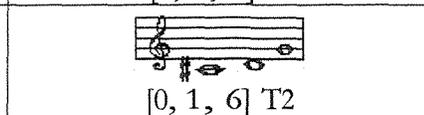
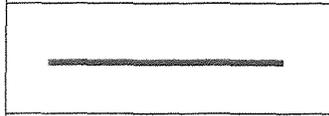
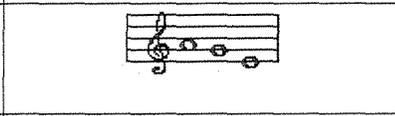
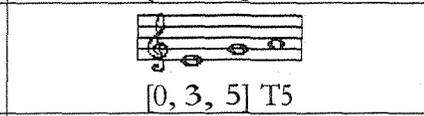
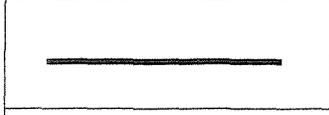
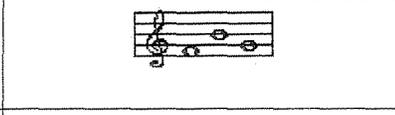
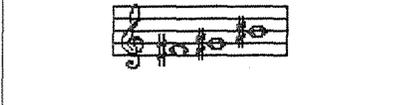
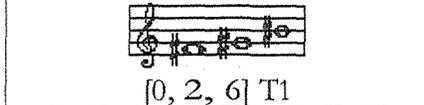
Cor do Motivo	Motivo	Ordem Normal
		 [0, 1, 6] I6
		 [0, 1, 6] T2
		 [0, 3, 5] T5
		 [0, 2, 6]
		 [0, 2, 6] T1

Tabela 9 – Motivos do Contra-tema do *Chorinho*

Análise dos Intervalos entre Tema e Contra-Tema

Analisando os intervalos formados entre o tema e contra-tema entre os compassos 3 e 4, temos o seguinte:

Cp.2 Cp.3 Cp.4

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

Fig. 23 – Intervalos entre tema e contra-tema

Comparando os vetores do tema com o vetor dos intervalos formados entre tema e contra-tema, temos o seguinte:

Vetor do tema	1 2 3 4 5 6
	5 3 2 1 4 2
Vetor dos intervalos	1 2 3 4 5 6
Entre tema e contra-tema	5 4 6 3 2 3

Os intervalos da classe 1 têm a mesma possibilidade de ocorrer no tema ou harmonicamente entre tema e contra-tema.

Análise dos Motivos entre os Compassos 5 e 12

Os motivos que ocorrem entre os compassos 5 e 12 da linha superior estão marcados com cores para uma melhor identificação dos motivos empregados. Cada um dos motivos (denominados 'conjuntos' na Teoria dos Conjuntos) e suas inversões estão associados com uma das cores abaixo:

Motivo	[0, 3, 5]	[0, 1, 6]	[0, 1, 5]	[0, 1, 4]	[0, 2, 6]
Cor	—	—	—	—	—

Compassos
5

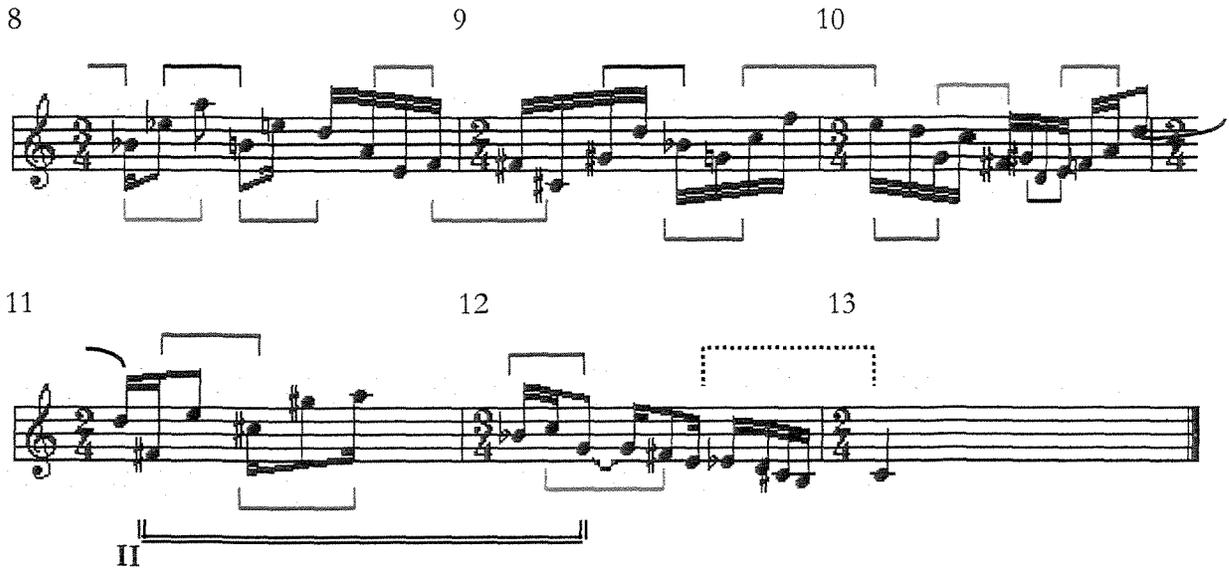


Fig. 24 – Motivos do 1º Cântone

Ao identificar os motivos empregados entre os compassos 5 e 12, verificamos que quase todas as notas do primeiro cânone pertencem a um desses conjuntos ou à sua inversão.

As notas marcadas com \cdots do compasso 12-13 não pertencem a nenhum dos conjuntos citados. Se colocarmos estas notas na ordem normal, verificaremos que se trata de uma seqüência de notas cromáticas (intervalos de meio-tom ou 2^a menor):



Fig. 25 – Seqüência de notas

As notas selecionadas com $\rule{1cm}{0.4pt}$ referem-se a fragmentos do tema. O trecho marcado com o número I é a primeira metade do tema transposto um tom acima e o trecho com o número II é a segunda metade do tema transposto também um tom acima. Sendo assim, juntando estes dois fragmentos teremos o tema inteiro transposto um tom acima:



Fig. 26 – Tema transposto

Motivos da *Codetta* (Compassos 13-16)

As cores usadas para identificar os conjuntos da *codetta* são as mesmas utilizadas acima. Aparece aqui um motivo novo [0, 1, 7] e sua inversão [0, 6, 7] que não havia ocorrido anteriormente. O motivo está marcado com cinza e especificado logo abaixo. Os motivos são os seguintes:

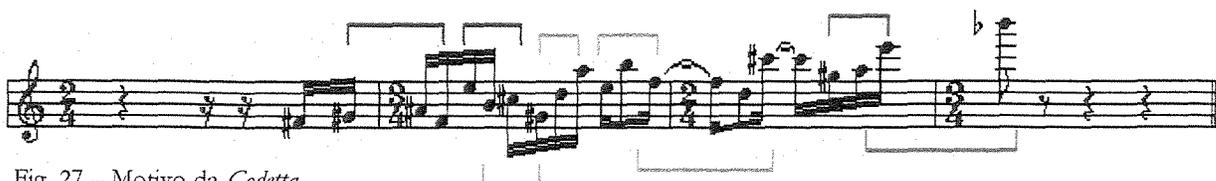
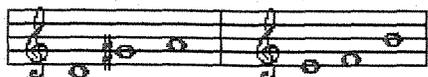


Fig. 27 - Motivo da *Codetta*



Fig. 28 - Motivo cinza

Colocando na ordem normal:



[0, 6, 7] ou [0, 1, 7] I5 [0, 1, 7]

Fig. 29 - Ordem Normal

CÂNONE II

Análise dos Motivos do Tema do 2º Cânone

O tema deste 2º Cânone é retrógrado do tema do 1º Cânone. Comparando os dois temas, temos o seguinte:

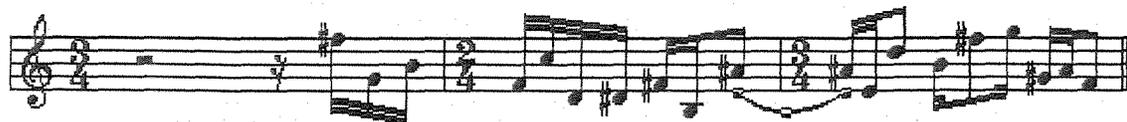


Fig. 30 - Tema do 1º Cânone



Fig. 31 - Tema do 2º Cânone

Utilizando as cores especificadas abaixo, foram analisados os motivos deste tema:

Motivo	[0, 3, 5]	[0, 1, 6]	[0, 1, 5]	[0, 1, 4]	[0, 2, 6]
Cor	_____	_____	_____	_____	_____

Os motivos do tema do 2º cânone estão especificados abaixo:



Fig. 32 – Motivos do tema

Motivos do Contra-Tema

Constatou-se que o contra-tema do 2º cânone não tem nenhuma relação com o contra-tema do 1º cânone, através da análise melódica e da análise do conteúdo intervalar. Os motivos do contra-tema estão especificados com as mesmas cores do tema do 2º cânone. Os motivos encontrados são os seguintes:

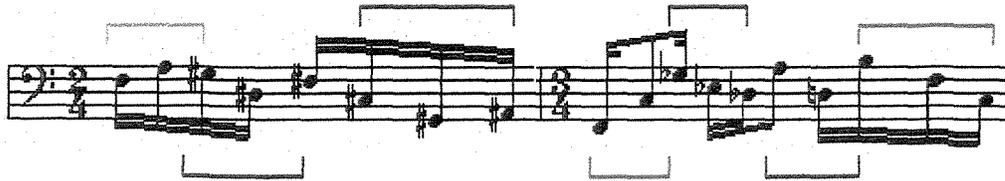


Fig. 33 – Motivos do Contra-tema

Motivos do Compasso 21 a 29

Compassos 21

22

23



24

25

26



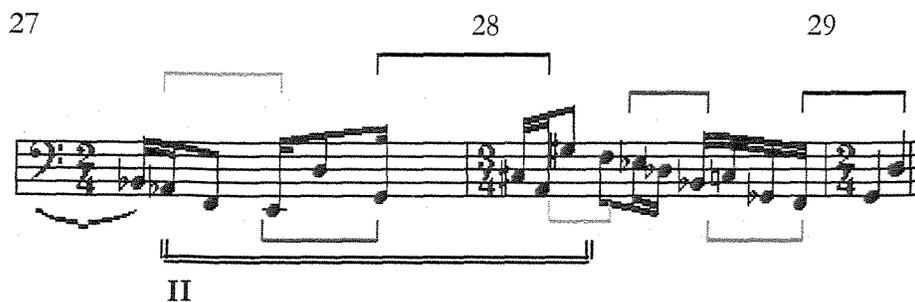


Fig. 34 – Motivos do 2º Cântone

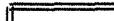
Este trecho também apresenta dois fragmentos do tema, que juntos formam o tema completo, só que transposto 1 tom acima (marcados com \parallel  \parallel):



Fig. 35 - Tema transposto 1 tom acima:

Motivos da Codetta do 2º Cântone

Os motivos da codetta do 2º cânone estão identificados com as mesmas cores dos motivos descritos acima. Os motivos são os seguintes:

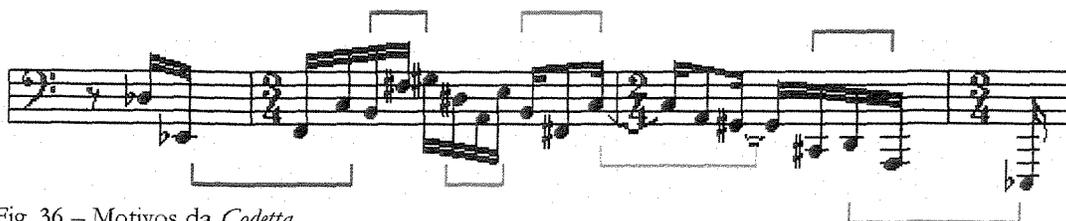


Fig. 36 – Motivos da *Codetta*

Comparação entre a Codetta do 1º Cântone e a Codetta do 2º Cântone

Os resultados da análise das classes de graus e as classes de intervalo destas duas codettas foram comparados, chegando ao resultado a seguir:



Fig. 37 - Codetta do 1º cânone



Fig. 38 - Codetta do 2º cânone

As classes de alturas da 1ª codetta são as seguintes, especificando como notação móvel a primeira nota [F#=0]:

Classe	F#	G#	A#	F	E	B	C#	G#	D	A	E	B	F	D	C#	G#	A	E	Bb
Altura	0	2	4	11	10	5	7	2	8	3	10	5	11	9	7	2	3	10	4

Especificando como notação móvel a primeira nota da 2ª Codetta [Db=0], verifica-se a semelhança com as classes de alturas utilizados na 1ª codetta, sendo que apenas cinco classes de alturas não coincidem (marcados abaixo na cor amarela):

Classe	Db	Eb	F	C	B	F#	G#	D#	A	E	B	F#	C	A	G#	C#	D	A	Eb
Altura	0	2	4	11	10	5	7	2	8	3	10	5	11	8	7	0	1	8	2

Classificando a seqüência ordenada de intervalos existentes entre estas classes de alturas, nota-se que apenas 4 intervalos não coincidem:

Codetta 1:

Intervalo	2	2	7	11	7	2	7	6	7	7	7	6	10	10	7	1	7	2
-----------	---	---	---	----	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	---	---	---	---

Codetta 2:

Intervalo	2	2	7	11	7	2	7	6	7	7	7	6	9	11	5	1	7	7
-----------	---	---	---	----	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	---	---	---	---

Deste modo, podemos considerar estas 2 codettas como praticamente iguais, ou seja, ambas utilizam o mesmo material melódico-rítmico.

DURAÇÃO

O ritmo empregado aqui é o do chorinho, cuja principal característica é o uso da sincopa, que é bastante utilizada neste movimento. Todos os ritmos deste movimento derivam da combinação de 4 semicolcheias, resultando em variações sincopadas. Para a análise rítmica foram utilizados os parâmetros de *Micro*, *Médio* e *Macro* análise de John White.

Micro análise – Variações do ritmo básico

Ritmo Básico	Variações	Descrição das Variações
		
		- Omissão da 1ª semicolcheia
		- Ligadura das 2 últimas semicolcheias
		- Ligadura da 2ª e 3ª semicolcheias
		- Ligadura das 3 primeiras semicolcheias
		- Ligadura das 2 primeiras semicolcheias

Tabela 10 – Micro Análise das durações do *Chorinho*

Média Análise – formação de motivos

Estas variações, por sua vez, podem sofrer novas combinações através do uso de ligaduras, resultando em motivos rítmicos. Estes motivos aparecem às vezes somente na 1º ou 2º cânone, outras vezes aparecem em ambos. Exemplifiquei estes motivos especificando em qual (ou quais) das codettas ele ocorre:

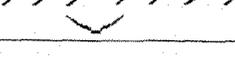
Motivo	1ª Codetta	2ª Codetta
	Compassos 1-2 – linha superior	Compassos 17-18 – linha inferior
	Compasso 4 – linha superior	Compasso 23 – linha inferior
	Compasso 8 – linha superior	Compassos 30-31 – linha inferior
	Não ocorre	Compassos 22-23 – linha inferior
	Não ocorre	Compasso 26 – linha inferior
	Não ocorre	Compassos 26-27 – linha inferior

Tabela 11 – Média Análise das durações do *Chorinho*

Macro Análise – Fraseado rítmico

Foi considerado como Fraseado rítmico a combinação de motivos expostos na *média análise*. Pode-se encontrar este fraseado rítmico no tema do 1º e 2º cânones e na 1ª e a 2ª codettas. Deve-se observar a similaridade de fraseado entre estes 2 temas e entre estas 2 codettas e a combinação de fraseado rítmico e melódico em ambos os casos.

TEMAS:



Fig. 39 - Tema do Cãnone I



Fig. 40 – Tema do Cãnone II

CODETTAS:



Fig. 41 – Codetta I



Fig. 42 – Codetta II

DINÂMICA, TEXTURA E TIMBRE

Há poucas indicações de dinâmica fornecidas pelo autor, não havendo diferenciação entre um cânone e outro. Apesar disso, o intérprete deve estar ciente da dinâmica implícita em uma invenção: sobressair o tema cada vez que ele aparece em cada uma das vozes, sendo que aqui o compositor indicou suas aparições.

No início de cada cânone há uma indicação de *mf* (*mezzo forte*) para a primeira aparição do tema. Um pouco antes de cada codetta, há uma indicação de *decrecendo*, sendo que a própria codetta deve começar em *piano* (*p*). Deste início de cada codetta até o final, o compositor colocou um grande *decrecendo*, chegando até o *pianíssimo* (*pp*) da última nota de cada cânone.

Como a peça está escrita na forma de invenção, subdividida em dois cânones, a textura da peça é polifônica, sobressaindo o caráter contrapontístico no tratamento das vozes.

A articulação oscila principalmente entre o *legato* e o não *legato*. A peça é escrita quase toda em *legato*, excetuando-se as codettas nas quais o compositor colocou a indicação *non legato*. No decorrer de cada cânone aparecem duas indicações de *staccatos* em cada voz, permanecendo *legato* o resto da peça.

Não há mudanças de timbre nesta peça. Só ocorre mudanças significativas de timbre numa peça para piano solo quando há mudanças de textura, articulação e dinâmica, combinando-se estes fatores ou não. Neste caso, a textura é sempre a mesma, a dinâmica não sofre muitas alterações e a articulação das notas é quase sempre a mesma, não ocasionando mudanças de timbre

FORMA

A peça está escrita na forma de invenção, denominando “*geralmente uma peça curta vocal ou instrumental sem características muito definidas, a não ser a novidade do material ou da forma empregados. A palavra invenção tem afinidades óbvias com o ‘ricercare’, que tem uma conotação de ‘procurar’ e ‘indagar’, são consideradas, em um certo sentido, como antecessores das ‘invenções’ de Bach. (...) O termo ‘invenção’ foi ocasionalmente renovado na era moderna, tanto denotando uma composição contrapontística em duas partes, ou com um sentido mais geral.*”¹ A peça *Chorinho* se encaixa perfeitamente nesta definição contrapontística. A peça inicia com um tema, que vai ser imediatamente repetido pela outra voz. No decorrer da peça, ocorrem duas aparições de fragmentos do tema, os quais, juntos, formam o tema completo transposto um tom acima. Isto está exemplificado no trabalho e ocorre nos dois cânones. Mais do que o uso de um

tema, a peça faz uso de motivos melódicos que vão sucedendo-se uns aos outros, o que dá unidade à obra e confere o seu caráter contrapontístico.

Por outro lado, a peça também é definida como cânone, tendo um significado um pouco diferente: “*Como um termo musical, cânone refere-se originalmente a uma fórmula inscrita, na qual uma textura polifônica é derivada de uma única melodia através de imitação exata das sucessivas vozes.*”²

A peça está subdividida em dois cânones: o 1º cânone ocorre entre os compassos 1 (com anacruse) e 16 (1º tempo) e o 2º cânone entre os compassos 16 (3º tempo) e 32. O 1º cânone inicia na linha superior e todas as suas ocorrências melódicas e rítmicas são repetidas na linha inferior com defasagem de 2 compassos (2/4 + 3/4) e com um intervalo de 17 semitons (4ª justa + 8ª justa) descendente. O 2º cânone inicia na linha inferior e todas as suas ocorrências melódicas e rítmicas são repetidas na linha superior com defasagem de 2 compassos (2/4 + 3/4) e com um intervalo de 19 semitons (5ª justa + 8ª justa) ascendente.

As únicas ocorrências que a linha inferior (1º cânone) ou superior (2º cânone) não repetem da linha superior ou inferior são as *codettas* dos 2 cânones.

Quanto a forma destes 2 cânones, pode ser deduzido o seguinte: cada um está dividido em 3 partes: introdução, desenvolvimento e codetta. A introdução apresenta os elementos que vão ser trabalhados durante a peça, incluindo tema e contra-tema. A introdução ocorre entre os compassos 1 e 4 (com anacruse) do 1º cânone e compassos 17 e 20 do 2º cânone (com anacruse). No desenvolvimento vão ser variados tanto os aspectos melódicos como rítmicos da introdução. No 1º cânone, o desenvolvimento se encontra entre os compassos 5 e 13 e no 2º cânone entre os compassos 21 e 29. A codetta tem uma caráter conclusivo, possuindo semelhanças rítmico-melódicas com o tema da invenção. Ocorre entre os compassos 13 (2º tempo) e 16 do 1º cânone e compassos 29 (2º tempo) e 32 do 2º cânone.

O repertório do choro é marcado pela improvisação e pela virtuosidade instrumental, mas também pelas inflexões melódicas que justificam o seu nome. Aparenta a

¹ BENT, Ian & DRABKIN, Willian. *The New Grove's dictionary of music and musicians*. 6 ed. London: Macmillan, 1988. v.9, p.284-285.

² BENT, Ian & DRABKIN, Willian. *Op. Cit.* v.3, p.689.

outras formas populares, como o maxixe, o samba e o tango brasileiro (todas elas formas binárias de ritmo sincopado). O chorinho é uma variante leve de choro, em que a linha melódica tende a prevalecer sobre os jogos instrumentais.³

A peça de Aylton Escobar se encaixa nesta classificação pelo uso da sincopa (como especificado no item duração). O compositor altera, contudo, a forma binária clássica do choro, substituindo-a por uma alternância entre os compassos binário e ternário. O caráter virtuosístico é dado pela alternância das linhas melódicas das duas vozes e pela sucessão rápida de intervalos diferentes (2^a menor, 7^a maior, 4^a justa ou 5^a justa principalmente).

CONCLUSÃO

Através dos resultados obtidos na análise, pode-se concluir que o material melódico da peça é derivado de seis motivos principais, e o material rítmico é derivado de 4 semicolcheias. A partir disso, é construída toda a peça.

Os intervalos que predominam no material melódico são àqueles pertencentes às classes de intervalo 1 e 5, que equivalem aos intervalos de 2^a menor, 7^a maior, 4^a e 5^a justas na música tonal. Deve-se frisar que o tema da invenção se inicia com um intervalo de 7^a maior, enfatizando o intervalo que também assume importância nas duas outras peças do ciclo *Três Pequenos Trabalhos para Piano*.

No material rítmico predomina o uso da sincopa, ajudando a caracterizar a peça como chorinho e, conseqüentemente, remetendo ao elemento nacionalista da peça.

Pode-se notar rigor com o processo de composição, através do uso de: contraponto a duas vozes, tema de um cânone retrógrado do outro, fraseado rítmico idêntico entre os temas e as *codettas* dos dois cânones e número igual de compassos das subdivisões de cada um dos cânones (introdução, desenvolvimento e conclusão).

³ ISAACS, Alan & MARTIN, Elisabeth. *Dicionário de Música Zahar*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p.76.

III – SERESTA (Valsa-Chôro)

A principal característica desta *Seresta* é o uso de um motivo principal que varia durante toda a peça. As formas de acompanhamento também seguem este padrão, utilizando variantes para tipos diferentes de acompanhamento. A peça faz uso do atonalismo livre como técnica de composição. Para a análise desta *Seresta*, foram utilizados principalmente os parâmetros para a análise dos motivos de Arnold Schoenberg. A análise segue as seguintes etapas:

- Altura: análise do motivo principal; desenvolvimento do motivo; análise das formas de acompanhamento;
- Parâmetros duração, dinâmica, timbre e textura;
- Forma; Conclusão.

ALTURA - Análise do Motivo Principal

Arnold Schoenberg considera o motivo básico como: “o ‘germe’ da idéia. (...)Pode ser considerado como “mínimo múltiplo comum” ao incluir elementos de todas as figuras musicais subsequentes e “máximo divisor comum” ao estar presente em todas as figuras subsequentes. (...)O motivo deve produzir unidade, afinidade, coerência, lógica e fluência de discurso, ao ser usado de maneira conscient¹”.

Mais adiante, ao exemplificar as formas do motivo básico, diz: “as formas do motivo são obtidas pela variação do motivo básico, produzindo novo material para utilização subsequente. Esta variação é obtida através da repetição em que alguns elementos são mudados e o restante preservado. Tais mudanças não devem produzir uma forma do motivo muito distante do motivo básico. (...) A forma do motivo pode ser mais profundamente desenvolvida através da variação sucessiva.”² Estas colocações de Schoenberg enfatizam bastante bem a importância que o motivo básico e suas variações assumem nesta peça. O motivo básico da peça é o seguinte:

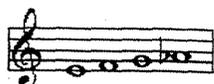


Fig. 43 – Motivo Básico

¹ SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Trad. Eduardo Seicrman. São Paulo: Edusp, 1993. p.35-37.

² SCHOENBERG, Arnold. *Op. Cit.* p.43-44.

A característica principal deste motivo é a presença de uma sétima maior entre a penúltima e última nota do motivo. Este é um dado muito importante, visto que nas outras peças do ciclo *Três Pequenos Trabalhos para Piano*, o compositor também utiliza a sétima maior em locais importantes da estrutura das peças. Ao colocarmos este motivo na ordem normal, teremos o seguinte:



[0, 1, 3, 4]

Fig. 44 – Motivo na Ordem Normal

Na tabela a seguir foram colocadas as diversas formas deste motivo. Procurou-se dar números iguais a formas do motivos iguais, ou seja, que apresentem os mesmos tipos de variações. A letra minúscula representa cada uma destas repetições da mesma variação do motivo e que estejam transpostas. Pode-se observar que as variações do motivo se referem mais às transformações melódicas do que rítmicas.

Compasso 1 – Linha Superior		Motivo 1
Compasso 4 – Linha Intermediária		Motivo 1.1.a – Colocação de pausa entre notas; mudança de oitava
Compasso 6 – Linha Inferior		Motivo 1.2 – Mudança de intervalos (2m para 3M; 2M para 2m e 7M para 7m)
Compasso 17 – Linha Inferior		Motivo 1.3.a – transposição; mudança de registro.
Compasso 18 – Linha Superior		Motivo 1.3.b – transposição.
Compasso 26 – Linha Inferior		Motivo 1.4 – Motivo em oitavas; mudança de oitava da última nota.
Compasso 26 – Linha Superior		Motivo 1.5 – Mudança de intervalo; mudança de direção de intervalo.
Compasso 28 – Linha Superior		Motivo 1.6 – Mudança de ritmo; acréscimo de notas ao motivo.

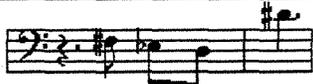
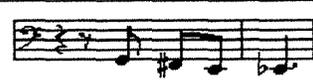
Compasso 31 – Linha Inferior		Motivo 1.7 – acréscimo de apogiatura ao motivo; mudança de apenas 1 intervalo (2m para 2M)
Compasso 32 – Linha Superior		Motivo 1.8.a – mudança de apenas 1 intervalo (2m para 2M)
Compasso 37 – Linha Intermediária		Motivo 1.3.c – transposição.
Compasso 37 – Linha Inferior		Motivo 1.9 – Mudança de intervalos (2m para 3m e 2M para 2m)
Compasso 38 – Linha Inferior		Motivo 1.1.b – transposição; mudança de oitava.
Compasso 39 – Linha Inferior		Motivo 1.1.c – transposição; mudança de oitava.
Compasso 40 – Linha Intermediária		Motivo 1.3.d – transposição.
Compasso 41 – Linha Superior		Motivo 1.3.e – transposição.
Compasso 41 – Linha Inferior		Motivo 1.10 – mudança de oitava da penúltima nota.
Compasso 42 – Linha Intermediária		Motivo 1.11.a – mudança de direção das 3 primeiras notas, mudança de intervalo.
Compasso 42 – Linha superior		Motivo 1.3.f – transposição; mudança de registro.
Compasso 44 – Linha Superior		Motivo 1.11.b – mudança de direção das 3 primeiras notas, mudança de intervalo.
Compasso 46 – Linha Superior		Motivo 1.12 – Aumentação rítmica.

Tabela 12 – Análise dos Motivos da *Seresta*

FORMAS DO ACOMPANHAMENTO

As formas do acompanhamento seguem o mesmo padrão do desenvolvimento do motivo, ou seja, a partir de um padrão básico, são feitas variações.

As formas do acompanhamento seguem três tipos principais:

- 1- Linha melódica utilizando intervalos de quartas e quintas;
- 2- Graus conjuntos em semicolcheias;
- 3- Acordes com sobreposição de terças e quartas.

1- Linha melódica utilizando intervalos de quartas e quintas.

Forma principal de acompanhamento, caracterizando o acompanhamento de uma seresta (baixo trabalhado):



Fig. 45 – Compasso 2

As variações deste motivo de acompanhamento ocorrem principalmente pela variação de intervalos, e pelo acréscimo ou omissão de notas:

Variação 1



Fig. 46 – Compasso 5

Variação 2



Fig. 47 - Compasso 7-8

Variação 3



Fig. 48 - Compasso 11

Variação 4



Fig. 49 - Compasso 18

Variação 5



Fig. 50 - Compasso 29-30

Variação 6



Fig. 51 - Compasso 37

2- Graus conjuntos em semicolcheias.

Esta é outra forma de acompanhamento que ajuda a caracterizar a peça como uma seresta:



Fig. 52 - Compasso 4

Varição deste acompanhamento:



Fig. 53 - Compassos 35-37

3- Acordes com sobreposição de terças e quartas.

Estes acordes foram considerados como sobreposição de intervalos pois não guardam nenhuma relação entre eles e, por vezes, aparecem isolados entre outras formas de acompanhamento. Além disto, não têm nenhuma relação com a harmonia tradicional.

A- Sobreposição de terças



Fig. 54 - Compasso 14



Fig. 55 - Compasso 17 - Omissão de uma Terça



Fig. 56 - Compasso 25 - Terças maiores

B- Sobreposição de quartas (com inversões) com segundas acrescentadas

O compositor Vincent Persichetti no livro *Twentieth Century Harmony* considera a possibilidade do acréscimo de segundas em acordes por sobreposição de quartas.³

Na peça *Seresta*, há uma predominância dos acordes por sobreposição de quartas com acréscimo de segundas.

A classificação deste acordes foram divididos do seguinte modo:

- 1- Acordes por sobreposição de quartas
- 2- Apenas uma quarta com segunda(s) acrescentada(s)
- 3- Acordes por sobreposição de quartas com segunda(s) acrescentada(s)

³ Para maiores detalhes sobre o uso de acordes de sobreposição de quartas com segundas acrescentadas, segundo Persichetti, ver 'Sobreposição de quartas', da análise da peça *Devaneio*, na página 104.

1- Acordes por sobreposição de quartas



Fig. 57 - Compasso 18



Fig. 58 - Compasso 24

2- Apenas uma quarta com segunda(s) acrescentada(s)

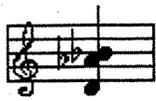


Fig. 59 - Compasso 13



Fig. 60 - Compasso 15



Fig. 61 - Compasso 16



Fig. 62 - Compasso 17



Fig. 63 - Compasso 23



Fig. 64 - Compasso 29



Fig. 65 - Compasso 45

3- Acordes por sobreposição de quartas com segunda(s) acrescentada(s)



Fig. 66 – Compasso 12



Fig. 67 - Compasso 13

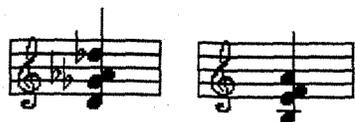


Fig. 68 - Compasso 36



Fig. 69 - Compasso 37



Fig. 70 - Compasso 41



Fig. 71 - Compasso 46

Estes acordes estão combinados com baixos entre os compassos 22 e 25, e ocorrem uma única vez, não podendo ser considerados mais uma forma de acompanhamento, mas apenas uma variante desta:



Fig. 72 – Baixos e acordes

DURAÇÃO

O termo *Seresta* se refere a uma forma de canção derivada da *Serenata*, que é um “nome genérico aplicado à música noturna de caráter popular, especialmente quando realizada ao relento”.⁴ Este gênero popularizou-se através do acompanhamento de músicos de choro, à base de flauta, violão e cavaquinho (flauta como solista, o cavaquinho como ‘centro’ e o violão na ‘baixaria’).⁵

O choro foi o recurso de que se utilizou o músico popular para executar, a seu modo, a música importada que era consumida, a partir da metade do século XIX, nos salões e bailes da alta sociedade. A música gerada sob o impulso criador e improvisatório dos chorões logo perdeu as características dos países de origem, adquirindo feição e caráter perfeitamente brasileiros, a ponto de se tornar impossível confundir uma *Polka* da Boêmia, um *Schottische* escocês ou uma *Walsa* alemã com o respectivo similar brasileiro.⁶ Por causa disto podemos compreender a denominação entre parênteses de *Valsa-Choro*: esta *Seresta* se baseia no ritmo de Valsa (compasso ternário) com a instrumentação do choro.

A principal inovação que o compositor realiza aqui se refere principalmente às mudanças de compasso e ao uso quase constante de poliritímia. Além da predominância do compasso 3 por 4, são utilizadas as fórmulas: (7 por 8), (5 por 8), (4 por 4) e (2 por 4). As ocorrências de poliritímias são as seguintes (se refere a linha superior e linha inferior): 6 contra 8 notas, 2 contra 3 notas, 4 contra 5 notas, 3 contra 2 notas, 3 contra 4 notas.

Estes fatores dão à peça um caráter bastante variável, no que se refere ao ritmo. Deve-se notar também o uso de sincopas no baixo entre os compassos 23 e 25, dando a este trecho um caráter mais de choro do que de seresta, referindo-se ao subtítulo da peça.

O autor coloca algumas indicações de *rubato* e *ritenuto*, além de algumas *cesuras* entre algumas frases, sugerindo uma certa liberdade ao intérprete no que diz respeito ao ritmo.

⁴ ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1980. p.192.

⁵ ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira Popular, Erudita e Folclórica. 3ª Edição. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 2000. p.724.

⁶ ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira Popular, Erudita e Folclórica. *Op. Cit.* p. 200.

DINÂMICA

As indicações de dinâmica desta peça vão do *ppp* (pianíssimoo) ao *ff* (fortíssimo). É interessante notar que algumas dinâmicas encontram-se entre parênteses. Segundo o compositor, “*Estas indicações são somente para indicar que o intérprete não deve diminuir a sonoridade mais do que o indicado. É que quando tem um ‘diminuendo’, pode ser que o próximo ataque seja muito diminuído, então tem a indicação entre parênteses para que não seja uma sonoridade menor do que a indicada.*”⁷

No início da peça há uma indicação de *la due mani molto cantabile*, sugerindo ao intérprete uma importância sonora igual para as linhas da melodia e do acompanhamento.

TIMBRE E TEXTURA

Sendo uma peça para piano solo, a diferenciação de timbre ocorre principalmente em função de articulações, acentos e tessituras utilizadas. Podemos notar o timbre diferenciado que o compositor sugere ao colocar a indicação de *tenuto* nos acordes da linha superior entre os compassos 13 e 18. Entre os compassos 35 e 36 há a indicação de *staccato* nas notas rápidas da linha inferior, provavelmente para imitar o rasqueado rápido do violão. Logo em seguida, no compasso 37, há a indicação na linha inferior de *tenuto* com *staccato*, diferenciando ainda mais o timbre. Desta parte até o fim da peça, ocorre uma sucessão de variantes do motivo em *tenuto* para realçar estas repetições do motivo.

A textura da peça é predominantemente a de uma melodia acompanhada, podendo surgir um contraponto entre a linha superior e inferior, ou mesmo uma outra linha intermediária em contraponto. A parte que faz a melodia pode ser tanto a superior quanto a inferior. Do compasso 37 ao final, a textura passa a ser exclusivamente polifônica, quando o mesmo motivo é repetido sucessivamente em diversas vozes.

FORMA

A forma desta peça é livre, podendo ser dividida em algumas seções. Geralmente a divisão de cada parte ocorre em função de um grande crescendo que chega ao fortíssimo. Isto ocorre na primeira seção que vai do início da peça até o início do compasso 13. A

⁷ Depoimento Pessoal do Compositor. Nov./2000.

próxima seção utiliza este mesmo recurso, terminando no compasso 27. Na terceira seção ocorre o crescendo e o fortíssimo, mas esta seção não termina. Há um decrescendo em seguida, na qual o compositor utiliza uma sucessão do motivo principal da peça, chegando até ao pianíssimo do compasso 43. Entre os compassos 44 e 47 ocorre uma pequena coda, repetindo o motivo mais uma vez e terminando com o motivo em ritmo aumentado. Estas seções podem ser definidas quanto ao início e ao fim, mas não possuem uma unidade entre si no que diz respeito ao material utilizado, como acompanhamento, ritmo e textura. Isto faz com que a peça pareça não ter uma forma definida, ao não manter a unidade entre as seções; contudo a unidade é alcançada pelo uso de um mesmo motivo durante toda a peça.

CONCLUSÃO

O compositor usa o princípio da variação em muitos aspectos desta peça: no motivo básico (ou principal), nas formas de acompanhamento, nas fórmulas de compasso, no ritmo e na forma da peça. O que caracteriza a peça é, então, o uso de um motivo básico e o princípio da variação aplicado a vários aspectos da obra.

As variações do motivo básico referem-se principalmente às transformações melódicas, incluindo: alterações de intervalos, transposições e mudanças de direção dos intervalos. A presença do intervalo de sétima maior entre as duas últimas notas deste motivo, faz com que este intervalo esteja em um ponto importante da estrutura da peça, da mesma maneira que as outras peças deste ciclo.

O elemento brasileiro se encontra na referência ao gênero da *Seresta* e do choro. Esta *Seresta* se baseia no ritmo de Valsa (compasso ternário) com a instrumentação do choro, de onde vem a denominação *Valsa-Choro*.

3.3.3- MINI SUÍTE DAS TRÊS MÁQUINAS (1970)

I - MÁQUINA DE ESCREVER

A peça *Máquina de Escrever* é o primeiro movimento da *Mini-suíte das Três Máquinas* de Aylton Escobar, composta em 1970 e dedicada à Lilian A. Farinha, Therezinha A. Penha e para os pianistas do Conservatório Carlos Gomes de Londrina – Paraná. A *Mini-suíte* foi editada pela Musicália em 1977.¹

Inicialmente procurou-se constatar se esta peça era dodecafônica ou atonal. As informações dadas pelo compositor na contracapa da partitura, são as seguintes: “*A elementar e irreverente maneira de se trabalhar uma série de doze sons e seu abandono sumário servem apenas como estímulo à inventiva e fantasia dos jovens pianistas.*”². Através da análise preliminar chegou-se a conclusão que esta peça faz uso do dodecafonismo de uma maneira não ortodoxa: em certas passagens introduz uma série dodecafônica; em outras partes faz uso de um atonalismo livre. Além destas duas técnicas de composição, o compositor utiliza a indeterminação em alguns trechos desta peça.

Os compassos da peça foram numerados considerando-se o trecho de improvisação como um único compasso (23); o compasso logo em seguida da improvisação é o de número 24. A análise da peça foi feita seguindo as etapas:

- Altura: análise da série dodecafônica, trechos com a série dodecafônica inteira, trechos com elementos da série permutados, trechos com partes da série, apogiaturas utilizando um subconjunto da série; trechos atonais;
- Duração;
- Dinâmica, Textura e Timbre;
- Forma;
- Improvisação;
- Conclusão.

¹ Para maiores detalhes sobre a composição da peça, ver *Entrevista*, páginas 49-50.

² Nota do compositor na contracapa da partitura. ESCOBAR, A. *Mini-suíte das Três Máquinas* (partitura) piano. São Paulo: Musicália, 1977.

ALTURA

Análise da Série Dodecafônica



Fig. 73 – Compasso 5 a 7 - Série dodecafônica

Foram classificadas, inicialmente, as classes de alturas, os intervalos, as classes de intervalo e o vetor da série original. Ao nomearmos como notação móvel a primeira nota da série [D=0], chegamos às seguintes classes de alturas:

Classes de alturas	D	E ^b	C	B	A [#]	G	G [#]	A	F [#]	C [#]	F	E
	0	1	10	9	8	5	6	7	4	11	3	2

A seqüência de intervalos ordenados entre estas classes de alturas, considerando a inversão de cada um, é a seguinte:

Intervalo	1 ou 11	9 ou 3	11 ou 1	11 ou 1	9 ou 3	1 ou 11	1 ou 11	9 ou 3	7 ou 5	4 ou 8	11 ou 1
-----------	---------	--------	---------	---------	--------	---------	---------	--------	--------	--------	---------

As classes de intervalos são as seguintes:

CI	1	3	1	1	3	1	1	3	5	4	1
----	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Contando quantas vezes cada classe de intervalo apareceu na série, chegamos ao vetor dos intervalos:

1 2 3 4 5 6
6 0 3 1 1 0

As classes de intervalos com maior número de ocorrências são as de número 1 (6 ocorrências) e a de número 3 (3 ocorrências). Os possíveis integrantes destas duas classes de intervalo são os seguintes:

Classe de intervalo	Membros
1, 11	Intervalos 1, 11, 13, 23, etc.
3, 9	Intervalos 3, 9, 15, 21, etc.

Na musica tonal, o intervalo 1, 11 equívale a 2^a menor, 7^a maior e a 9^a menor; o intervalo 3, 9 equívale a 3^a menor ou a 6^a maior. Há então, uma maior probabilidade de aparecimento destes intervalos quando aparece a série ou fragmentos da série. Constatou-se

que há uma maior ocorrência de intervalos de 7^a maior e 9^a menor tanto quando o compositor faz uso da série dodecafônica como quando não faz. Este aspecto vai ser exemplificado mais adiante.

Como foi visto no exemplo acima, a série original ocorre melodicamente nas linhas superior e inferior, não havendo ocorrências harmônicas da série (no sentido de simultaneidade). Isto ocorre quase todas as vezes que aparece a série.

Trechos com a Série Dodecafônica Inteira

A série aparece inteira e sem modificações:



Fig. 74 - Compassos 18 e 19 (1^o tempo)



Fig. 75 - Compassos 28 e 29

Trechos com Elementos da Série Permutados

Série original	D	E \flat	C	B	A \sharp	G	G \sharp	A	F \sharp	C \sharp	F	E
----------------	---	-----------	---	---	------------	---	------------	---	------------	------------	---	---

As duas últimas notas da série (F e E) ocorrem entre a 2^a e 3^a notas da série; há repetição das notas (F), (F \sharp), (G), (G \sharp) e (A \sharp); há omissão da nota (C \sharp):



Fig. 76 – Compassos 8 a 10 - Elementos da série permutados I

Há permutação entre as duas últimas notas da série (F e E); há repetição das notas (F), (F#), (G), (G#) e (A#); há omissão de um das notas (C#):



Fig. 77 - Compasso 24 (com apogijatura) a 26 – Elementos da série permutados II

Trechos com Partes da Série

Parte da série (4 notas) transposta 6 semitons, com omissão da 3^a nota:

Série original	D	E ^b	C	B	A [#]
----------------	---	----------------	---	---	----------------

Transposta 6 semitons	G [#]	A	F [#]	F	E
-----------------------	----------------	---	----------------	---	---



Fig. 78 – Compasso 12

Parte da série em retrógrado e duas notas permutadas:

Série original	D	E ^b	C	B	A [#]	G	G [#]	A	F [#]	C [#]	F	E
----------------	---	----------------	---	---	----------------	---	----------------	---	----------------	----------------	---	---

retrógrado	E	F	C [#]	F [#]	A	G [#]	G	A [#]	B	C	E ^b	D
------------	---	---	----------------	----------------	---	----------------	---	----------------	---	---	----------------	---

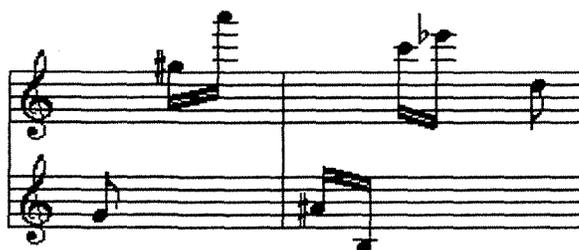
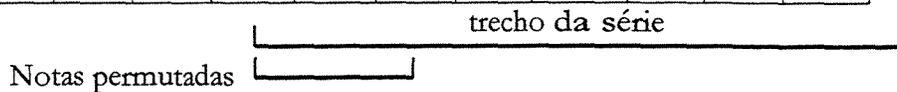


Fig. 79 - Compasso 19 e 20

Parte da série original com as duas últimas notas permutadas e omissão do F# e C#:

Série original	D	E _b	C	B	A [#]	G	G [#]	A	F [#]	C [#]	F	E
Trecho da série	D	E _b	F	E	C	B	A [#]	G	G [#]	A		

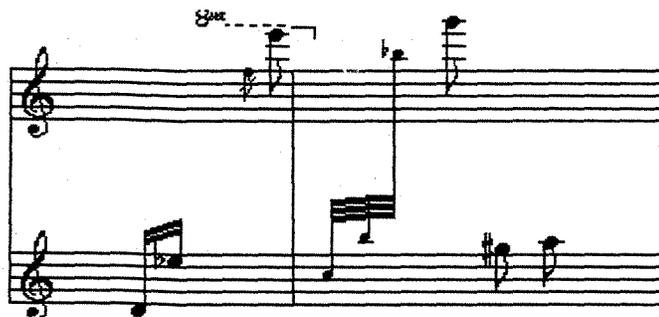


Fig. 80 - Compasso 21 e 22

Apogiaturas utilizando um Subconjunto da Série

Nos compassos 17, 22 e 34 ocorrem notas rapidíssimas em apogiatura e que pertencem a um mesmo subconjunto da série. Este subconjunto aparece algumas vezes transposto, sendo formado pelas quatro primeiras notas da série:

Série original	D	E _b	C	B
----------------	---	----------------	---	---

Ao colocar este subconjunto na ordem normal, temos o seguinte:

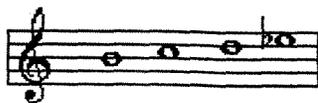


Fig. 81 – Subconjunto da série[0, 1, 3, 4] T0

Na tabela abaixo foram colocados estes trechos contendo estes subconjuntos em apogiaturas e em seguida a ordem normal destes trechos, com o respectivo compasso.

Número do Compasso	Trecho	Ordem Normal
Compasso 17		 [0, 1, 3, 4] T8
Compasso 22		 [0, 1, 3, 4] T0
Compasso 34		 {0, 1, 3, 4} T6

Tabela 13 – Subconjunto da Série Dodecafônica da *Máquina de Escrever*

Trechos Atonais - Seqüências de Intervalos da Classe 1

Na análise do vetor dos intervalos da série dodecafônica constatou-se a ocorrência maior de intervalos da classe 1. Estes intervalos também se sucedem com frequência em trechos atonais da peça, ocorrendo geralmente como intervalos de 7^a maior ou 9^a menor, e como apogiaturas, notas rápidas ou como continuação de uma série apresentada. Ao colocarmos estas notas na ordem normal, esta seqüência resulta numa escala cromática ascendente. Na tabela abaixo foram colocados estes trechos atonais e em seguida a ordem normal destes trechos, com o respectivo compasso de aparecimento.

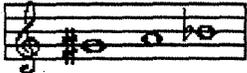
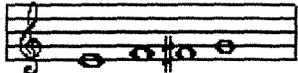
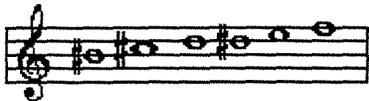
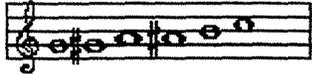
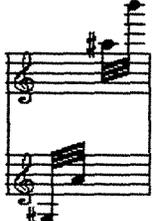
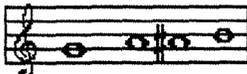
Número do Compasso	Trecho	Ordem Normal
Comp. 4		
Comp. 11 e 26		
Comp. 12 e 13		
Comp. 14 e 15		
Comp. 20 e 21		
Comp. 35		

Tabela 14– Sequência de Intervalos da Classe 1 da *Máquina de Escrever*

Outras Ocorrências

No decorrer da peça há outras ocorrências melódicas que não se encaixam em nenhum dos exemplos acima. Estas ocorrências são:

1- cada linha apresenta um motivo que é executado de 2 maneiras: em uníssono (compasso 1 e 31) e em acordes alternados (compasso 2 e 32):



Fig. 82 – Compassos 1-2 e 31-32

No compasso 16 é apresentada uma variante do compasso 2, com 2 notas omitidas:

C# e D#:

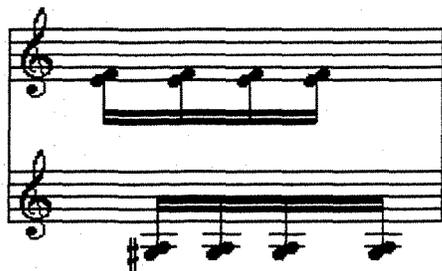


Fig. 83 – Variante do compasso 2

2- Clusters: são denominados de menor âmbito pelo compositor, devendo ser executados (segundo instruções do compositor) com os dedos agrupados e na região determinada na partitura. Estes clusters ocorrem de várias maneiras:

- Isolados – compasso 11, 26 e 36 na região grave do piano, e no compasso 35 na região aguda.

- Em seqüências – compassos 3-4 e 33-34 em seqüências descendentes.

3- Glissandos ascendentes – compasso 10 e compasso 25.

4- Acordes diferenciados – há dois acordes no final da música que não guardam relação com o material apresentado anteriormente; contudo, estes dois acordes estão relacionados entre si:

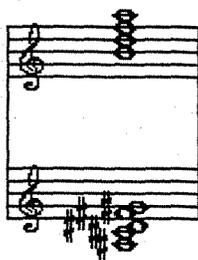


Fig. 84 - Compasso 34



Fig. 85 - Compasso 35

O primeiro acorde apresenta 9 notas diferentes e o segundo acorde apresenta as outras 3 notas que faltavam no primeiro acorde para completar o total cromático. O interessante é que este segundo acorde é um acorde de Do Maior na música tonal, soando como uma dissonância nesta peça, já que todo o seu material melódico oscila entre o dodecafonismo e o atonalismo.

DURAÇÃO

O compositor utiliza nesta peça a mesma figura rítmica para determinado padrão melódico. Este tipo de associação pode ser considerado como um tipo de serialização das durações. Vão ser exemplificados abaixo as figurações rítmicas associadas a cada figuração melódica.

- 1- Notas ou grupo de notas repetidas: estas repetições são realizadas sempre em semicolcheias. Estas semicolcheias estão agrupadas em 2 grupos (ou mais) de 4 semicolcheias cada. Isto ocorre nos seguintes compassos: 1-2, 9, 16, 24 e 31-32.
- 2- Clusters: Os clusters ocorrem de dois modos: isolados ou em seqüência. Quando ocorrem em seqüência utilizam a figura de colcheia, quando estão isolados quase todas as vezes usam a figura da semicolcheia. Os clusters aparecem em seqüência de 4 colcheias nos compassos 3-4 e 33-34; aparecem isolados em figuração de semicolcheias nos compassos 4, 11, 26 e 36, e isolados como colcheia no compasso 35.
- 3- Intervalos da classe 1: Os intervalos de 7^A maior ou 9^A menor da classe 1 aparecem de várias formas. A mais característica delas é na forma de notas rapidíssimas ou apogiaturas. Isto ocorre nos compassos 4, 10, 11, 17, 22, anacruse do 24, 25, 26, 34 e 35.

4- Série dodecafônica: A série original aparece na música sem modificações apenas três vezes; em cada uma delas é usada uma figuração diferente. Na primeira aparição, nos compassos 5-6-7, a série é apresentada inteira com colcheias; na segunda aparição, nos compassos 18 e 19 (1^o tempo), a série é apresentada inteira em semicolcheias; na terceira aparição, nos compassos 28 e 29, a série é apresentada em uma combinação de colcheias, semicolcheias e notas rapidíssimas.

5- Continuação da série: Nos compassos em que há uma seqüência de intervalos da Classe 1 de intervalos (7^A maior e 9^A menor), ocorrendo como continuação da série, a figuração rítmica é de colcheias e semicolcheias combinadas. Isto ocorre nos compassos 8, 12 a 15, e 19 a 21.

DINÂMICA, TEXTURA E TIMBRE

As dinâmicas utilizadas aqui são as seguintes *p* (*piano*), *mf* (*mezzo forte*), *f* (*forte*) e *ff* (*fortíssimo*). A dinâmica está relacionada tanto com o aspecto rítmico como o melódico. As ocorrências são as seguintes:

1- Notas repetidas em semicolcheias: geralmente ocorre em *piano* ou indo do *piano* ao *forte* através de um crescendo. Isto ocorre nos compassos: 1-2, 9, 16, 24 e 31-32.

2- Clusters: os clusters em seqüência ocorrem no *forte*; clusters isolados sempre ocorrem em *fortíssimo*.

3- Intervalos da classe 1: estes intervalos em apogiaturas ou notas rapidíssimas ocorrem geralmente em *forte* ou *fortíssimo*.

4- Série dodecafônica e sua continuação: trechos onde ocorre a série dodecafônica seguido de seqüências de intervalos da classe 1, como nos compassos 5 a 8, 12 a 15 e 18 a 21 a dinâmica é *mezzo forte*. A série dos compassos 28 e 29 ocorre em *forte*.

Esta relação verificada entre dinâmica e determinadas figurações melódico-rítmicas, pode ser considerada como serialização do parâmetro dinâmica.

A textura da peça em geral é monofônica, com apenas uma linha melódica, sem a utilização de contraponto ou acordes. Os dois acordes do final não tiram este caráter de monofonia da peça como um todo.

Podemos distinguir ocorrências diferenciadas de timbre nesta peça, apesar de ser uma peça para piano solo. O timbre se diferencia através do uso de clusters, notas repetidas,

apogiaturas, notas rapidíssimas, glissandos e através das notas soltas com diferentes articulações (*legato* e *staccato*). Essa diferenciação timbrística é o que dá característica peculiar à obra, fazendo com que se assemelhe sonoramente a uma máquina de escrever.

FORMA

Esta peça pode ser analisada como uma forma tripartida: a primeira parte é uma pequena introdução; a segunda parte um desenvolvimento; e a terceira parte como recapitulação da primeira parte:

- a primeira parte ocorre entre os compassos 1 e 4;
- a segunda parte está dividida em quatro frases: do compasso 5 a 11, do compasso 12 a 17, do compasso 18 a 22; a quarta frase seria a improvisação no compasso 23;
- a recapitulação do início ocorre entre os compassos 31 e 36.

Deste modo, este movimento pode ser considerado como escrito na forma A B A no sentido de B ser diferente de A e de A' ser uma recapitulação de A..

IMPROVISAÇÃO

O intérprete fica livre para improvisar em um quadro aleatório de 45 segundos, cuja única especificação do autor na contracapa da partitura é observar os caracteres expressivos que estão inseridos anteriormente. Todos os parâmetros do som (duração, intensidade, altura e timbre) podem variar neste trecho.

Através da análise fica mais claro entender o que o compositor quer dizer com 'caracteres expressivos'. O compositor se refere aqui ao uso das figurações melódicas e rítmicas ocorridas anteriormente, ou seja: notas repetidas, clusters, glissandos, apogiaturas, notas rapidíssimas com intervalos de 7^a maior ou 9^a menor e seqüências destes intervalos em colcheias e semicolcheias em *legato* e *staccato*. O que auxilia o intérprete aqui é ele estabelecer uma ordem mental destes acontecimentos e, a partir disso, improvisar.

A indeterminação na música fica quase somente restrita a este trecho de improvisação. De modo geral, a notação utilizada pelo autor é bastante precisa quanto a durações, intensidades e timbres. Nos trechos que ocorrem *clusters* de menor âmbito, a notação não é precisa no que se refere ao parâmetro altura.

CONCLUSÃO

Através da análise é possível identificar figurações melódico-rítmicas da peça e suas relações com dinâmica e timbre. Cada aspecto de um destes fatores está relacionado com outro, dando unidade à obra. A análise desta peça torna-se imprescindível no sentido de uma identificação dos elementos constituintes da peça para uma melhor improvisação por parte do intérprete.

O compositor utiliza a série dodecafônica de maneira bastante simples. A série aparece sem nenhuma alteração (omissão ou permutação de elementos) apenas 3 vezes, sempre ocorrendo na sua forma original. Ao abandonar a série, Aylton Escobar utiliza os principais intervalos contidos na própria série, ou seja, intervalos de 7^A maior e 9^A menor (classe de intervalo 1 da 'Teoria dos Conjuntos').

O aspecto rítmico está diretamente relacionado ao melódico, ao utilizar o mesmo padrão rítmico para determinada ocorrência melódica. O intérprete, ao improvisar utilizando estes padrões, remete o ouvinte aos 'caracteres expressivos' inseridos anteriormente pelo compositor..

Todos estes aspectos servem para dar unidade à obra e dar um caráter de 'imitação' do som de uma máquina de escrever.

II- CAIXINHA DE MÚSICA

Esta é a peça mais curta da série *Mini-Suíte das Três Máquinas*, com apenas 23 compassos. Como a primeira peça do ciclo, *Caixinha de Música* faz uso do dodecafonismo de uma maneira não ortodoxa: em certas passagens introduz uma série dodecafônica; em outras partes faz uso de um atonalismo livre. Além destas duas técnicas de composição, o compositor utiliza a indeterminação em alguns trechos.

A técnica de análise “Teoria dos Conjuntos” foi utilizada para a análise da série dodecafônica e sua interação com os trechos atonais. Para a análise dos motivos rítmicos foram aplicados os parâmetros utilizados por Arnold Schoenberg.

Os compassos da peça foram numerados considerando-se o trecho de improvisação como um único compasso (19); o compasso logo em seguida da improvisação é o de número 20. A análise da peça foi feita através das seguintes etapas:

- Altura: análise da série dodecafônica, trechos com a série dodecafônica inteira, trecho com elementos da série variados, trecho atonal utilizando um subconjunto da série;
- Duração;
- Textura;
- Dinâmica e Timbre;
- Improvisação;
- Forma;
- Conclusão.

ALTURA

Análise da Série Dodecafônica

A série dodecafônica original aparece pela primeira vez nos seguintes compassos:



Fig. 86 – Compasso 1 a 3 – Linha Superior

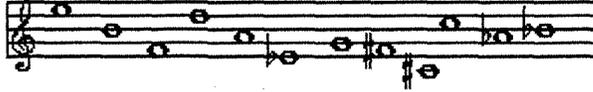


Fig. 87 – Série Dodecafônica

Se nomearmos como notação móvel a primeira nota da série [E=0], chegamos às seguintes classes de alturas:

Classes de	E	B	F	D	A	E ^b	G	F [#]	C [#]	C	A ^b	B ^b
Alturas	0	7	1	10	5	11	3	2	9	8	4	6

A seqüência de intervalos ordenados entre estas classes de alturas é a seguinte, considerando a inversão de cada um dos intervalos:

Intervalos	7 ou 5	6 ou 6	9 ou 3	7 ou 5	6 ou 6	4 ou 8	11 ou 1	7 ou 5	11 ou 1	8 ou 4	2 ou 10
------------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	---------	--------	---------	--------	---------

As classes de intervalos são as seguintes:

CI	5	6	3	5	6	4	1	5	1	4	2
----	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

A partir destes dados chegamos ao vetor dos intervalos, contando quantas vezes cada classe de intervalo apareceu na série:

1 2 3 4 5 6
2 1 1 2 3 2

A classe de intervalo com maior número de ocorrências é a de número 5 (3 ocorrências). Na música tonal, estes intervalos correspondem a 4^a Justa ou 5^a Justa.

Foi identificado um subconjunto da série ao analisá-la dividida em 4 tricordes:

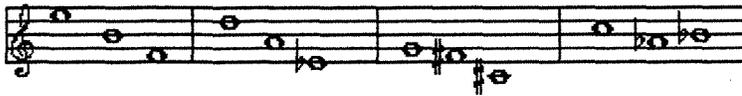
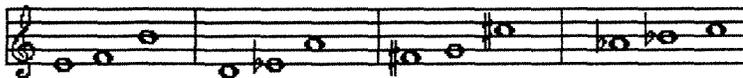


Fig. 88 – Série dividida em 4 tricordes

Colocando cada tricorde na ordem normal:



[0, 1, 7] [0, 1, 7] T10 [0, 1, 7] T2 [0, 2, 4]

Fig. 89 – Tricordes na ordem normal

Podemos identificar o subconjunto [0, 1, 7] que se repete transposto 2 vezes em seguida (T10 e T2), e o subconjunto [0, 2, 4], que ocorre apenas uma vez. Este subconjunto [0, 1, 7] irá se repetir várias vezes no trecho atonal, como veremos mais adiante.

Trechos com a Série Dodecafônica Inteira

O0 Série original

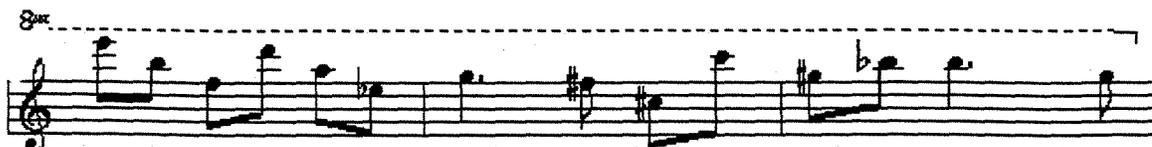


Fig. 90 - Compassos 4 a 6 - linha superior

R0 – Série Retrograda



Fig. 91 - Compassos 1 a 6 – Linha inferior

Enquanto a série original é apresentada duas vezes na linha superior entre os compassos 1 e 6, a série retrógrada é apresentada apenas uma vez na linha inferior. Na linha superior os valores das notas são menores e há repetições imediatas de elementos da série, na linha inferior os valores são maiores e os elementos não se repetem. Entre os compassos de 1 a 6 a linha intermediária apresenta um ostinato formado pelos 7^o e 8^o elementos da série original:



Fig. 92 – Ostinato

Outras ocorrências da série inteira

R0



Fig. 93 - Compassos 6 a 9 – Linha superior

O0

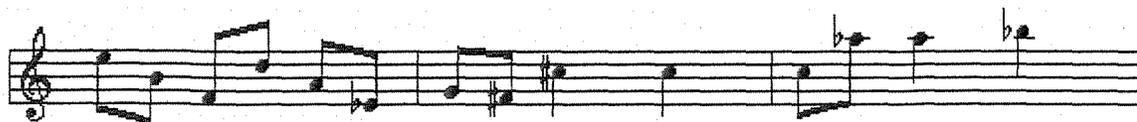


Fig. 94 - Compassos 7 a 9 – Linha inferior

Nestes compassos anteriores o ostinato da linha intermediária só ocorre no compasso 7.



Fig. 95 - Compasso 20 -23

No trecho acima ocorre uma re-exposição da série original na linha superior. A linha intermediária apresenta o ostinato do início da obra em valores musicais maiores. São apresentados 10 elementos desta série na linha superior; os dois elementos que faltam são apresentados na linha inferior em sentido retrógrado. É como se a série iniciasse na linha superior e continuasse na linha inferior, só que iniciando do final:



Fig. 96 – Série original formada pelas notas das linhas superior e inferior

Trecho com elementos da série variados

Neste trecho ocorre uma variação da série **O10** e seu retrógrado:

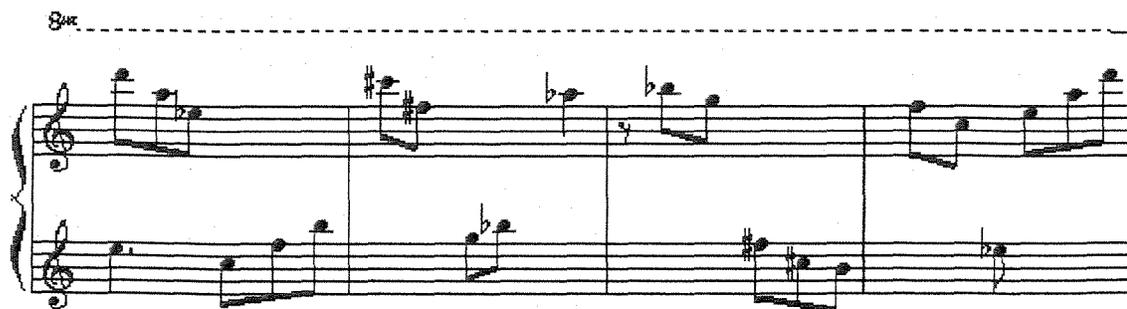


Fig. 97 - Compasso 15 a 18

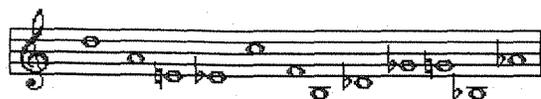


Fig. 98 - Série O10 Variada

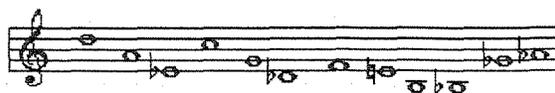


Fig. 99 - O10

Para comparar a série **variada O10** com a série **O10**, omitiu-se a nota MI da série variada:

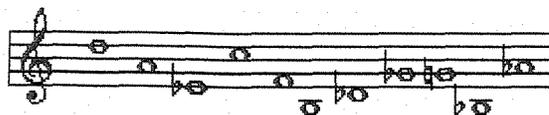


Fig. 100 - Omissão da nota Mi

Analisando as classes de alturas, os intervalos e as classes de intervalos desta série **variada O10**:

[D = 0]

Classes de alturas	D	A	E ^b	C	F	B	C [#]	F [#]	G	B ^b	A ^b
	0	7	1	10	3	9	11	4	5	8	6

Intervalo	7 ou 5	6 ou 6	9 ou 3	5 ou 7	6 ou 6	2 ou 10	5 ou 7	1 ou 11	3 ou 9	10 ou 2
-----------	--------	--------	--------	--------	--------	---------	--------	---------	--------	---------

Classes de Intervalos	5	6	3	5	6	2	5	1	3	2
-----------------------	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Para comparar melhor as classes de intervalos entre a série **variada O10** e a série **O10**, será deixando um espaço em branco entre o 6^o e 7^o valores da série **variada O10**:

Série Variada O10

CI	5	6	3	5	6	2		5	1	3	2
----	---	---	---	---	---	---	--	---	---	---	---

O10

CI	5	6	3	5	6	4	1	5	1	4	2
----	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

As setas indicam as duas únicas classes de intervalos que não são iguais. Sendo assim, conclui-se que a série utilizada nos compassos 15-16 é a **O10** (variada) e a série utilizada nos compassos 17-18 é a **R10** (variada).

Trecho atonal utilizando um subconjunto da série

Fig. 101 - Compassos 10 a 14

Nestes compassos não foi possível encontrar trechos da série, apenas o subconjunto $[0, 1, 7]$ da série original explicado anteriormente. O subconjunto $[0, 1, 7]$ é encontrado uma vez em cada compasso deste trecho, transposto ou invertido. Deve-se observar o uso de ostinato na linha intermediária nos compassos 12, 13 e 14. Na tabela abaixo estão especificados o trecho e a ordem normal de cada subconjunto.

Compasso	Trecho	Ordem Normal
Compasso 10		 [0, 1, 7] T2
Compasso 11		 [0, 1, 7] T0

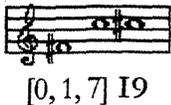
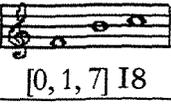
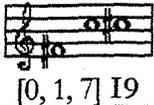
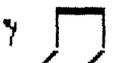
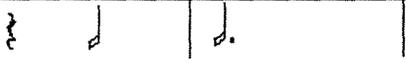
Compasso 12		
Compasso 13		
Compasso 14		

Tabela 15 - Subconjunto da Série da *Caixinha de Música*

DURAÇÃO

Este movimento utiliza poucas figuras rítmicas diferentes, que ao se combinarem formam motivos rítmicos. As figuras rítmicas utilizadas são: colcheias, semínimas (pontuadas ou não) e mínimas (pontuadas ou não). Esporadicamente aparece uma pausa de colcheia ou semínima. Os motivos rítmicos geralmente estão vinculados a tipos diferentes de articulação (*legato* ou *staccato*). Foram considerados como sendo variações do mesmo motivo rítmico aqueles motivos que apresentam as mesmas figuras rítmicas com articulações diferentes.

Compasso	Ritmo	Descrição do Motivo
Compassos 1 a 5, 7, 12 a 14		Motivo 1 – Ostinato na linha intermediária
Compasso 6		Motivo 1.1 – diminuição rítmica
Compassos 20 a 24		Motivo 1.2 – aumento rítmica
Compassos 1, 4, 7, 9 e 15		Motivo 2 - <i>Staccato</i>

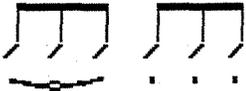
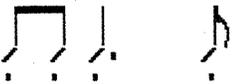
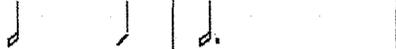
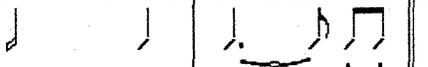
Compassos 11 e 13		Motivo 2.1 - <i>Legato e staccato</i>
Compassos 3, 8, e 12		Motivo 2.2 - <i>Legato</i>
Compassos 2, 5, 6, 10 e 14		Motivo 3
Compasso 6		Motivo 3.1 – espelho rítmico entre o 1º tempo e o 2º /3º tempos
Compasso 20		Motivo 3.2 – variação de articulação
Compassos 8, 9 e 14		Motivo 4
Compassos 1-2 e 3-4		Motivo 5 - linha inferior
Compassos 5-6 e 13-14		Motivo 5.1 – variação rítmica

Tabela 16 – Motivos Rítmicos da *Caxinha de Música*

TEXTURA

A estrutura da peça é polifônica, com duas vozes contrapontísticas (linha superior e linha inferior) e uma terceira voz (linha intermediária) em ostinato. Pode-se definir a peça como uma invenção.¹

A série dodecafônica original assume a função de tema: ela ocorre duas vezes entre os compassos 1 e 6 na linha superior, e entre os compassos 7 e 9 na linha inferior. A série retrógrada da original funciona como contra-tema, aparecendo entre os compassos 1 e 6 da linha inferior e entre os compassos 7 e 9 da linha superior. O caráter contrapontístico permanece entre os compassos 10 e 14, apesar de não ocorrer nenhuma vez a série inteira neste trecho.

¹ Para maiores detalhes sobre o termo 'invenção', consultar análise do *Chorinho* na página 122.

A peça passa a ser monofônica entre os compassos 15 a 18, com a série original e retrógrada (transpostas) divididas entre as linhas superior e inferior. No compasso 20 a série original é executada quase completa na linha superior; na linha inferior aparece o início da série em retrógrado (ou o final da série da linha superior, como exemplificado acima).

DINÂMICA E TIMBRE

O compositor faz poucas indicações de dinâmica nesta peça. No início da peça há a indicação de *mp* (*mezzo piano*). Somente no final da peça (compasso 20) há a indicação de *p* (*piano*) e uma diminuindo que vai até o *ppp* (*pianissíssimo*) do final. (compasso 23).

Sendo uma peça em contraponto a duas vozes, o intérprete deve observar e sobressair o tema ou os elementos que possam ser denominados como tema. Nesta peça a série dodecafônica original assume a função de tema. Entre os compassos 10 e 14, no qual não há nenhuma aparição da série, deve-se sobressair o subconjunto da série original.

O timbre desta peça caracteriza-se pela utilização da região mais aguda do piano, pela presença constante de *legato* ou *staccato*, e pela indicação do uso livre do pedal.

IMPROVISAÇÃO

O intérprete fica livre para improvisar em um quadro aleatório de 30 segundos. Todos os parâmetros do som (duração, intensidade, altura e timbre) podem variar neste trecho.

Este trecho de improvisação não se refere à utilização de variações da série dodecafônica pelo intérprete, e sim a elementos melódico-rítmicos. O elemento melódico-rítmico que se encontra mais em evidência nesta peça é o início da série original:



Fig. 102 - Compasso 1 – Linha superior

Quando ocorre a série original ou sua transposição, sempre é utilizado este ritmo, articulação (*staccato*) e inversão de intervalos. Isto faz com que estas seis primeiras notas da série dodecafônica assumam a função de tema de invenção, cada vez que reaparecem.

Este deve ser o principal elemento utilizado pelo intérprete na improvisação, alternando-o na linha superior e inferior, procurando transpo-lo em cada aparição. Outro elemento que pode ser utilizado na improvisação é a repetição de notas em colcheias ligadas de duas a duas, como ocorre no exemplo abaixo:



Fig. 103 – Compasso 3 – Linha Superior

O que auxilia o intérprete na improvisação é estabelecer uma ordem mental destes dois elementos principais. O compositor coloca uma indicação no quadro aleatório de *sempre più rallentando*. Isto indica que os 15 segundos finais da improvisação devem ser em *rallentando*.

A indeterminação na música fica quase somente restrita a este trecho de improvisação. De modo geral, a notação utilizada pelo autor é bastante precisa quanto a alturas, durações, intensidades e timbres. O que pode dar mais liberdade ao intérprete é o uso de cesuras e fermatas, e a indicação de *ritenuto* em vários trechos da peça.

FORMA

Podemos considerar uma parte inicial como sendo a exposição das idéias a serem apresentadas, um desenvolvimento deste material, e uma pequena re-exposição do material no final da peça. Para chegar a este resultado considerou-se a série dodecafônica utilizada, os motivos rítmicos e as cesuras e fermatas que ocorrem ao longo da peça. O compositor utiliza estas cesuras para indicar e definir as frases musicais. Antes destas cesuras e fermatas há sempre um *ritenuto*, auxiliando na definição de cada parte da música.

A exposição do material ocorre entre os compassos 1 e 6, onde aparece duas vezes a série dodecafônica original na linha superior, e a série original retrógrada na linha inferior. No final do último compasso deste trecho há um *ritenuto* seguido de uma cesura com fermata.

Do compasso 7 até o final da improvisação (compasso 19) há um desenvolvimento das idéias da exposição. Este desenvolvimento ocorre principalmente pela variação no

tratamento do material melódico, através de transposição da série, uso de um subconjunto da série no trecho atonal e improvisação. Entre cada parte deste trecho há um *ritenuto* e uma cesura. A característica deste trecho é a ausência de ostinato em vários compassos, o que não acontece na exposição ou na re-exposição.

A re-exposição acontece entre os compassos 20 e 24, onde um trecho da série original (10 elementos) é apresentada novamente na linha superior, enquanto a linha inferior apresenta um trecho da série original em retrógrado (3 elementos).

CONCLUSÃO

Podemos observar que o compositor não faz um uso ortodoxo da série dodecafônica nesta peça, repetindo elementos e até mesmo abandonando a própria série em algum trecho. A peça pode ser caracterizada como uma invenção, ao fazer uso de um contraponto a duas vozes. A série dodecafônica original assume a função de tema da invenção, ao ocorrer ora na linha superior, ora na linha inferior.

No trecho no qual não pode ser identificada nenhuma aparição da série (compassos 10 a 14), foi observada a presença de um subconjunto da série. A unidade deste trecho em relação ao resto da peça é dada pela presença de motivos rítmicos apresentados anteriormente, uso de mesmas articulações para estes motivos rítmicos e ocorrência do *ostinato* em alguns compassos. A identificação de todos estes elementos é importante para uma boa improvisação por parte do intérprete.

O uso de fermatas e/ou cesuras entre cada frase, precedidas de *ritenuto*, proporciona a lembrança do som de uma caixinha de música. Parece que a corda da caixinha de música está acabando e depois recomeça novamente no mesmo andamento, até o grande *rallentando* do final. Além disso, a escolha da região aguda do piano e a presença de motivo em *ostinato* em compasso ternário, faz com que a sonoridade da peça se assemelhe a sonoridade de uma valsa de caixinha de música.

III- O CORAÇÃO DA GENTE

Esta peça é a mais longa da *Mini-Suíte das Três Máquinas*, sendo dividida em três seções principais com os subtítulos: *Infância*, *Juventude* e *Velhice*. Como as outras duas peças deste ciclo, *Coração da Gente* faz uso do dodecafonismo de uma maneira não ortodoxa: em certas passagens introduz uma série dodecafônica, repetindo alguns dos seus elementos; em outras partes faz uso de um atonalismo livre, com motivos ou partes da série original. Além disso, em alguns trechos utiliza a técnica de composição *Indeterminação*.

As três partes desta peça estão baseadas na mesma série dodecafônica original. Cada uma é precedida por um *ostinato*, no qual o autor procura imitar o som das batidas de um coração. Cada parte possui fórmula de compasso distinta e cada uma usa uma região do teclado: a *Infância* o registro agudo, a *Juventude* o registro médio e a *Velhice* a região grave. Apesar do uso de uma mesma série dodecafônica nas três partes, sua forma de utilização é diferente: na *Infância* a série é utilizada em uníssono nas duas vozes; na *Juventude* a textura da peça é predominantemente a de uma melodia acompanhada; em *Velhice* o compositor usa a série dodecafônica original como tema de uma invenção a duas vozes.

Os compassos da peça estão numerados da seguinte forma: os *ostinatos* que representam as batidas de um coração foram considerados como uma ‘ponte’ entre cada seção; sendo assim, os compassos de *ostinato* não estão numerados. As numerações de compassos começam do início de cada seção, na nota dó da linha inferior.

A análise de altura e duração foi subdividida em *Infância*, *Juventude* e *Velhice*. A análise da série dodecafônica original, dos trechos contendo *clusters*, da dinâmica, da textura, do timbre e da forma foi feita sem subdivisão, apontando as peculiaridades de cada seção.

A análise da peça será feita através das seguintes etapas:

- Alturas: análise da série dodecafônica, análise dos trechos com *clusters* e análise da altura em cada uma das seções: trechos que contêm a série dodecafônica inteira, trechos que contêm partes ou subconjuntos da série e trechos atonais;
- Duração: análise de cada uma das seções;
- Dinâmica, textura e timbre;
- Forma;
- Conclusão.

ALTURA

Análise da Série Dodecafônica Original

A série dodecafônica original ocorre pela primeira vez entre os compassos 1 e 3 da *Infância*, em uníssono entre as duas linhas:



Fig. 104 – Compassos 1 a 3

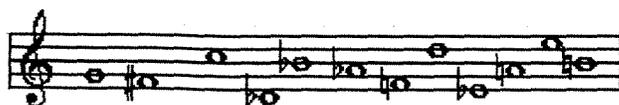


Fig. 105 – Série Original

Analisei a série original através da “Teoria dos Conjuntos”, classificando inicialmente as classes de alturas, os intervalos, as classes de intervalos e o vetor da série.

Se nomearmos como notação móvel a primeira nota da série [G=0], temos as seguintes classes de alturas:

Classe de	G	F#	C	Db	Bb	Ab	F	D	Eb	A	E	B
alturas	0	11	5	6	3	1	10	7	8	2	9	4

A seqüência de intervalos encontrados entre as notas da série foram os seguintes:

Intervalo	11 ou 1	6 ou 6	1 ou 11	9 ou 3	2 ou 10	9 ou 3	9 ou 3	1 ou 11	6 ou 6	7 ou 5	7 ou 5
-----------	------------	-----------	------------	-----------	------------	-----------	-----------	------------	-----------	-----------	-----------

As classes de intervalos são as seguintes:

CI	1	6	1	3	2	3	3	1	6	5	5
----	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

O vetor dos intervalos é:

1 2 3 4 5 6

3 1 3 0 2 2

Nesta série não há possibilidade de ocorrência de intervalos da classe 4; por outro lado, as classes de intervalo 1 e 3 são as que terão maior número de ocorrências. Os integrantes destas classes são:

Classe de intervalo	Membros
1	Intervalos 1, 11, 13, 23, etc.
3	Intervalos 3, 9, 15, 21, etc.

Mais adiante estes dados serão confrontados com os resultados encontrados na análise dos trechos atonais de cada uma das partes da peça.

Trechos com *Clusters*

O compositor utiliza dois tipos de notação para a execução do *Cluster* nesta peça: uma notação para tocar com os dedos agrupados (menor âmbito) e outra com a mão espalmada (maior âmbito):



Cluster
Menor âmbito



Cluster
Maior âmbito

Fig. 106

Fig. 107

Neste caso, o compositor determina que devem ser tocados “*todos os sons contidos: teclas brancas e pretas*”.¹

Ostinato Com *Clusters*

Cada uma das partes da peça é precedida por um *ostinato*, no qual o autor procura imitar as batidas de um coração. No final há uma pequena *coda* com o título *A Morte*, a qual também é precedida pelo mesmo *ostinato*. Este *ostinato* é formado por *Clusters* de menor âmbito na linha superior e de maior âmbito na linha inferior, que se alternam seguidamente, como se fossem os sons das batidas de um coração:

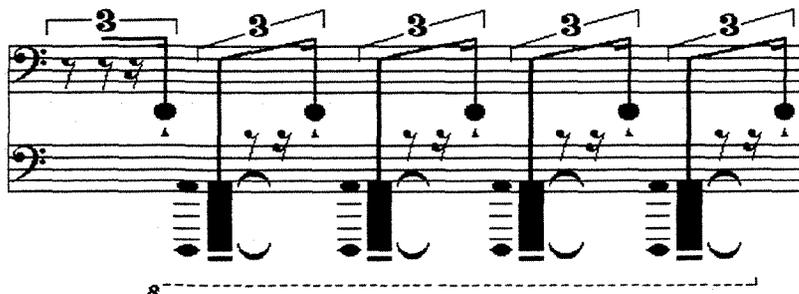


Fig. 108 – Seqüência de *Clusters*

¹ Nota do compositor na contracapa da partitura. ESCOBAR, Aylton. *Mini-Suíte das Três Máquinas*. São Paulo: Musicália, 1977.

Antes das partes *Infância* e *Juventude* este *ostinato* se repete em crescendo, do *pp* (*pianíssimo*) ao *f* (*forte*), e acelerando, e chega até a oitava em C no registro grave. Antes da *Velhice*, o autor coloca a indicação para o intérprete não crescer e não acelerar neste *ostinato*, chegando até a mesma oitava na região grave. Antes da *Morte*, há a indicação para *rallentar* e não crescer neste trecho, repetindo até que haja uma “síncope cardíaca”, conforme escrito.

Outras ocorrências de *Clusters*

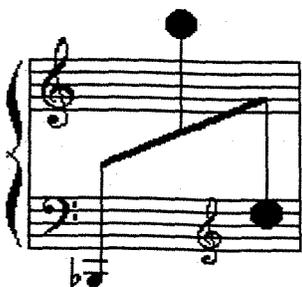


Fig. 109 - Compasso 10 da *Infância*

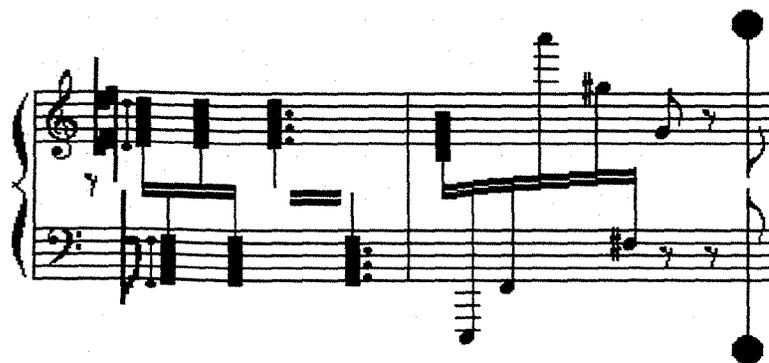


Fig. 110 - Compassos 13 e 14 da *Infância*

No compasso 13, o compositor utiliza a notação do *grande bequadro* e do *grande bemol* ao lado do *cluster*, para indicar, respectivamente, teclas brancas na linha superior e teclas pretas na linha inferior. Pela região do pentagrama na qual estes dois tipos de *clusters* estão colocados, se deduz que o pianista deve realizar o trêmulo indicado na mesma região com a mão direita, fazendo o *cluster* da linha superior nas teclas brancas enquanto a mão esquerda faz o *cluster* da linha inferior nas teclas pretas.²

² Para maiores detalhes relativos ao uso desta notação de *grande bequadro* e do *grande bemol*, consultar o estudo *Notação na Obra para Piano de Aylton Escobar* na página 89.

INFÂNCIA

Trechos com a Série Dodecafônica Inteira

A série dodecafônica original ocorre integralmente uma única vez nesta seção da peça, entre os compassos 1 e 3, conforme exposto acima. Somente aparecerá outra série sem omissão, adição ou permutação de elementos entre os compassos 11 e 12. Desta vez, a série utilizada é o retrógrado da original, ocorrendo também em uníssono entre as duas linhas:



Fig. 111 – Compassos 11 e 12



Fig. 112 - R0

Trechos com adição de elementos na série dodecafônica

Logo em seguida à primeira aparição da série original entre os compassos 1 e 3, ocorrerá a série retrógrada com alguns elementos adicionados. Esta série aparece entre a última nota do compasso 3 e a primeira nota do compasso 5, com elementos das linhas superior e inferior, ocorrendo algumas repetições em uníssono nas duas linhas. As notas na cor vermelha designam aquelas que fazem parte da série no retrógrado:



Fig. 113 - Final do compasso 3 ao início do compasso 5

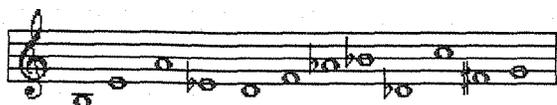


Fig. 114 - R0

As notas que não pertencem à série formam um intervalo da classe 1 com a nota anterior ou posterior. Os intervalos da classe 1 são os que têm maior número de ocorrências na série original. No trecho acima é sempre formado um intervalo de 13 semitons (classe 1) com a nota anterior ou posterior. As notas que formam este intervalo foram colocadas em um retângulo para uma melhor visualização:

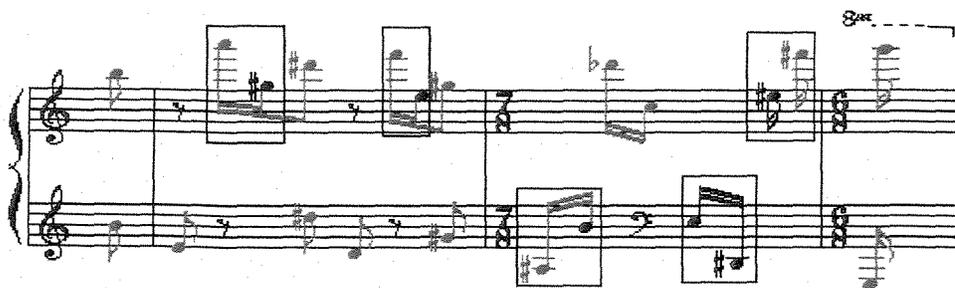


Fig. 115 – Trecho com Intervalos da classe 1



Fig. 116 – Intervalos da classe 1

Quando colocados na Ordem Normal, estes intervalos ficam assim:

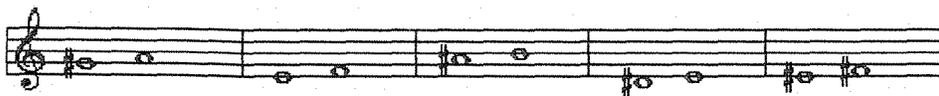


Fig. 117 – Ordem Normal

Trechos com permutação ou partes da série



Fig. 118 - Final do compasso 5 ao início do compasso 7

Neste trecho aparecem 8 elementos da série **O9** na voz inferior. Na superior aparecem inicialmente os três últimos elementos da série original e, em seguida, os 4 elementos da série que faltavam na linha inferior. A série **O9** é a seguinte:

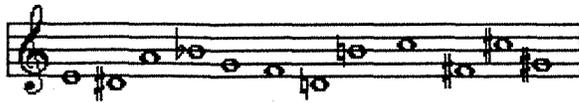


Fig. 119 – Série O9

O9	E	D#	A	Bb	G	F	D	B	C	F#	C#	G#
----	----------	-----------	---	----	---	---	---	---	---	-----------	-----------	-----------

O que está escrito em negrito referem-se aos integrantes da série encontrados na linha inferior. Após os dois elementos iniciais da série (E e D#), aparecem os três últimos: F#, C# e G#; em seguida C, F, e G. Os sons restantes (A, Bb, D e B) encontram-se na linha superior do compasso 6. As três notas da linha superior do final do compasso 5 designam as três últimas notas da série original, ocorrendo na mesma configuração rítmica da sua primeira aparição no compasso 3:



Fig. 120 - Final do Compasso 5



Fig. 121 - Compasso 3 (Primeiro tempo)

Seqüência de intervalos da classe de intervalos 1

Em algumas partes da peça nas quais não é possível identificar trechos da série dodecafônica, podemos encontrar seqüências de intervalos da classe 1, constatando a relação existente entre as alturas dos trechos atonais da peça com as alturas da série dodecafônica original, cujo vetor apresentava predominância de intervalos da classe 1. Quando colocada na ordem normal, esta seqüência de intervalos da classe 1 forma um trecho cromático:

Compasso	Trecho	Ordem Normal
Compasso 7		

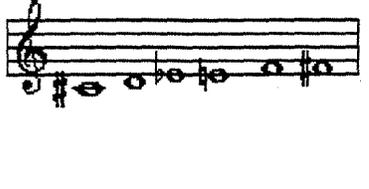
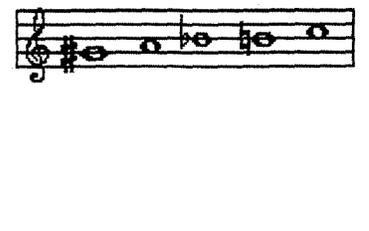
Compassos 8-9		
Compassos 9-10		
Compasso 14		

Tabela 17 – Sequência de Intervalos da Classe 1 do *Coração da Gente (Infância)*

Trecho Atonal

Há um trecho da peça no qual não é possível encontrar nem um trecho da série dodecafônica nem um trecho utilizando seqüência de intervalos da classe 1.



Fig. 122 - Compassos 7 e 8

Ao se colocar as notas da voz superior na ordem normal, quase se forma o total cromático neste trecho. A nota que falta para formar o total cromático (A#) encontra-se na voz inferior do mesmo trecho.

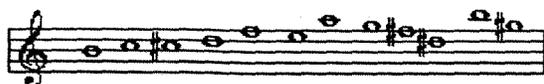


Fig. 123 - Notas da voz superior

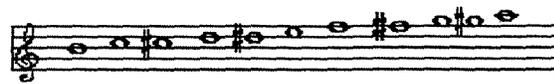


Fig. 124 - Ordem Normal

JUVENTUDE

Trechos com a Série Dodecafônica Inteira

A série dodecafônica ocorre algumas vezes na parte *Juventude*, sempre na forma original e sem transposições:



Fig. 125 - Compassos 2 a 4 – Linha Superior



Fig. 126 - Compassos 5 a 10 – Linha Superior (a primeira nota B é a repetição da última nota da série anterior)

Musical notation for measures 11 to 13, showing both upper and lower staves. The lower staff contains chords and single notes, including a G note in measure 13.

Fig. 127 - Compassos 11 a 13 – Linha Superior

O G da linha inferior representa o primeiro elemento da série. No compasso 13, as notas C e C# são elementos acrescentados à série.



Fig. 128 - Compassos 15 a 18 – Linha Inferior



Fig. 129 - Compassos 19 a 21 – Linha Superior

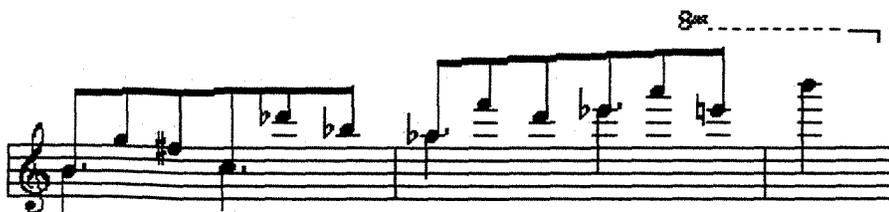


Fig. 130 - Compassos 22 a 24 – Linha Superior

Trechos com outras Séries Dodecafônicas

Foram identificadas duas outras séries utilizadas nesta parte *Juventude* e que não guardam semelhança com a série original. Estas duas séries aparecem como acompanhamento da linha principal e seus elementos não são repetidos, confirmando tratar-se de material serial. Além disso, nas ocorrências da série original, as alterações das notas apareciam sempre do mesmo modo. Por exemplo, a nota $F\#$ nunca foi escrita como a nota enarmônica Gb . Estas duas novas séries apresentam elementos que são enarmônicos da série original, confirmando mais uma vez não se tratar de variação ou permutação dos elementos da série original.

Estas duas séries foram analisadas através da “Teoria dos Conjuntos” para comparar os resultados encontrados com os dados da série original. Estas duas séries serão chamadas respectivamente de **A** e **B**.

Série A



Fig. 131 - Compassos 3 a 6 – Linha Inferior

Classificando as classes de alturas, os intervalos, as classes de intervalos e o vetor da série:

[D=0]

Classe de alturas	D	A	E	C#	C	G	E b	B b	A b	G b	F	B
	0	7	2	11	10	5	1	8	6	4	3	9

Intervalo	7 ou 5	7 ou 5	9 ou 3	11 ou 1	7 ou 5	8 ou 4	7 ou 5	10 ou 2	10 ou 2	11 ou 1	6 ou 6

CI	5	5	3	1	5	4	5	2	2	1	6

Vetor dos intervalos:

1 2 3 4 5 6
2 2 1 1 4 1

Comparando com o vetor da série dodecafônica original, observa-se a pouca semelhança entre os intervalos de cada série:

1 2 3 4 5 6
3 1 3 0 2 2

Esta série repete-se na linha inferior com alteração rítmica no trecho abaixo:



Fig. 132 – Compassos 20 a 24

Série B



Fig. 133 - Compassos 7 a 10 - Linha Inferior

Classificando as classes de alturas, os intervalos, as classes de intervalos e o vetor da série:

[C=0]

Classe de alturas	C	G	F	A	D	Db	Cb	Eb	Ab	Gb	Bb	E
	0	7	5	9	2	1	11	3	8	6	10	4

Intervalo	7 ou 5	10 ou 2	4 ou 8	5 ou 7	11 ou 1	10 ou 2	4 ou 8	5 ou 7	10 ou 2	4 ou 8	6 ou 6
-----------	--------	---------	--------	--------	---------	---------	--------	--------	---------	--------	--------

CI	5	2	4	5	1	2	4	5	2	4	6
----	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Vetor dos intervalos:

1 2 3 4 5 6
1 3 0 3 3 1

Ao comparar este resultado com o vetor da série dodecafônica original, observa-se também a falta de semelhança entre os intervalos de cada série:

1 2 3 4 5 6
3 1 3 0 2 2

Motivo Melódico

Foi possível identificar um motivo melódico-rítmico na série dodecafônica original que se repete algumas vezes. As variações deste motivo foram colocadas na tabela abaixo, descrevendo as alterações de cada uma.

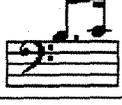
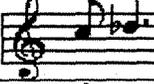
Compasso 3 – Linha superior		Motivo 1
Compasso 12 – Linha intermediária		Motivo 1.1.a – Transposição, alteração rítmica
Compasso 12 – Linha Intermediária		Motivo 1.1.b – Transposição, alteração rítmica
Compasso 14 – Linha superior		Motivo 1.2 – Transposição, alteração rítmica, motivo em oitavas
Compasso 14 – Linha Intermediária		Motivo 1.3 – Transposição, alteração rítmica
Compasso 14 – Linha Superior		Motivo 1.4 – Transposição, motivo em oitavas
Compassos 16 e 24 – Linha superior		Motivo 1.5 – Transposição, alteração rítmica
Compasso 17 – Linha Superior		Motivo 1.6 – transposição, alteração rítmica, mudança do sentido do intervalo

Tabela 18 – Motivo melódico/rítmico do *Coração da Gente (Juventude)*

Tricordes

Os tricordes que ocorrem neste trecho são formados pela sobreposição de quartas (A, E e B) e podem ser considerados como derivados das últimas 3 notas da série dodecafônica:



Fig. 134 - Quartas

Os tricordes estão especificados na tabela abaixo. Deve-se notar que no último tricorde há um acréscimo de uma segunda maior:

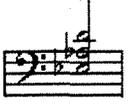
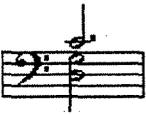
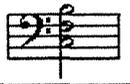
Compassos 11 e 13		Linha Inferior
Compasso 12		Linha Inferior
Compasso 14		Linha Inferior
Compasso 15		Linha Superior
Compassos 16 e 24		Linha Superior
Compasso 17		Linha Superior

Tabela 19 – Tricordes do *Coração da Gente (Juventude)*

VELHICE

Trechos com a Série Dodecafônica Inteira

A série dodecafônica original assume a função de tema da invenção e a série no retrógrado a função de contra-tema. Estão exemplificados abaixo trechos que utilizam a série inteira, especificando a série utilizada e a sua função (tema ou contra-tema da invenção):

00 – Tema da Invenção



Fig.135 - Compassos 2 a 7 - Linha Superior

O0 (8 elementos restantes da série do exemplo anterior)



Fig. 140 - Compassos 16 a 19 – Linha Superior

R9 (5 primeiros elementos)



Fig. 141 - Compassos 12 e 13 – Linha Inferior

O11 (4 primeiros elementos)

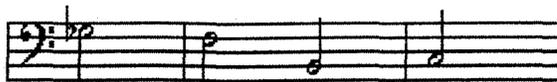


Fig. 142 - Compassos 14 a 16 – Linha Inferior

O7 (8 elementos restantes da série do exemplo anterior transpostos novamente)



Fig. 143 - Compassos 17 a 20 – Linha Inferior

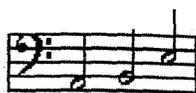
Trechos com um Subconjunto da Série

Foi possível identificar um subconjunto da série dodecafônica nos trechos atonais e que é formado pelos 3 últimos elementos da série:



Fig. 144 - Compassos 6-7

Colocando estes elementos na ordem normal:



[0, 2, 7] T0

Fig. 145 – Ordem Normal

Este subconjunto aparece outras vezes em trechos atonais e foram colocados na tabela abaixo:

Número do Compasso	Trecho	Ordem Normal
Compasso 12		 [0, 2, 7] T5
Compasso 14		 [0, 2, 7] T4
Compasso 17		 [0, 2, 7] T0

Tabela 20 – Subconjunto da Série do *Coração da Gente* (Velhice)

A MORTE

Após o último *ostinato* (em *rallentando molto*), há um compasso em silêncio e, em seguida, *A Morte*:

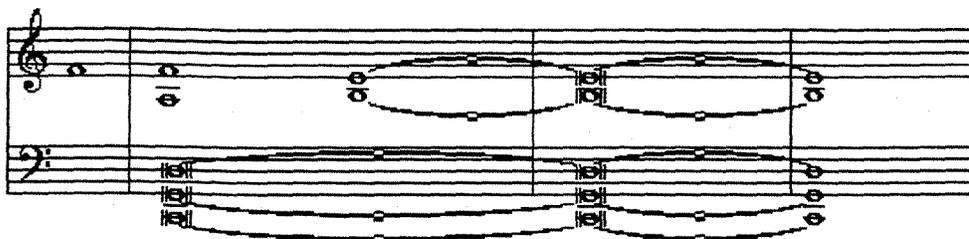


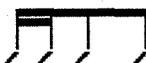
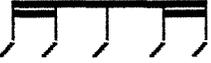
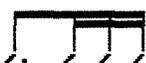
Fig. 146 – Acordes finais

O compositor representa *A Morte* utilizando as sete notas da escala diatônica. No primeiro acorde são apresentados os sons C, D, F, G e A; e no intervalo seguinte os sons restantes B e E.

DURAÇÃO

INFÂNCIA

O desenvolvimento da parte rítmica desta parte da peça é bastante simples, com um motivo básico e suas variações:

Compasso	Ritmo	Motivo
Compassos 2, 6, 7, 8 e 10		Motivo 1 – motivo básico
Compassos 4, 5 e 14		Motivo 1.1.a - Substituição da segunda colcheia por uma pausa do mesmo valor:
Compasso 12		Motivo 1.1.b - Substituição da terceira colcheia por uma pausa do mesmo valor
Compasso 2		Motivo 1.2.a - Substituição da primeira colcheia por duas semicolcheias.
Compasso 3		Motivo 1.2.b - Substituição da segunda colcheia por duas semicolcheias.
Compassos 4 e 6		Motivo 1.3 - Substituição de uma colcheia por duas semicolcheias e uma colcheia por pausa do mesmo valor.
Compasso 12		Motivo 1.4 - Substituição de duas colcheias por quatro semicolcheias.
Compassos 9 e 13		Motivo 1.5 - Substituição de duas colcheias por quatro semicolcheias e uma colcheia por pausa do mesmo valor
Compassos 7, 8, 13 ³ e 14		Motivo 1.6 - Substituição das 3 colcheias por 6 semicolcheias
Compasso 5		Motivo 1.7 - Substituição das 6 semicolcheias por 8 semicolcheias
Compasso 3		Motivo 1.8.a - Aumentação do ritmo de uma colcheia para uma colcheia pontuada e combinação com semicolcheias

³ Considerou-se o trêmulo como um grupo de 6 semicolcheias.

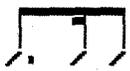
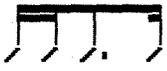
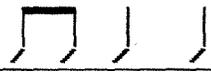
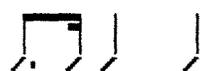
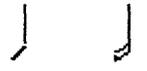
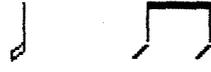
Compasso 11		Motivo 1.8.b - Aumentação do ritmo de uma colcheia para uma colcheia pontuada e combinação com semicolcheia e colcheia
Compasso 11		Motivo 1.8.c - Aumentação do ritmo de uma colcheia para uma colcheia pontuada e combinação com 2 semicolcheias e colcheia

Tabela 21 – Motivo rítmico básico e variações do *Coração da Gente (Infância)*

JUVENTUDE

A figura rítmica mais usada neste trecho da peça é a colcheia, e suas combinações com outras figuras formam motivos rítmicos. Na tabela abaixo foram colocados estes motivos e suas respectivas variações:

Número dos Compassos	Ritmo	Motivo e Variações
Compassos 2, 5, 7, 19, 22 e 23		Motivo 1 – Sequência de colcheias
Compassos 12 e 15		Motivo 1.1 – Variação do último tempo
Compassos 4 e 9		Motivo 1.2 – Substituição das 3 primeiras colcheias por pausa
Compassos 3, 4, 20 e 21		Motivo 2 – Combinação de colcheias e semínimas
Compasso 6		Motivo 2.1 – Variação do primeiro tempo
Compasso 8		Motivo 2.2 – Variação do segundo e terceiro tempos
Compassos 5, 6, 11, 12, 13 e 22		Motivo 3 – Uso de mínima e semínima
Compassos 7 e 23		Motivo 3.1 – Permuta das figuras rítmicas
Compasso 16		Motivo 3.2 – Variação do último tempo
Compasso 17		Motivo 3.3 - Variação do último tempo

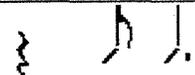
Compassos 16 e 17		Motivo 4
Compasso 24		Motivo 4.1 – Substituição da pausa por semínima
Compasso 11		Motivo 4.2 – Variação do ritmo

Tabela 22 – Motivo rítmico do *Coração da Gente (Juventude)*

VELHICE

Na parte ‘*Velhice*’ predomina o uso de duas figuras rítmicas: a **mínima** e a **semínima**. A utilização da mínima está associada à aparição do tema desta invenção, que é a série dodecafônica original ou trechos desta. A semínima é bastante utilizada no contra-tema, que pode ser a série no retrógrado ou trechos desta, ou ainda um trecho atonal.

Micro Análise - Variações do Ritmo Básico - No tema da invenção ocorrem apenas duas variações do ritmo básico de mínima e no contra-tema também, duas variações do ritmo básico de 2 semínimas. Visto que uma das variações do motivo do tema (2 semínimas) é igual ao motivo básico do contra-tema, consideraram-se na tabela abaixo os compassos de variações do motivo 1 apenas nas aparições do tema, e os compassos de variações do motivo 2 para as aparições do contra-tema.

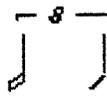
Compassos	Ritmo	Motivo
Vários		Motivo 1
Compassos 4, 9, 16, 17 e 21		Motivo 1.1
Compassos 6, 11, 18, 19 e 23		Motivo 1.2
Vários		Motivo 2
Compassos 7 e 12		Motivo 2.1
Compassos 9 a 12, 14 a 17		Motivo 2.2

Tabela 23 – Motivo rítmico do *Coração da Gente (Velhice)*

Média análise – Combinações do Ritmo Básico

Estão especificadas abaixo as combinações do motivo 2 através do uso de ligaduras:

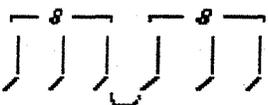
Compasso	Ritmo
Compassos 8-9 e 9-10	
Compassos 10 e 11	

Tabela 24 – Combinações do ritmo básico do *Coração da Gente* (Velhice)

Macro Análise – Fraseado rítmico

Nas aparições do tema é sempre utilizado o mesmo fraseado rítmico. Ao serem utilizadas partes da série (e do tema conseqüentemente), o fraseado é o mesmo do trecho do tema ao qual se refere esta parte. Por exemplo, ao serem utilizadas as 4 notas iniciais do tema, são utilizadas as 4 figuras iniciais do tema, e assim por diante.

O fraseado rítmico do tema é o seguinte:



Fig. 147 – Fraseado rítmico

TEXTURA

A textura da parte *Infância* é quase toda homofônica, com alguns poucos trechos contrapontísticos. Em algumas partes da peça, a série dodecafônica ocorre em uníssono entre as duas vozes; em outras partes, as notas da série ou de trechos dela estão divididas entre as duas vozes. Quanto à textura os trechos estão distribuídos entre:

- a 2 vozes (compassos 6, final do 7, início do 8);
- série ou trechos dela em uníssono – compassos 1 ao início do 5, 11 e 12;
- partes da série divididas entre as duas linhas – compassos 5, 7 (primeira metade), 8 (segunda metade), 9 e 14.

Na parte *Juventude* a textura da peça é predominantemente de melodia acompanhada. A ‘melodia’ desta parte é a série dodecafônica original e o acompanhamento pode aparecer das seguintes maneiras:

- série diferente da original – séries A e B (compassos 3 a 6 e 19 a 24 da linha inferior),
- baixos em oitavas com tricordes (compassos 11 a 14 da linha inferior);
- tricordes com motivo melódico (compassos 15 a 17 da linha superior).

Há uma única ocorrência na qual a ‘melodia’ deste trecho não é a série dodecafônica original, e sim outra série dodecafônica: entre os compassos 7 e 9 da linha inferior.

Na parte da *Velhice* a textura da peça passa a ser polifônica, a duas vozes. A série dodecafônica original assume a função de ‘tema’ de uma invenção ⁴ a duas vozes e a série retrógrada a função de contra-tema, apesar do compositor não especificar isto. O ‘tema’ da invenção aparece:

- compassos 2 a 7 (linha superior);
- compassos 7 a 12 (linha inferior);
- compassos 9 a 24 (duas linhas).

Trechos do tema ocorrem:

- compassos 12 a 14 (linha superior);
- compassos 14 a 16 (linha inferior);
- compassos 16 a 19 (linha superior e 17 a 20 linha inferior).

A série no retrógrado como contra-tema da invenção aparece:

- sem modificações, compassos 7 e 12 (linha superior);
- parte do contra-tema (R9), compassos 12 e 13 (linha inferior).

Nos trechos entre cada uma das peças onde há um *ostinato* usando *clusters*, considerou-se que a textura é homofônica, pois ocorre uma alternância dos *clusters* de maior e menor âmbito entre as duas linhas.

DINÂMICA

A dinâmica da *Infância* oscila entre o *pp* (*pianíssimo*) e o *ff* (*fortíssimo*). Há algumas mudanças bruscas de sonoridade, como por exemplo: *ff* (*fortíssimo*) para *p* (*piano*) no compasso 5, *f* (*forte*) para *p* (*piano*) no compasso 9 e *mf* (*mezzoforte*) para *p* (*piano*) entre os compassos 12 e 13. Na *Juventude* a dinâmica também oscila entre *pp* (*pianíssimo*) e *ff* (*fortíssimo*) e o compositor coloca mais indicações de *decrescendo* e *crescendo* (8 indicações). Já a

⁴ Para maiores detalhes sobre o termo ‘Invenção’, consultar análise do *Chorinho*, na página 122.

sonoridade da parte *Velhice* vai de *ppp* (*pianissíssimo*) a *f* (*forte*). Há um *crescendo* do *p* (*piano*) do início desta parte até o *f* (*forte*) do compasso 19, onde a série ocorre em uníssono entre as duas linhas e no registro mais agudo desta parte *Velhice*. Em seguida, há um *decrecendo* até o *ppp* (*pianissíssimo*) do compasso 24.

TIMBRE

O que caracteriza o timbre da parte *Infância* é principalmente o uso em quase toda a peça do registro mais agudo do piano. Quando aparece a série dodecafônica original inteira no início, ela ocorre em uníssono entre as duas linhas, com diferença de duas oitavas no registro mais agudo. Isto acontece do mesmo modo nos compassos 11 e 12, ao aparecer a série inteira no retrógrado. O caráter timbrístico é mais acentuado nestes trechos pelo uso de articulações *legato*, *staccato* e o uso de acentos em cada tempo do compasso. Na parte *Juventude*, há o uso do registro médio do piano. O que auxilia a caracterização desta parte são as indicações de *Molto appassionato* (compasso 2), *rubando* (compasso 3), *Com Molta Passione* (compasso 11), *Soturno* (compasso 15) e *Com Dolore* (compasso 24). Na parte *Velhice*, predomina o uso do registro grave do piano. O que caracteriza a série original como 'tema' da invenção são as notas em *Tenuto* e a indicação de *Legato*. No contra-tema da invenção predomina o *staccato* com a indicação de *Sotto Voce*.

Há um contraste muito grande entre estes trechos e as partes nas quais há ocorrências de *clusters* de menor e maior âmbito, os quais aparecem na região mais grave do piano. Há uma alternância entre o uso do acento *marcatíssimo* no *cluster* de menor âmbito da linha superior e o uso do *tenuto* no *cluster* de maior âmbito da linha inferior. Este acento *marcatíssimo* irá acompanhar as outras ocorrências do *cluster* de menor âmbito no transcorrer da peça.

INDETERMINAÇÃO

A indeterminação desta peça fica praticamente restrita aos trechos em *ostinato* com *clusters* de menor e maior âmbito, nos quais o compositor coloca a indicação *Comme un Cuore*, para que haja uma imitação do som das batidas do coração. Ao colocar a região aproximada do piano (registro mais grave), o compositor relega ao intérprete liberdade de escolha quanto às alturas. Não há indicação do compasso e do número de vezes que os

clusters devem seguir repetindo, apenas as orientações: *crescendo e affretando, senza affretare e senza crescendo* ou *senza crescendo e rallentando molto*; havendo liberdade de execução do intérprete também quanto às durações. O compositor coloca o sinal abaixo para indicar que, “dentro do período, os elementos rítmicos não precisam ser rigorosamente observados”:⁵



Fig. 148

Na parte *Infância*, há algumas ocorrências de *clusters* de menor e maior âmbito, nos compassos 10, 13 e 14.

FORMA

A peça como um todo pode ser considerada como escrita na forma rondó, se o *ostinato* em *clusters* for analisado como um tema que volta constantemente, entre episódios contrastantes (*Infância*, *Juventude* e *Velhice*). A *Morte* assume o papel de *coda* deste rondó. Cada uma destas partes, por sua vez, pode ser analisada como uma forma **A B A'**, sendo **A** uma exposição das idéias a serem apresentadas, **B** um desenvolvimento deste material, e **A'** uma pequena re-exposição do material no final de cada parte. A parte **A** também deve ser considerada como exposição da série dodecafônica e a maneira que esta irá ser trabalhada. Pode-se observar a forma **A B A'** nos seguintes compassos de cada parte:

	Parte A	Parte B	Parte A'
<i>Infância</i>	1 a 5	6 a 10	11 a 14
<i>Juventude</i>	1 a 10	11 a 18	19 a 24
<i>Velhice</i>	1 a 12	12 a 19	19 a 24

Tabela 25 – Forma de cada parte do *Coração da Gente*

CONCLUSÃO

Através da análise da peça, podemos observar que o compositor não faz um uso ortodoxo da série dodecafônica, repetindo elementos e até mesmo abandonando a própria série em alguns trechos. Cada uma das partes desta peça (*Infância*, *Juventude* e *Velhice*) utiliza um registro do piano diferente e um modo diferente de trabalhar a mesma série dodecafônica, revelando as características peculiares de cada uma: textura, fórmula de compasso, articulação e uso ou não de *clusters*.

⁵ Nota do compositor na contracapa da partitura. *Op. Cit.*

O que caracteriza a parte *Infância* é a utilização do registro mais agudo do piano, talvez para imitar o som de vozes de crianças. O uso do compasso 6 por 8 em andamento rápido (104 para semínima) e os acentos em cada tempo podem servir para dar à peça um caráter alegre e de brincadeira. Esta peça utiliza a série dodecafônica de maneira bastante simples, no original e homofônica.

A parte *Juventude* utiliza o registro médio do piano, com indicações de *molto appassionato* e *rubando*, e com variações de *crescendo* e *diminuendo* da dinâmica, para evocar provavelmente o arrebatamento da *Juventude*. O andamento da peça é mais lento que o da *Infância* (indicação de cerca de 96 para semínima em compasso 3 por 4) e a figura rítmica mais usada é a colcheia. A textura desta parte é de melodia acompanhada e a série dodecafônica é utilizada sempre na sua forma original, sendo identificadas outras duas séries diferentes e que são usadas cada uma apenas uma vez.

A parte da *Velhice* faz uso do registro grave do piano e em um andamento ainda mais lento (indicação de cerca de 72 para mínima em compasso 2 por 2), predominando o uso da figura mínima. A textura da peça é polifônica a duas vozes. O uso da série dodecafônica apresenta a série original servindo como ‘tema’ da invenção e a série no retrógrado como ‘contra-tema’ da invenção.

Na parte *A Morte* o compositor coloca notas longas apresentando as sete notas da escala diatônica, precedidas por um compasso de pausa. Este compasso de pausa pode ser considerado como um ‘suspiro’ antes da ‘morte’ e o uso das sete notas musicais como conclusão e fechamento de toda a peça, considerando que estas sete notas ⁶ geraram as escalas, os modos, o atonalismo e o dodecafonismo. Deste modo, tudo que foi apresentado na peça foi ‘gerado’ a partir destas sete notas. Como conclusão, o compositor coloca o seguinte poema de Walmir Ayala:

Mordendo uma rosa de luz

Me construo.

Conheço a escuridão do mundo

E flutuo.

⁶ Considerando as alterações possíveis nestas sete notas.

3.3.4- ASSEMBLY PARA PIANO E FITA MAGNÉTICA (1972)

Assembly para piano e fita magnética foi escrita em novembro de 1972 no Rio de Janeiro e dedicada a Miguel Proença. Esta obra foi encomendada para fazer parte de um álbum dedicado à música brasileira contemporânea para piano, sendo editada pela *Edition Gerig* em dois volumes.¹ O compositor declarou na entrevista que acompanha este trabalho², que havia a exigência de a obra ser escrita em apenas duas páginas. Isto foi cumprido, apesar de haver mais duas páginas de instruções para a execução da obra.

A obra *Assembly* é formada por sete módulos que devem ser executados na seqüência estabelecida pelo autor. Até o terceiro módulo não há a intervenção da parte eletroacústica, sendo que a parte executada pelo pianista se restringe ao teclado. Do quarto ao sétimo módulo há a intervenção da fita magnética que deve ser previamente preparada pelo próprio intérprete, e que tem como matéria prima os três módulos iniciais. Do quarto ao sexto módulo o pianista deve improvisar utilizando mais o encordoamento do que o teclado do piano. O pianista deve executar *pizzicatos* e *glissandos* com os dedos em vários sentidos, devendo também, em certo momento, percutir e arrastar um copo de vidro no encordoamento.

Esta peça relega ao intérprete um grau relativamente grande de liberdade, ao utilizar notação diferente da tradicional e ao solicitar a preparação de trecho de música eletroacústica pelo próprio intérprete, contendo um texto de sua autoria. Acompanha a partitura da peça uma extensa explicação dos símbolos de notação e da preparação desta parte eletroacústica.

Uma parte importante deste trabalho foi a gravação da peça, incluindo a preparação da parte eletroacústica, contribuindo muito para o desenvolvimento da presente análise, principalmente sobre as questões levantadas referentes à indeterminação.

Durante o processo de gravação e análise da peça, várias destas questões puderam ser discutidas com o compositor, através de depoimento pessoal e trocas de mensagens via

¹ *Neue Brasilianische Klaviermusik Heft 1-2*. Cologne: Edition Gerig, s.d.

² Para maiores detalhes sobre a composição de *Assembly*, ver *Entrevista*, página 54.

Internet, o que foi de grande contribuição ao trabalho.³ Os seguintes assuntos foram então incluídos no trabalho: *Preparação da Parte Eletroacústica, Gravação e Texto*.

Para a análise das alturas dos 4 módulos iniciais foi utilizada a técnica de análise ‘Teoria dos Conjuntos’. A análise segue as seguintes etapas:

- Altura: análise da série dodecafônica e seu desenvolvimento; Análise do trabalho com a série dodecafônica nos módulos A, B, C e D.
- Durações;
- Preparação da Parte Eletroacústica;
- Texto;
- Gravação;
- Indeterminação;
- Dinâmica;
- Timbre e Textura;
- Forma;
- Conclusão

ALTURA

Análise da Série Dodecafônica

A série dodecafônica original ocorre pela primeira vez no módulo A, e é a seguinte:

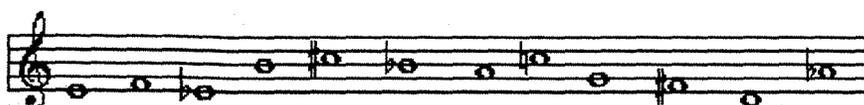


Fig. 149 – Série Original

Foi analisada inicialmente através da teoria dos conjuntos toda a série original, sendo classificados as classes de alturas, os intervalos, as classes de intervalos e o vetor da série.

Se nomearmos como notação móvel a primeira nota da série [E=0], teremos as classes de alturas desta série:

³ O compositor declarou recentemente em um mensagem trocada via Internet (03/09/2000), que esta edição apresentava dois erros. Primeiro: no início da estrutura D, há uma clave de sol na mão esquerda para um Dó natural (colcheia); as notas que seguem na mesma mão esquerda deverão ser Dó-Sol graves (colcheia pontuada com pequena ligadura), na clave de fá que faltou ser assinalada. Portanto não são Lá-Mi, mas Dó-Sol graves. No módulo E, logo após um Dó sustenido na clave de fá, faltou também assinalar a clave de sol para as notas Mi bemol-Ré (e não Sol Bemol-Fá).

Classe de	E	F	E ^b	B	C [#]	B ^b	A	C	G	F [#]	D	A ^b
alturas	0	1	11	7	9	6	5	8	3	2	10	4

A seqüência de intervalos ordenados entre cada classe de altura, é a seguinte:

Intervalo	1	10	8	2	9	11	3	7	11	8	6
-----------	---	----	---	---	---	----	---	---	----	---	---

As classes de intervalos são as seguintes:

CI	1	2	4	2	3	1	3	5	1	4	6
----	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Partindo destes dados chegamos ao vetor dos intervalos:

1 2 3 4 5 6
3 2 2 2 1 1

As classes de intervalos com maior número de ocorrências é a de número 1 (3 ocorrências). Na musica tonal, os intervalos da classe 1, equivalem a 2^a menor, 7^a maior e a 9^a menor.

Análise da série original dividida em 4 tricordes

A análise da série dividida em quatro tricordes é importante, já que ela é utilizada desta maneira no módulo C. Os intervalos entre os integrantes de cada tricorde vão aumentando do começo ao fim da série, quando colocados na Ordem Normal.

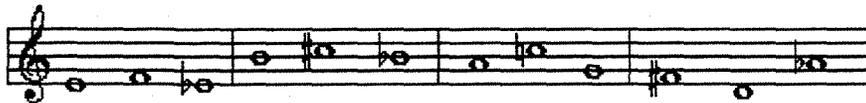


Fig. 150 - Série Original dividida em 4 tricordes

Tricorde 1

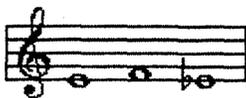


Fig. 151 – Tricorde 1



Fig. 152 – Ordem Normal [0, 1, 2]

Tricorde 2

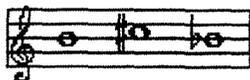


Fig. 153 – Tricorde 2

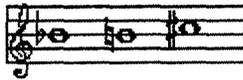


Fig. 154 - Ordem Normal [0, 1, 3]

Tricorde 3

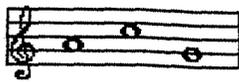


Fig. 155 – Tricorde 3

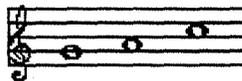


Fig. 156 – Ordem Normal [0, 2, 5]

Tricorde 4

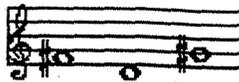


Fig. 157 - Tricorde 4

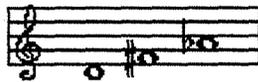


Fig. 158 - Ordem Normal [0, 4, 6]

A partir disso, podemos analisar mais detalhadamente o trabalho realizado com a série nos módulos A, B, C e D.

Análise do trabalho com a série dodecafônica

Módulo A

No módulo A, a série dodecafônica ocorre apenas uma vez, devendo-se observar o uníssono formado pelas 4^a e 5^a notas da série (B e C#, respectivamente).

Módulo B

No módulo B ocorre a série dodecafônica original e retrógrada, uma vez cada uma, tendo seus elementos divididos em hexacordes e com permutação de elementos entre as séries original e retrógrada. Podemos notar os seis primeiros elementos da série no início do módulo B. Os seis elementos que faltam encontram-se no final deste módulo, no pentagrama de baixo. As notas em *accelerando* e *ritardando* proporcionais formam a série retrógrada no meio do módulo B.

Módulo C

A característica do módulo C é a alternância entre acordes e notas em semicolcheias. No primeiro pentagrama ocorre a série original inteira em semicolcheias, e no segundo pentagrama a série retrógrada inteira, conforme mostrado na figura abaixo. Quando ocorrem os acordes, geralmente cada linha executa um tricorde diferente simultaneamente. Para facilitar a compreensão vou me referir ao número do tricorde especificado acima. Pode ocorrer permutação entre algum dos elementos do tricorde entre a linha superior e inferior, assinalado pelo sinal \longleftrightarrow .

Fig. 159 - Tricordes no Módulo C.

Módulo D

A série dodecafônica aparece apenas uma vez inteira: os primeiros nove elementos da série no início do módulo D, e os três elementos restantes no final deste módulo.

Módulo E

Apesar de haver neste módulo alguns sons de altura determinada, estes sons não têm nenhuma relação com a série dodecafônica.

DURAÇÕES

Ocorre uma serialização das durações no módulo A desta peça. No módulo A ocorrem 11 durações diferentes, sendo que a 12^a duração é a semínima que é a primeira nota do módulo B. Estas 12 durações são as únicas que irão ocorrer durante toda a peça. No módulo A, como ocorre um uníssono entre a 4^a e 5^a notas (B e C# respectivamente), estas notas terão obviamente a mesma duração. Por este motivo considerou-se a semínima com a 12^a nota da série de durações. A seqüência de durações como aparece no módulo A é a seguinte (considerando-se a semínima do módulo B como 12^a nota):

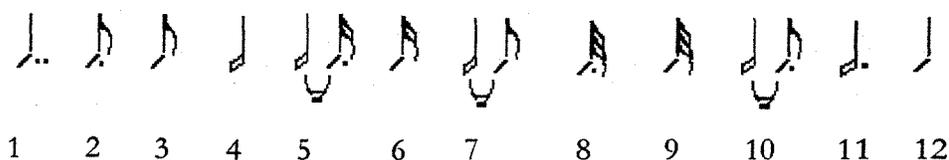


Fig. 160 – Serialização das Durações

Deve-se considerar a serialização de durações apenas no módulo A, pois o compositor não utiliza desta mesma seqüência de durações (ou partes dela) em outro trecho da obra.

Esta tabela seguiu a ordem crescente das durações das figuras do módulo A. Nesta tabela também aparece a nota da série que corresponde cada figura e o número da ordem de cada uma na série. Foram substituídos os pontos de aumento desta tabela pelas figuras correspondentes, para facilitar a visualização das durações.

O compositor não escolheu as durações com suas notas correspondentes aleatoriamente: a nota inicial da série se encontra no meio da tabela (figura de média duração); o número de ordem da nota na série decresce do início da tabela até a nota inicial da série (nota Mi), e o número de ordem cresce a partir desta nota até as figuras de maior duração.

Figura em Ordem Crescente	Nota da Série	Número da Ordem da Nota na Série
		10
		9
		7
		3
		2
		1

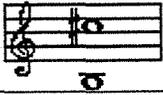
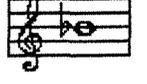
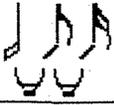
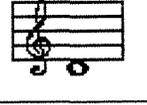
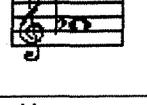
		1
		4 e 5
		6
		8
		11
		12

Tabela 26 - Serialização das durações do *Assembly*

PREPARAÇÃO DA PARTE ELETROACÚSTICA

Esta parte deve ser preparada pelo próprio intérprete segundo especificações precisas do compositor. Apesar destas instruções precisas, é possível ao intérprete determinar escolhas quanto a forma e conteúdo de cada parte, dando ao intérprete um certo grau de liberdade.

Pelas instruções dadas pelo compositor para a preparação da fita magnética, conclui-se que este processo está mais próximo da música concreta do que da música eletrônica. Na música concreta: “os sons disponíveis para manipulação são os sons do mundo natural, incluindo os sons de: instrumentos musicais, vozes, água pingando, e tudo aquilo que o compositor deseja”.⁴ Segundo Pierre Schaeffer:

“Tomar partido composicionalmente dos materiais oriundos do dado sonoro experimental; eis o que chamo, por construção, de Música Concreta, para que bem possa pontuar a dependência em que nos encontramos, não mais com relação a abstrações sonoras preconcebidas, mas com relação a fragmentos sonoros existentes concretamente, e

⁴ KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of twentieth-century music*. 2 ed. New Jersey: Prentice-Hall, 1999. p. 244.

considerados como objetos sonoros definidos e íntegros, mesmo quando e sobretudo se eles escapam das definições elementares do solfejo”.⁵

O termo Música Eletrônica foi utilizado inicialmente nos anos 50 por Stockhausen e Eimert nos estúdios da *Westdeutscher Rundfunk* de Colônia, “*para distinguir este processo da Música Concreta, designando a criação de um som produzido eletronicamente*”.⁶

Como Aylton Escobar utiliza somente o som do piano para a preparação da fita magnética, e como o processo da gravação envolve apenas a manipulação da fita na qual o som do piano está gravado, através de re-gravação e mixagem da fita, pode-se considerar a preparação da parte eletroacústica desta obra como um processo remanescente da música concreta. A manipulação da fita envolve: mudança da velocidade e da direção da fita, recorte e colagem de trechos aleatoriamente, produção de efeito de eco e de quarto de tom.

Como a gravação desta obra acompanha a tese, será discutido aqui como foi desenvolvido cada módulo da parte eletroacústica a partir das especificações do autor, sendo explicadas as razões das escolhas pela intérprete.

A primeira questão se refere ao tempo em segundos de cada parte, que é uma sugestão do compositor da duração mínima de cada uma. A única observação do autor em relação a isto é que o tempo total da peça não deve ultrapassar os 8 minutos e meio, “*sob o risco de esgarçamento da fantasia e do discurso*”.⁷

Outra questão que deve ser considerada é a maior quantidade de recursos atualmente à disposição do intérprete para a elaboração da fita magnética, em relação à data da composição da obra (1972). As instruções do compositor se referem a um gravador de bobina, tais como: segurar a bobina para produzir efeito de quarto de tom, colagem de pedaços da fita e outros. A aluna procurou ‘imitar’ estes recursos com as ferramentas disponíveis aos intérpretes e compositores atualmente, que é a utilização de programas de computador avançados, no caso o **ProTools**.

⁵ Flô Menezes citando Pierre Schaeffer. In MENEZES, Flô. *Música eletro-acústica. História e estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996. p. 17-18.

⁶ GRIFFITHS, Paul. *Enciclopédia da música do século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 146 e 148. Paul Griffiths acrescenta ainda que: “*A princípio, usava-se o termo música concreta em oposição à música eletrônica, criada com sons puramente sintéticos. Contudo, desde que se combinaram as técnicas, não houve muito sentido na distinção, e a música concreta tornou-se uma designação mais histórica, pelas peças criadas por Schaeffer e seus colaboradores, no final da década de 40 e na de 50.*”

⁷ GALDELMAN, Saloméa. *36 compositores brasileiros*. Rio de Janeiro: Funarte/Relume-Dumará, 1997. p.73.

As instruções dadas pelo compositor para a elaboração da fita foram seguidos rigorosamente, mas utilizando os recursos do computador. As vantagens disto são várias: o resultado musical final é de melhor qualidade sonora, há uma possibilidade de experimentação muito maior (dentro das especificações do autor) e, principalmente, é possível verificar o resultado desta experimentação imediatamente. Isto faz com que o intérprete tenha possibilidade de escolha muito maior.

Foram citadas inicialmente as especificações gerais do compositor para a elaboração da fita. Em seguida foi explicado o desenvolvimento de cada módulo pela aluna a partir das instruções específicas de cada módulo, com a duração sugerida pelo compositor e a duração do resultado final de cada módulo.

Especificações gerais do compositor (conforme partitura):

A fita para esta obra deve ser preparada pelo próprio intérprete, seguindo as instruções dadas na partitura.

Alguns outros efeitos para a elaboração da fita, como o uso do eco ou como segurar com o dedo a bobina do gravador para obter variações de quarto de tom (ou mais) na cópia final – podem ser empregados segundo as instruções:

- Eco: Estrutura F um pouco, estrutura G mais.
- Segurar a bobina: algumas vezes em D-E-F e G, mas não junto com a voz do intérprete na última parte da estrutura.

Pode haver uma pequena pausa de separação entre as estruturas, mas a parte do piano não deve ter nenhuma – sua sonoridade não deve ser quebrada entre as estruturas.

A duração das estruturas de D até G pode ser maior, mas não menor do que o indicado na partitura.

A amplificação do piano deve ser da parte D até o final.

Na parte do piano, do módulo D ao final, podem ser repetidos quaisquer dos elementos contidos em cada módulo, se necessário, aleatoriamente, incluindo improvisações em outros ritmos ou em andamentos diferentes; mas o último elemento a ser executado, para passar para um novo módulo, deve ser o último elemento ou grupo de elementos escritos na ordem dada.

Módulo D

Especificações do compositor: toque o módulo A várias vezes, em diferentes velocidades⁸ e faça a mixagem.

Duração sugerida pelo compositor – tempo mínimo: 15 segundos.

Como foi desenvolvido: como os módulos D, E e F se utilizavam basicamente do material dos módulos A, B e C (parte do piano solo), procurou-se sobressair o elemento novo em cada módulo, para que ficasse como uma referência ao ouvinte. Sendo assim, procurou-se trabalhar com o material deste módulo de uma forma linear, sem mudar a ordem dos elementos desta parte, utilizando recursos de repetição e sobreposição do material.

Duração final: 34 segundos

Módulo E

Especificações do compositor: toque o módulo A e B duas vezes cada, em diferentes velocidades e faça a mixagem. (também com tape em retrógrado, *ad libitum*)

Duração sugerida pelo compositor – tempo mínimo: 15 segundos.

Como foi desenvolvido: este módulo se utilizava do material das partes A e B e havia a possibilidade do uso da fita em retrógrado. Os materiais do módulo B foram colocados em primeiro plano (mais forte a dinâmica) e de forma linear, não fazendo uso da fita em retrógrado, para ficar como referência ao ouvinte. Como o material do módulo A já havia sido utilizado na parte anterior, desta vez este material foi relegado a um segundo plano (dinâmica menos forte) e foi utilizado o recurso da fita em retrógrado.

Duração final: 38 segundos

Módulo F

Especificações do compositor: Toque o módulo A, B e C duas vezes cada, em diferentes velocidades e faça a mixagem. Corte então a fita⁹ em pequenos pedaços, cole-os aleatoriamente e faça uma cópia em 7 e 1/2.

⁸ Segundo Kostka, “A velocidade mais rápida do tape faz com que as notas fiquem mais agudas, uma velocidade mais lenta faz com que as notas fiquem mais graves. A mudança de velocidade também altera o timbre de um som, pois harmônicos que estavam abaixo do alcance audível no som original, passam a ser audíveis, ou o contrário.” In.: KOSTKA, Stefan. *Op. Cit.* p. 244.

Duração sugerida pelo compositor– tempo mínimo: 20 segundos.

Como foi desenvolvido: como o material do módulo C ainda não havia sido utilizado para a elaboração da fita, procurou-se deixar este material em primeiro plano (dinâmica mais forte), relegando o material das partes A e B a um segundo plano. Procurou-se também deixar o timbre do piano em evidência, já que a parte de improvisação deste módulo utiliza muitos recursos do encordoamento, a maioria deles com um copo. Deste modo haveria uma maior diferenciação entre o timbre da fita e do encordoamento do piano.

Duração final: 59 segundos

Módulo G

Especificações do compositor: toque os módulos D, E e F duas vezes cada, em diferentes velocidades e faça a mixagem, também com o tape em retrógrado; fale então um poema ou algo que você queira, diga seu nome e faça a mixagem.

Duração sugerida pelo compositor– tempo mínimo: 30 segundos.

Como foi desenvolvido: Nesta parte, como é utilizado apenas a parte do teclado do piano para improvisação, foi colocado no início desta parte um trecho do módulo F em retrógrado. Na parte que tem o texto não foi utilizado este recurso, para não interferir no entendimento das palavras.

Duração Final: 1 minuto e 39 segundos

TEXTO

O texto para fazer parte da fita deve ser preparado pelo próprio intérprete. Segundo o compositor, “*o pianista deverá gravar um poema de sua livre escolha ou alguma reivindicação que deseje fazer, alguma acusação dramática que deverão ser ‘assinadas’ por ele ao dizer seu nome. Isso, mais para o fim e ainda sobre a sonoridade resultante dos acúmulos que dão clareza ao título da obra: ‘Assembly’ (reunião, assembléia).*”¹⁰

Inicialmente foi encontrada bastante dificuldade para a elaboração deste texto, pois julgou-se interessante colocar referência ao título e a própria forma de construção da obra.

⁹ Ao cortar a fita e colar aleatoriamente: “*o compositor pode sobrepor sons que são normalmente desconexos, ou descartar porções sonoras que não são desejáveis, um processo que pode encobrir a origem do som gerador, mais do que o esperado.*” In: KOSTKA, Stefan. *Op. Cit.* p. 245.

Como já havia sido escutado duas versões diferentes do texto ¹¹ e concluiu-se que seria melhor não imitá-lo, o texto foi desenvolvido de maneira própria.

Como a obra utiliza recursos de sobreposição de elementos: primeiro o piano, depois a parte eletroacústica, e por fim a voz do intérprete, pensou-se em elaborar um texto com referência a esta sobreposição, mas sublinhando que esta sobreposição começaria do silêncio que antecede o início da obra. A referência ao título da obra se encontra na citação sobre esta sobreposição (ou reunião-assembléia) dos diversos materiais que compõe a obra. Sendo assim, o texto ficou desta forma:

Estar submerso no silêncio...

A aceitação da morte é a fonte de toda a vida.

A questão importante é aceitar não somente o que é belo, mas o que é feio,

Não somente o que é verdadeiro, mas o que é uma ilusão...

Sons são somente sons, e se eles não forem somente sons, O que eu posso fazer?

Assembly: reunião-assembléia de sons, ruídos, silêncios e notas,

Que juntos produzem uma corrente alternada de sons e mais sons,

E ruídos e silêncios e notas,

Que vão se chocando uns com os outros, cada vez mais,

Como átomos perdidos no espaço, Até explodirem totalmente...

GRAVAÇÃO

A gravação desta obra foi feita no Studio PANaroma de Música Eletroacústica da Faculdade Santa Marcelina, sendo realizada em duas etapas. Na primeira etapa, realizada em setembro de 2000, foi preparada apenas a parte eletroacústica, tendo como técnico de som Ignácio de Campos. Como o compositor deixa a possibilidade de pausa entre os módulos da parte eletroacústica, foram deixados o espaço de 5 segundos de pausa entre cada parte.

Após um período de ensaio com a parte eletroacústica, a obra foi gravada integralmente em dezembro de 2000, tendo como técnico de som Eduardo Avellar. A pianista gravou a parte do piano (teclado e encordoamento) ouvindo a parte eletroacústica gravada previamente através de fone de ouvido. Isto foi feito para que não houvesse

¹⁰ Depoimento Pessoal do compositor via Internet. 02/09/2000.

¹¹ Texto de Maria José Carrasqueira para a apresentação do MIS em 1990 e Texto de Beatriz Balzi.

interferência de som entre o que estava sendo tocado e o que foi gravado previamente. Cada módulo foi gravado em separado, permitindo que a ressonância do piano permanecesse bastante tempo após o final da parte eletroacústica de cada módulo. Isto permitiria que houvesse pausas entre a parte eletroacústica, mas que o som do piano não cessasse, como a recomendação do compositor. Foi determinado o tempo de pausa entre cada módulo da parte eletroacústica ao fazer a mixagem.

INDETERMINAÇÃO

Esta obra envolve um alto grau de indeterminação na execução da peça. Os elementos que contribuem para isto são:

- A indicação do compositor para o próprio intérprete preparar a parte eletroacústica relega ao intérprete realizar escolhas dentro das instruções propostas, como indicado acima. Isto pode ocasionar uma diferenciação de timbre muito grande;
- O texto que acompanha a parte eletroacústica também deve ser preparado pelo intérprete, o que ocasiona a elaboração de um texto diferente por cada intérprete;
- A duração dos módulos D, E, F e G é apenas uma sugestão do compositor, podendo ser igual ou maior ao proposto;
- O compositor prevê a repetição ou não de elementos pelo intérprete contidos nos módulos D, E, F e G, aleatoriamente, incluindo improvisações em outros ritmos e andamentos;
- Nos módulos D, E e F o pianista improvisa principalmente no encordoamento do piano. A notação indica apenas a região aproximada (de alturas) desta execução, dividindo o piano nas regiões aguda, média e grave. Estes procedimentos incluem três tipos principais de execução: com os dedos ou unhas (procedimentos 3, 4, 6, 7 e 8 do item *Notação*¹²), com a palma da mão (procedimento 5) e com um copo de vidro (procedimento 9, 10, 11 e 12). Estes procedimentos envolvem indeterminação nas alturas e nas durações das notas;
- No módulo G o pianista deve improvisar no teclado utilizando livremente o material dos módulos A, B e C, mas com a dinâmica sempre em *Fortíssimo*. Isto acarreta indeterminação das alturas e durações neste trecho. Além disso, no decorrer da peça

¹² Para ver estes procedimentos, consultar *Notação na Obra para Piano de Aylton Escobar*, páginas 96 e 97.

aparecem notações para execução no teclado que denotam um certo grau de indeterminação (procedimentos 2, 13, 14 e 15). No final da peça há também um grande *cluster* que deve ser executado com ambos os braços. Os procedimentos 2, 13 e 14 envolvem indeterminação das durações, e o procedimento 15 e o *cluster* final, indeterminação das alturas.

DINÂMICA

Ao ser analisada a dinâmica utilizada nesta peça, observa-se um grande crescendo do começo ao fim. O módulo A utiliza apenas dinâmica *p* (*piano*). O módulo B utiliza as dinâmicas de *p* (*piano*) ao *ff* (*fortíssimo* – uma única vez). O módulo C inicialmente alterna a dinâmica *ff* (*fortíssimo*) dos acordes a uma dinâmica em crescendo a partir do *p* (*piano*), terminando este módulo em *fff* (*fortíssimo*).

A partir do módulo D o pianista deve sempre permanecer em dinâmica *ff* (*fortíssimo*), terminando com o *cluster* executado com os braços em *ffff*. A parte de música eletroacústica contém as seguintes dinâmicas: módulo D – *Poco Forte*; Módulo E – *Poco Più Forte*; Módulo F – *Più Forte* e Módulo G – *Molto Forte*.

TIMBRE E TEXTURA

O compositor utiliza o recurso de sobreposição de elementos na construção da peça, ao sobrepor a música eletroacústica ao som do piano, e em seguida a voz do intérprete a estes dois. Na realidade, o compositor está sobrepondo timbres, o que irá gerar a textura da peça. A textura e o timbre são elementos que estão intimamente ligados em *Assembly*. Um depende do outro.

A sobreposição ocorre na preparação da fita magnética também: cada trecho de música eletroacústica utiliza como material cada vez mais elementos sobrepostos: o módulo D utiliza material do módulo A, o módulo E dos módulos A e B, o módulo F dos módulos A, B e C, e o módulo G dos módulos D, E e F. Além disso, o pianista deve utilizar ao improvisar neste último módulo o conteúdo dos módulos A, B e C.

Sob o ponto de vista desta sobreposição, podemos considerar que a peça possui uma textura heterofônica. Paul Griffiths, ao explicar este termo, diz que este “*muitas vezes estende-se para abranger uma música em que as linhas simultâneas são tão distintas – em timbre, caráter*

*rítmico ou conteúdos de altura – que são percebidas como inteiramente separadas, não unidas por necessárias ligações harmônicas.”*¹⁵

FORMA

A forma desta peça é ao mesmo tempo fixa e variável. Podemos considerar a sua forma como fixa pois os diversos módulos devem ser executados na ordem estipulada pelo compositor, e o conteúdo de cada módulo é determinado pelo autor.

Por outro lado, o compositor estipula o tempo mínimo de duração dos módulos D, E, F e G, não determinando precisamente o tempo de duração de cada um destes módulos, mas apenas o tempo total da peça (não deve ultrapassar os 8 minutos e meio). Também permite que o intérprete repita ou não procedimentos de cada um dos módulos. Isto faz com que estes módulos finais tenham a forma variável sob estes aspectos.

CONCLUSÃO

O compositor construiu a obra a partir de sobreposições em diversos níveis e aspectos:

- 1- Sobrepôs as Técnicas de Composição: atonalismo, dodecafonismo, serialismo (das durações), indeterminação e música eletroacústica;
- 2- Sobrepôs os módulos que fazem parte da obra – a partir do módulo D com a interação da parte eletroacústica, utilizando como base os módulos A, B e C;
- 3- Sobrepôs timbres: som do teclado do piano, som do encordoamento do piano, música eletroacústica e a voz do intérprete.

O compositor utiliza o dodecafonismo principalmente nos três módulos iniciais, empregando a série de maneira bastante simples, apenas na sua forma original e no seu retrógrado. O serialismo está presente somente no módulo A, empregado nas durações. A utilização dos recursos de música eletroacústica e do encordoamento do piano, faz com que os módulos D, E, F e G passem a ser atonais. Nestes módulos, a interação entre o som do teclado do piano com as alturas da parte eletroacústica e os sons de altura indeterminada do

¹⁵ GRIFFITHS, Paul. *Op. Cit.* p.100.

encordoamento, podem gerar combinações sonoras que não seguem mais a ordem da série dodecafônica.

Pelas instruções dadas pelo compositor para a preparação da fita magnética, conclui-se que o processo envolvido nesta preparação se aproxima das experiências de música concreta conduzidas por Schaeffer nos estúdios da rádio francesa ORTF.

Apesar de encontrarmos exemplos do mesmo tipo de notação empregada em *Assembly*, em outras peças do compositor, da mesma época e que também utilizam o piano, não existe ainda um estudo amplo sobre a notação da música brasileira para piano, o que dificulta uma comparação com outros autores. Neste sentido, a obra é realmente um desafio para o intérprete, ao colocar notação diferente da tradicional, procedimentos do encordoamento do piano, e exigir do intérprete a elaboração de um texto e de uma parte eletroacústica. Podemos verificar esta dificuldade através das declarações dos intérpretes e através da confirmação pelo compositor, na *Entrevista*, das solicitações dos intérpretes.

Deste modo, deve haver, quando possível, uma maior interação entre compositor e intérprete, para que ambos saiam beneficiados desta experiência, e para que haja uma melhor execução desta obra.

CONCLUSÃO

A análise musical da obra pianística de Aylton Escobar demonstrou que o compositor trabalha de maneira peculiar diversas técnicas de composição e ao desenvolvê-las, varia de peça para peça. É possível, contudo, estabelecer pontos de contato entre as diferentes peças de um mesmo ciclo.

Na obra *Três Pequenos Trabalhos para Piano*, ocorre o emprego de sétima maior em pontos estruturais das três peças do ciclo: no motivo em tercinas do *Devaneio*, no primeiro intervalo do tema da invenção do *Chorinho* e no último intervalo do motivo principal da *Seresta*. Apesar desta constatação, o compositor considera casual o uso de sétimas e uma possível relação com as peças do *Klavierstück Opus 11* de Arnold Schoenberg, que utiliza terças menores na construção das peças:

*“Esta não é uma indicação tão forte. O uso de sétimas era uma coisa natural. Isto era uma questão de gosto na época. Para você fugir da situação de afinação absoluta que existia, que era confirmada pela oitava, você então diminuía o intervalo. Ou aumentava. Diminuía para sétima maior ou aumentava para nona menor. Além disso, na época eu não tinha todas as informações sobre a música nova exatamente. O que eu tinha sobre a música nova era na verdade uma coleção de frases negativas. O que acontece é que isso vinha espontaneamente. Pode ser que eu tivesse isto guardado, que tenha estudado isto, mas eu não fazia referência a nenhuma peça de repertório.”*¹

O compositor também trabalha com uma (ou várias) idéia(s) ou motivo(s) em cada peça: em *Devaneio* são dois motivos principais, em *Chorinho*, a idéia principal é o tema da invenção (na segunda parte é o mesmo tema em retrógrado), e na *Seresta* é um motivo principal. Pode-se notar a diferenciação do número de vozes em cada peça: em *Devaneio*, o número de vozes varia bastante (entre uma e quatro); em *Chorinho*, usa sempre duas vozes e na *Seresta*, são utilizadas três vozes na maior parte dos trechos.

Sob determinados aspectos, o compositor demonstra estar ainda em uma fase de transição entre um processo composicional mais tradicional, influenciado pelos

¹ Depoimento pessoal do compositor. Out./2000.

ensinamentos recebidos de Osvaldo Lacerda e Camargo Guarnieri ², e um outro processo não tradicional, de procura por uma linguagem pessoal, utilizando técnicas de composição do século XX. O processo tradicional de composição pode ser notado nesta obra, através do uso de: notação exclusivamente tradicional; temas ou motivos; detalhamento da partitura para o intérprete (marcações de dinâmica e articulação); referência a elementos nacionalistas (ritmo sincopado do *Chorinho* e referência a *Seresta* na terceira peça), rigor com o processo (emprego do contraponto a duas vozes em *Chorinho*). O processo de composição não tradicional pode ser notado através do uso de: técnicas de composição do século XX como dodecafonismo e atonalismo; polirritmias utilizadas extensivamente; contrastes bruscos de dinâmica; regiões extremas do piano; textura de ‘*massa sonora*’ (na peça *Devaneio*) e ausência de forma musical (*Devaneio*).

Já no ciclo *Mini Suíte das Três Máquinas*, o compositor delega ao intérprete um grau maior de liberdade, ao introduzir notação diferente da tradicional (*clusters*) e livre improvisação (nas peças *Máquina de Escrever* e *Caixinha de Música*). Há uma unidade temática entre as peças (diferentes máquinas) e uma unidade na maneira de trabalhar a série livremente (ao abandonar a série), e o uso da série de uma maneira bastante simples, sem utilizar muitas transposições ou inversões. Neste ciclo, o compositor trabalha com três técnicas de composição distintas: atonalismo, dodecafonismo e indeterminação.

Na peça *Assembly*, o compositor atribui ao intérprete uma responsabilidade bem grande, através do uso extensivo de notação não tradicional e de improvisação, tanto no teclado quanto no encordoamento do piano. Além disso, o intérprete deve preparar um trecho de música eletroacústica, a partir de instruções detalhadas, incluindo um texto de sua própria autoria. O compositor sobrepõe técnicas de composição distintas: dodecafonismo, atonalismo, indeterminação e música eletroacústica. Através da maneira de construção e da utilização tanto do teclado quanto do encordoamento, sobrepõe também os diversos módulos da peça e os diversos timbres. Esta peça representa um desafio para os intérpretes não familiarizados com as técnicas de composição que utilizam notação contemporânea e improvisação, além dos recursos da eletroacústica.

² A didática de ensino de composição destes dois grandes mestres era baseada principalmente, no estudo de contraponto e harmonia tradicionais, no uso de formas musicais tradicionais e nos temas do folclore nacional.

A característica comum encontrada em todas as peças para piano é a mistura de diferentes técnicas de composição, inserindo a obra para piano de Aylton Escobar na produção musical universal do século XX. Bryan Simms considera esta mistura de técnicas de composição, como *ecletismo*:

*“Não obstante a pronunciada originalidade da maioria da música deste século, houve um enorme uso de estilos preexistentes e citação de obras. Podemos chamar este estilo de composição como eclético. No século XX ecletismo ocorreu de 3 maneiras principais: a assimilação e uso de estilos estabelecidos, citação de músicas preexistentes, e arranjos artísticos.”*³

Ernest Widmer também utilizou este termo para definir a postura do Grupo de Compositores da Bahia:

*“Para encontrarmos nossa identidade, precisamos livrar-nos de preconceitos, preceitos, correntes, correias e escolas. Neste sentido, o movimento do Grupo é anti-escola, descondicionador e paradoxal. Permitiu-me vislumbrar que o dual está virando trial, o dilema, trilema, o temido choque de estilos, ecletismo. Ecletismo como estilo de uma época sincrética.”*⁴

Aylton Escobar teve oportunidade de conhecer o trabalho do Grupo de Compositores da Bahia, por ocasião do 1º Festival de Música da Guanabara, em 1969, quando cita o oferecimento dos prêmios pelos demais vencedores, entre eles componentes do grupo, como Lindembergue Cardoso e Fernando Cerqueira. Provavelmente, o compositor se influenciou pelo ecletismo do Grupo, encontrando afinidade com a liberdade de expressão pregada por Widmer.⁵ O ecletismo identificado por Widmer no Grupo Baiano, também foi reconhecido pelos musicólogos que se reportaram ao movimento composicional da Bahia já na década de 70, como José Maria Neves e Gerard Béhague.

³ SIMMS, Bryan. *Music of the twentieth century*. 2v. New York: Schirmer Books, 1986. p.400-401.

⁴ Ilza Nogueira citando Ernest Widmer in NOGUEIRA, Ilza. “Grupo de Compositores da Bahia”. *Brasiliana*. N. 1. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música., Jan. 1999. p.29-30.

⁵ Jamary de Oliveira afirmou recentemente que o termo ecletismo deixou de ser usado pelo Grupo exatamente por ocasião dos Festivais da Guanabara, quando os compositores deste Grupo descobrem que ecletismo não era uma postura exclusiva dos compositores da Bahia. GUBERNIKOFF, Carol (Org). *Encontros/Desencontros: Encontro de Pesquisadores e Músicos da XI Bienal de Música Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Uni-Rio/Funarte, 1996. p.63.

Enquanto a obra de outros compositores da música universal do século XX (como Arnold Schoenberg e Igor Stravinsky) pode ser dividida em fases definidas quanto às técnicas de composição empregadas, Aylton Escobar mistura várias técnicas numa mesma peça para piano, não sendo possível dividir sua obra em fases.

Ao utilizar técnicas de composição aparentemente antagônicas, como serialismo ⁶ e indeterminação, Aylton Escobar faz com que a sua obra para piano seja ao mesmo tempo paradoxal e peculiar. O trabalho no serialismo e na indeterminação podem ser considerados opostos, se pensarmos no sentido de *estruturação* dos elementos formadores da série, como altura e duração, e da *liberdade* dada ao intérprete na indeterminação. Neste sentido, utilizar estas duas técnicas de composição em uma mesma peça, como acontece com *Assembly*, parece paradoxal para o intérprete. Principalmente, é paradoxal no sentido de determinar uma improvisação a partir de um trecho serial, como acontece com *Assembly*. Como acontece na *Mini-Suíte das 3 Máquinas*, na qual o intérprete deve improvisar a partir de trechos que contêm a série dodecafônica, o compositor não está interessado em uma improvisação a partir da *técnica* dodecafônica e sim da *expressão musical* que sugere determinado trecho da peça: “o intérprete deve observar os caracteres expressivos inseridos anteriormente” ⁷.

Apesar de serialismo e indeterminação serem consideradas sob certos aspectos técnicas de composição antagônicas, alguns autores vêem pontos de junção entre elas:

“Podemos observar com surpresa o terreno comum existente entre serialismo e indeterminação. Em ambos os caminhos, sistemas externos foram de certo modo impostos arbitrariamente aos materiais musicais utilizados. De qualquer modo, ambos produziram resultados análogos. Serialismo e indeterminação ocasionaram uma completa dissolução da estrutura linear das alturas e ao ritmo organizado metricamente. A permutação mecânica de durações e alturas na música serial dissolveu radicalmente conexões lineares e regularidade rítmica, enquanto que os procedimentos aleatórios

⁶ Serialismo está sendo aqui utilizado como técnica que parte de uma série, neste caso incluindo o dodecafonismo e o serialismo integral. Foi considerado serialismo, porque Aylton Escobar utiliza na peça *Assembly*, a serialização das durações e na peça *Máquina de Escrever*, a serialização da dinâmica e das durações.

⁷ Nota do autor na contracapa da partitura. ESCOBAR, Aylton. *Mini-Suíte das Três Máquinas*. São Paulo: Musicália, 1977.

favoreceram relações temporais 'irracionais', fazendo com que surgissem situações rítmicas complexas que destruíram qualquer senso de ordem métrica.”⁸

Uma questão importante ao analisarmos a mistura de serialismo e indeterminação na obra para piano de Aylton Escobar, é a formação musical do compositor. Grande parte do seu aprendizado de composição partiu das aulas que teve com os compositores Osvaldo Lacerda e Camargo Guarnieri, que segundo o compositor, possuíam uma didática tradicional e sob certos aspectos ultrapassada, pois não davam oportunidade ao aluno de entrar em contato com as técnicas de composição mais novas. Além disso, toda sua formação pianística também foi muito tradicional, com base em um repertório que não dava ao aluno nenhuma chance de conhecer ou executar peças do repertório contemporâneo.

Por outro lado, podemos constatar através das informações dos *Dados Biográficos*, que o compositor desenvolvia uma postura contrária a este método de ensino, improvisando nas aulas de piano e nas apresentações musicais, sabendo muitas vezes que não era correto fazê-lo.

Parece que o compositor coloca o que era para ele uma tendência natural (improvisação), como um desafio para o intérprete, que também não está muitas vezes acostumado às técnicas de composição que concedem liberdade ao intérprete. Pierre Boulez é bastante consciente da dificuldade proposta ao intérprete:

“... o intérprete deve ter mais iniciativa própria do que anteriormente, já que esta iniciativa – esta colaboração – é exigida pelo compositor. Um certo número de signos, diferentes características tipográficas, conduzem o intérprete com segurança na escolha de como deve operar. (É bom lembrar que a escolha não é obrigatoriamente uma seleção, mas pode se limitar a uma liberdade variável no plano da execução.”⁹

Infelizmente, ainda hoje é difícil encontrar um ensino condizente com a realidade de preparação do aluno, tanto para executar o repertório tradicional, como peças utilizando técnicas de composição mais recentes. Geralmente, o Ensino Técnico e Universitário de Música só exigem repertório tradicional dos alunos, e os professores destes cursos muitas vezes não estão preparados para ensinar o repertório do século XX, pois não estão

⁸ MORGAN, Robert. *Twentieth-century music*. New York: Norton, 1991. p 379-380.

⁹ BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995. p.53.

familiarizados com a linguagem contemporânea, sua notação e as dificuldades que são encontradas pelo intérprete neste repertório.

Face a estas questões, é de extrema importância um trabalho como o desenvolvido pela pesquisadora Cláudia Deltrégia na Dissertação de Mestrado: *O Uso da Música Contemporânea na Iniciação ao Piano*¹⁰, que analisa peças do repertório brasileiro contemporâneo voltado para o ensino do piano. Se os alunos puderem estar familiarizados com a música contemporânea desde o início dos seus estudos, haverá maior possibilidade de opção de escolha de seu repertório como intérpretes conscientes.

Para que a música de nosso tempo seja mais natural aos estudantes de música, é imprescindível que haja maior interesse em pesquisar a música contemporânea brasileira, com suas técnicas de composição e notação utilizadas, para que estes estudantes tenham material bibliográfico sobre o assunto. Neste sentido, este trabalho procura estimular novas pesquisas sobre a música brasileira contemporânea e execuções mais frequentes deste repertório, para que seja possível conhecermos mais sobre a nossa própria cultura.

¹⁰ DELTRÉGIA, Cláudia. *O Uso da música contemporânea na iniciação ao piano*. Campinas, 1999. Dissertação de Mestrado – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.
- _____. *Pequena História da Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1980.
- ANTOKOLETZ, Elliot. *Twentieth Century Music*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1992.
- ANTUNES, Jorge. *Notação na música contemporânea*. Brasília: Sistrum, 1989.
- BENT, Ian & DRABKIN, Willian. "Invention". In: *The New Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan Press, 1988.
- BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. New York: Dover, 1987.
- BOULEZ, Pierre et alii. *Passage du XXe. siècle*. Paris: IRCAM/Centre Georges Pompidou, 1977.
- _____. *Apontamentos de aprendiz*. Trad. Stella Moutinho, Caio Pagano e Lúcia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- _____. *A música hoje*. Trad. Reginaldo de Carvalho e Mary de Barros. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAGE, John. *De Segunda a um ano*. Tradução: Rogério Duprat. São Paulo: Hueltec, 1985.
- _____. *Silence*. Cambridge: The M.I.T. Press, 1966.
- CAMPOS, Augusto. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CONCERTO do Projeto compositor brasileiro (filme-vídeo). Gravação em vídeo de concerto com obras de Aylton Escobar. São Paulo: Acervo do Museu da Imagem e do Som, 1990. 110 min.
- DAHLHAUS, Carl. *Schoenberg and the new music*. New York: Cambridge, 1987.
- DALLIN, Leon. *Techniques of twentieth century composition*. 2 ed. Dubuque: W. C. Brown, 1988.
- DALMONTE, Rossana. *Bério – Entrevista sobre a música*. Trad. Álvaro Lorencini e Leticia Zini Nunes. São Paulo: Civilização Brasileira, 1981.
- DELTRÉGIA, Cláudia. *O Uso da música contemporânea na iniciação ao piano*. Campinas, 1999. Dissertação de Mestrado – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.
- DEPOIMENTO de Aylton Escobar (filme-vídeo). Projeto compositor contemporâneo. São Paulo: Acervo do Museu da Imagem e do Som, 1991. 390min.

- DUNSBY, Jonathan & WHITTALL, Arnold. *Music analysis in theory and practice*. London: Faber Music, 1988.
- ENCICLOPÉDIA da Música brasileira popular, erudita e folclórica. 3 ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 2000. p.724.
- ENCONTRO com Aylton Escobar. Entrevista exclusiva in: *Cadernos de estudo: análise musical*. N. 5. São Paulo: Atravez, fev-ago. 1992, p. 97-106.
- FORTE, Allen. *The Structure of atonal music*. New Haven: Yale University Press, 1973
- GALDELMAN, Saloméa. *36 compositores brasileiros – obras para piano (1950-1988)*. Rio de Janeiro: Funarte/Relume-Dumará, 1997.
- GRIFFITHS, Paul. *Enciclopédia da música do século XX*. Trad. Marcos Santarrita e Alda Porto. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- _____ *A música moderna*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.
- GUBERNIKOFF, Carol (Org). *Encontros/Desencontros*. Rio de Janeiro: Uni-Rio/Funarte, 1996.
- ISAACS, Alan & MARTIN, Elisabeth. *Dicionário de Música Zahar*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- KARKOSKA, Erhard. *Notation in new music*. London: Universal, 1972.
- KOELLREUTTER, Hans Joaquin. *Terminologia de uma nova estética da música*. Porto Alegre: Movimento, 1990.
- KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with Cage*. 3 ed. New York: Limelight Editions, 1991.
- KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of twentieth-century music*. 2 ed. New Jersey: Prentice-Hall, 1999.
- KRIEGER, Edino. *Os múltiplos caminhos de um músico singular: Aylton Escobar*. Programa do concerto “Projeto Compositor Contemporâneo” São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 30/10/1990.
- LESTER, Joel. *Analytic approaches to twentieth century music*. New York: Norton, 1989.
- MACHILIS, Joseph. *Introduction to contemporary music*. 2 ed. New York: Norton, 1979.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MAUÉS, Igor. *Música eletro-acústica no Brasil (1956-1981)*. São Paulo, 1989. Dissertação de Mestrado – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

- MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. São Paulo: Nova Stella: Edusp, 1987.
- _____. *Atualidade Estética da Música Eletroacústica*. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.
- _____. *Música eletro-acústica. História e estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996.
- MORGAN, Robert. *Twentieth-century music*. New York: Norton, 1991.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. 1 ed. São Paulo: Ricord, 1977.
- NOGUEIRA, Ilza. “Grupo de compositores da Bahia”. In.: *Brasiliana*. n.1. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, Jan./1999. p. 28-35.
- NYMAN, Michael. *Experimental music – Cage and beyond*. 2 ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- OTTOMAN, Robert. *Advanced harmony*. 6 ed. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 2000.
- PAZ, Juan Carlos. *Introdução à música de nosso tempo*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- PENCHEL, Marcus & GODINHO, Ivandel. Panorama da música brasileira: Depoimento de Aylton Escobar. *Opinião*. s.l.. 29/04/1974. p.23.
- PERLE, George. *Serial composition and atonality*. Berkeley: University of California Press, 1981.
- PERSICETTI, Vincent. *Twentieth Century harmony – creative aspects and practice*. New York: Norton, 1961.
- SADIE, Stanley. *The New Grove's dictionary of music and musicians*. 6 ed. London: Mcmillan, 1980.
- SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Trad. Araceli Cabezón de Diego. Madrid: Alianza, 1988.
- SCHOENBERG, Arnold. “Composition with twelve-tones” (1). In: STEIN, Leonard (Org.). *Style and idea*. Los Angeles: University of California Press, 1984. p.214-245.
- _____. *Fundamentos da composição musical*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1993.
- _____. *Theory of harmony*. Trad. Roy E. Carter. Los Angeles: University of California Press, 1983.
- SCHWARTZ, Elliot. & GODFREY, Daniel. *Music since 1945*. New York: Schirmer, 1993.
- SIMMS, Bryan. *Music of the Twentieth Century*. 2v. New York: Schirmer Books, 1986.

- SMITH, Geoff. "Composition after Cage." *The Musical Times*. Vol. 139. N. 1864. London: The Musical Times Publications, 1998. p. 5-8.
- STACEY, Peter. *Boulez and the modern concept*. Lincoln: University of Nebraska, 1987.
- STRAUS, Joseph. *Introduction to post-tonal theory*. New Jersey : Prentice Hall, 2000.
- TANNENBAUM, Mya. *Conversations with Stockhausen*. Trad. David Butchart. Oxford: Clarendon, 1987.
- TUREK, Ralph. *The elements of music. concepts and applications*. 2v. 2 ed. New York: McGraw-Hill, 1996.
- WHITE, John. *Comprehensive musical analysis*. New Jersey: Scarecrow, 1994.
- WISNIK, José Miguel. *O Som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ZAMPRONHA, Edson. *Notação, representação e composição*. São Paulo: Annablume, 2000.

ANEXO 1 - GLOSSÁRIO DA TEORIA DOS CONJUNTOS

Uma das principais dificuldades ao se trabalhar com a ‘Teoria dos Conjuntos’ (*Set Theory*) é nomear os termos dessa teoria a partir da nomenclatura em inglês. Como a maior parte da bibliografia sobre o assunto é neste idioma, procurei traduzir o termo para o português antes de dar o significado de cada um.¹

Este *Glossário* é uma adaptação da nomenclatura e dos vários termos da ‘Teoria dos Conjuntos’, visando a simplificação da maneira de utilizar esta técnica de análise. Os livros consultados para a elaboração deste catálogo foram: *Analytic Approaches to Twentieth Century Music* de Joel Lester, *Introduction to Post-tonal Theory* de Joseph Straus, *The Elements of Music. Concepts and Applications* de Ralph Turek e *Comprehensive Musical Analysis* de John White. Dentre estes livros, foram selecionadas as explicações mais claras e objetivas sobre determinado assunto.

Após explicar a nomenclatura, exemplifiquei os processos mais importantes da ‘Teoria dos Conjuntos’: “*Como achar e ordenar os Conjuntos de Classes de alturas?*”, “*Como achar os intervalos?*”, “*Como achar o vetor de intervalos?*”, “*Como transportar os intervalos?*”, “*Como transportar um Conjunto de Classes de Alturas?*” e “*Como inverter um Conjunto de Classes de Alturas?*”.

TRADUÇÃO DA NOMENCLATURA

<i>Pitch class (PC)</i>	Classes de Alturas ² (CA)
<i>Interval class (IC)</i>	Classes de Intervalos (CI)
<i>Pitch class sets</i>	Conjuntos de Classes de Alturas
<i>Normal order</i>	Ordem Normal
<i>Movable-Zero notation</i>	Notação do Zero Móvel
<i>Fixed-Zero notation</i>	Notação do Zero Fixo
<i>Octave Equivalence</i>	Equivalência de oitavas
<i>Enharmonic Equivalence</i>	Equivalência enarmônica
<i>Interval Complement</i>	Complemento do intervalo
<i>Subset</i>	Subconjunto

¹Utilizei aqui principalmente a nomenclatura usada pela musicóloga Ilza Nogueira. In: NOGUEIRA, Ilza. *Ambigüidade e contextualidade: Princípios fundamentais da linguagem pós-tonal de Ernest Widmer*. Cadernos de estudo: Análise Musical. N. 5. São Paulo: Atravez, fev-ago. 1992, p.1 - 20.

² Ilza Nogueira utiliza o termo Classe de Notas ao invés de Classe de Alturas.

NOMENCLATURA

Classes de Alturas (CA): qualquer altura e todas as suas transposições de oitavas e todos os seus enarmônicos. São 12 classes de alturas: os números de 0 a 11 se referem às 12 classes de alturas diferentes em semitons ascendentes.

Notação do Zero Fixo: é quando consideramos a nota C como o grau 0. Deve ser usada a seguinte nomenclatura: [C=0] quando aparece o conjunto de classe de altura..

Notação do Zero Móvel: quando consideramos qualquer nota além do C como o grau 0. Geralmente é a nota que começa uma peça, ou a altura mais grave em um conjunto na ordem normal, ou uma nota pedal, ou até mesmo uma nota que podemos considerar como “centro” não-tonal da peça ou movimento. Deve-se especificar que nota é considerada como notação do zero móvel da seguinte forma: [A=0], ou [B=0], etc.

Equivalência de oitavas: Alturas separadas por uma ou mais oitavas são consideradas equivalentes. A notação musical tradicional reflete esta equivalência nomeando alturas relacionadas por oitavas. Por exemplo, a nota A designa não apenas a nota uma terça abaixo do C central do piano, como todas as outras alturas (notas A) situadas uma ou mais oitavas acima ou abaixo.

Equivalência Enarmônica: notas que são enarmonicamente equivalentes (como B \flat e A \sharp), são consideradas como funcionalmente equivalentes, na música pós-tonal.

Complemento do intervalo: é a sua inversão. Para achar a inversão de um intervalo, basta subtrai-lo do número 12.

Classes de intervalos (CI): refere-se à menor distância entre duas classes de notas complementares. Cada classe de intervalo inclui o intervalo, seu complemento (inversão), o número composto do intervalo (quando o intervalo é maior que 12) e seu complemento (inversão).³ Sendo assim, existem 6 classes de intervalos:

³ Inversão de intervalos e inversão de uma série dodecafônica

Para achar a inversão de um intervalo devemos subtrai-lo do número 12. Sendo assim, a inversão do intervalo 4 é o intervalo 8. Na música tonal, uma terça maior resulta numa sexta menor quando invertida, e vice-versa. O intervalo e sua inversão são diferentes, mas pertencem à mesma Classe de Intervalos.

A inversão da série na música dodecafônica ou de um conjunto de classes de alturas difere do significado dado à inversão de intervalos. O conteúdo intervalar de uma série ou conjunto de classes de alturas é espelhado, ou seja, o sentido do intervalo (ascendente ou descendente) é invertido. Uma terça menor ascendente torna-se uma terça menor descendente na inversão. O intervalo permanece o mesmo, o que muda é o sentido.

Classe de intervalo	Membros
1, 11	Intervalos 1, 11, 13, 23, etc.
2, 10	Intervalos 2, 10, 14, 22, etc.
3, 9	Intervalos 3, 9, 15, 21, etc.
4, 8	Intervalos 4, 8, 16, 20, etc.
5, 7	Intervalos 5, 7, 17, 19, etc.
6	Intervalos 6, 18, etc.

Tabela 27 – Membros das Classes de Intervalos na ‘Teoria dos Conjuntos’

Conjunto de Classes de Alturas: são conjuntos de equivalência entre os 12 níveis de transposições de uma classe, e as inversões destas 12 transposições. Sendo assim, as formas inversamente relacionadas [0, 1, 3, 5, 7] e [0, 11, 9, 7, 5], e todas as suas distintas transposições, constituem um mesmo conjunto de classe. Os seguintes termos se referem ao número de classes de altura que têm um conjunto de classes de alturas: o *tricorde* contém 3 classes de alturas; o *tetracorde* 4 classes de alturas; o *pentacorde* 5 classes de alturas; o *hexacorde* contém 6 classes de alturas; o *heptacorde* 7 classes de alturas e o *octacorde* 8 classes de alturas.

Ordem Normal:⁴ é um arranjo das classes de alturas numa oitava, do grave ao agudo, de modo que existam os menores intervalos entre o primeiro e o último elementos. Um modo simples de achar a ordem normal é somar os elementos de cada conjunto de classes de altura; aquele cuja soma der o número menor é a ordem normal.

Subconjunto: o subconjunto contém apenas alguns elementos do conjunto principal. Por exemplo: o subconjunto [0, 1, 6, 7] possui apenas 4 elementos do conjunto [0, 1, 5, 6, 7].

PRINCIPAIS PROCEDIMENTOS DA ‘TEORIA DOS CONJUNTOS’

Como Achar e Ordenar os Conjuntos de Classes de Alturas

Para ordenar um conjunto de classes de alturas, precisamos colocar os membros da classe de altura na Ordem Normal. A partir de um grupo de notas qualquer, devemos permutar seus componentes numa oitava, do grave ao agudo, até que se encontrem os

⁴ Considerou-se o significado de ‘Ordem Normal’ descrito aqui, segundo John White e Ralph Turek. Já os autores Joseph Straus e Joel Lester denominam esta ‘Ordem Normal’ como ‘Forma Primária’. Para estes últimos, os conjuntos exemplificados nas figuras 162 e 163 (logo abaixo) estão na ordem normal, e o conjunto do exemplo 164, que possui os menores intervalos entre seus integrantes, é na realidade a ‘Forma Primária’. Por razões de simplificação da utilização desta técnica, preferiu-se adaptar o uso destes termos, utilizando somente ‘Ordem Normal’, conforme explicado acima.

menores intervalos. Para saber qual dos conjuntos é o que possui o menor número de intervalos, basta somar todos os números; a soma que resultar em um número menor é a Ordem Normal.

Fig. 161 - Grupo de notas

Fig. 162 - [0, 3, 11]
Soma = 14

Fig. 163 - [0, 8, 9]
Soma = 17

Fig. 164 - [0, 1, 4]
Soma = 5
Ordem Normal

Podemos observar que altura mais grave na ordem normal é representado pelo zero, enquanto são atribuídos às outras alturas números representando a distância em número de semitons que cada uma possui em relação à altura mais grave. Os membros do conjunto devem ser ordenados entre colchetes: []. Esta seqüência de números [0, 1, 4] é denominada então conjunto de classes de alturas.

O conjunto de classes de alturas pode ser considerado como um tipo de etiqueta ou rótulo deste grupo de notas, descrevendo a relação em sonoridade de cada altura com a mais grave (quando na ordem normal); o conjunto não descreve contudo, o conteúdo intervalar de um grupo de alturas. Para isto precisamos descobrir todos os intervalos envolvidos no conjunto, e então ordená-los no vetor de intervalos.

Como Achar os Intervalos

Intervalo é a distancia entre duas classes de alturas diferentes. Para acharmos o intervalo devemos subtrair o número da classe de altura mais grave do número da classe mais aguda; o número resultante será o tamanho do intervalo em semitons. Por exemplo:

Fig. 165 - [C=0] 0 4 → 4 - 0 = 4

O intervalo encontrado é o 4 (4 semitons).

Quando o número da classe de altura mais aguda for menor do que o número da classe de altura mais grave, devemos adicionar 12 ao número da classe mais aguda antes de efetuar a subtração entre uma e outra. Deste modo, evitamos que o intervalo tenha um número negativo:

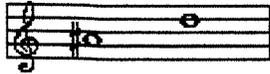


Fig. 166 - [C=0] 10 2 $2 - 10 = -8$ (número negativo)
 $2 + 12 = 14$ (soma 12)
 $14 - 10 = 4$ (subtrai o 1º do 2º)

O intervalo encontrado é o número 4 (4 semitons).

No caso de não sabermos qual é a nota mais grave, devemos considerar as duas inversões do intervalo. Por exemplo, se temos a nota *Bb* e *D*, devemos achar o intervalo considerando tanto o *Bb* como o *D* como nota mais grave:



Fig. 167 - [B=0] 11 3
 $11 - 3 = 8$

Intervalo 8

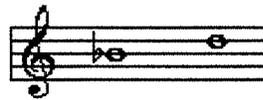


Fig. 168 - 11 3
 $3 - 11 = -8$ (número negativo)
 $3 + 12 = 15$ (soma 12)
 $15 - 11 = 4$ (subtrai o 1º do 2º)

Intervalo 4

Para achar a inversão podemos simplesmente subtrair de 12 o intervalo que temos:

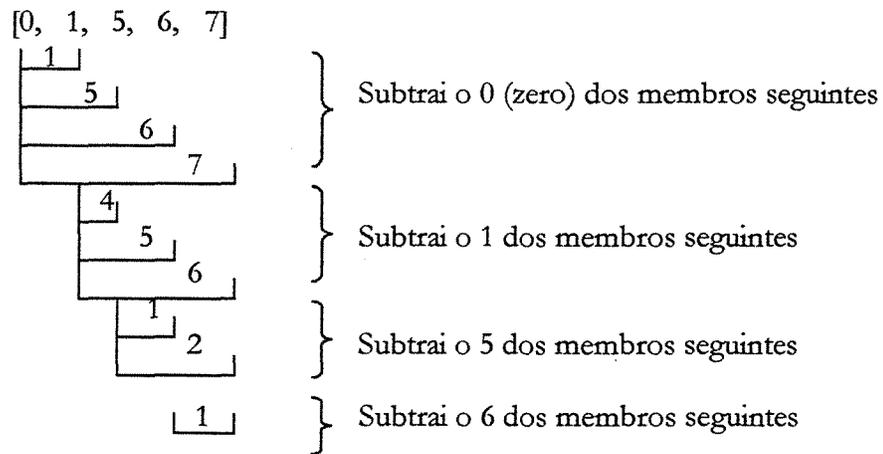
Intervalo 8 → $12 - 8 = 4$ → Intervalo 4

Podemos também considerar a classe de intervalo a que pertence o intervalo 8 e todos os outros membros:

Classe de intervalo	Membros
4, 8	Intervalos 4, 8, 16, 20, etc.

Como Achar o Vetor dos Intervalos

O vetor de intervalos é uma disposição de seis dígitos (de 1 a 6) em que cada um dos dígitos representa uma das seis classes de intervalos, respectivamente: 1 representa classe 1, 2 representa a classe 2, e assim por diante. O número que aparece abaixo de cada um dos seis dígitos indica o número de ocorrências de cada classe de intervalo. Devemos primeiramente achar todos os intervalos que aparecem no conjunto, subtraindo cada membro de todos os membros seguintes, como mostra a figura abaixo:



Contamos quantos intervalos têm cada classe de intervalos e colocamos o número debaixo da respectiva classe no vetor de intervalos. Devemos observar que da classe de intervalo 5 existem três intervalos: 2 vezes o intervalo 5 e uma vez o intervalo 7, pois neste caso consideramos a primeira fileira. O vetor intervalar fica, então, deste modo:

1 2 3 4 5 6
3 1 0 1 3 2

Sabemos então que neste conjunto existem 3 intervalos da classe 1, 1 intervalo da classe 2, nenhum intervalo da classe 3, 1 intervalo da classe 4, 3 intervalos da classe 5 e 2 intervalos da classe 6. Outro modo de chegar ao vetor de intervalos é construir um “triângulo de subtração”⁵ a partir dos números das classes de alturas:

0 1 5 6 7
4 5 6
1 2
1

Para chegar a segunda fileira de números, nós devemos subtrair o primeiro número após o zero, de cada um dos outros números do conjunto: 1 subtrai do 5, 1 subtrai do 6 e 1 subtrai do 7, chegando à seqüência 4-5-6 da segunda fileira. O mesmo é feito para cada fileira subsequente, até chegar a um dígito somente (o 4 é subtraído nesta fileira e o 1 é subtraído na fileira seguinte). Usando a tabela das classe de intervalos acima, nós devemos contar todos os dígitos de cada classe de intervalo, incluindo também os dígitos da primeira fileira. O resultado então é o mesmo do encontrado acima:

1 2 3 4 5 6
3 1 0 1 3 2

⁵ Segundo WHITE, John. *Comprehensive musical analysis*. New Jersey: Scarecrow, 1994. p. 181.

Com o vetor de intervalos é muito mais simples sabermos o conteúdo intervalar de um conjunto, podendo compará-lo facilmente com outros conjuntos e inclusive identificar subconjuntos existentes.

Como Transportar um Intervalo

Transportar um intervalo significa mudar a altura de cada um dos seus membros através do mesmo número de semitons. Sendo assim, o intervalo C-E abaixo quando transposto em 4 ou 7 semitons, resulta nos seguintes graus:



Fig. 169

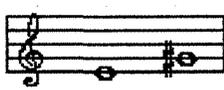


Fig. 170

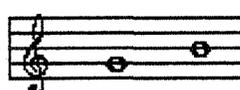


Fig. 171

Usamos a nomenclatura T seguida pelo número de semitons que o intervalo foi transposto. Este número de semitons que o intervalo foi transposto se refere também à um intervalo. T4 significa então que o intervalo C-E foi transposto em um intervalo 4. Quando Transposto, a distância entre cada grau do intervalo permanece a mesma.



Fig. 172 - [C=0]

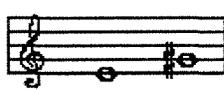


Fig. 173 - T4

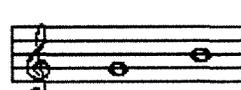


Fig. 174 - T7

Como Transportar um Conjunto de Classes de Alturas

Transportar um Conjunto de Classes de Alturas significa transportar todos os seus membros pelo mesmo intervalo. Por exemplo:

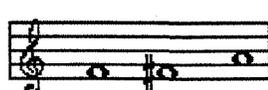


Fig. 175 - [F=0] [0, 1, 4]

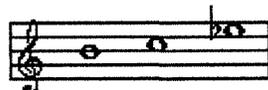


Fig. 176 - [0, 1, 4] T6

A nomenclatura é a mesma da utilizada para transposição de intervalos: T seguido pelo número do intervalo que foi transposto. As Classes de Alturas também podem mudar quando o conjunto é transposto, mas o conteúdo intervalar (ou vetor) permanece o mesmo.

Como Inverter um Conjunto de Classes de Alturas

Para inverter um conjunto de classes de alturas, deve-se inverter o sentido de todos os intervalos do conjunto: os intervalos ascendentes mudam para descendentes e vice-versa.

É importante notar que os intervalos permanecem os mesmos, só mudando o sentido dos mesmos.

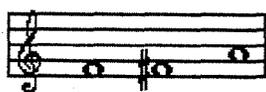


Fig. 177 - [F=0] [0, 1, 4]

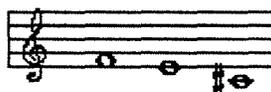


Fig. 178 - Inversão

Isto resulta em um conjunto no sentido descendente e que deve ser colocado em ordem ascendente, ou seja, na Ordem Normal:

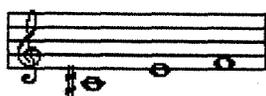


Fig. 179 - [0, 1, 4] I0

A nomenclatura usada é I seguida do intervalo da transposição da inversão; quando a inversão for do conjunto original, utiliza-se I0; se a inversão estiver transposta, utiliza-se I seguido do intervalo usado na transposição do conjunto. Por Exemplo:

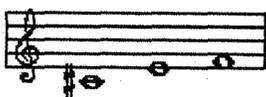


Fig. 180 - [0, 1, 4] I0

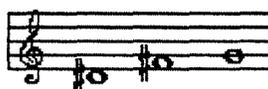


Fig. 181 - [0, 1, 4] I2

As Classes de alturas também podem mudar quando o conjunto é invertido e/ou transposto, mas o conteúdo intervalar (ou vetor) permanece o mesmo.

Tabela comparativa entre intervalo na Teoria dos Conjuntos e intervalo tonal

Número do Intervalo	Nome Tradicional da Música tonal
0	Uníssonos
1	Semitom, 2 ^a menor, uníssonos aumentado
2	Tom inteiro, 2 ^a maior, 3 ^a diminuta
3	3 ^a menor, 2 ^a aumentada
4	3 ^a maior, 4 ^a diminuta
5	4 ^a justa, 3 ^a aumentada
6	Tritono, 4 ^a aumentada, 5 ^a diminuta
7	5 ^a justa, 6 ^a diminuta
8	6 ^a menor, 5 ^a aumentada
9	6 ^a maior, 7 ^a diminuta
10	7 ^a menor, 6 ^a aumentada
11	7 ^a maior, 8 ^a diminuta
12	8 ^a justa

Tabela 27 - Comparação entre intervalos

ANEXO 2 – PARTITURA DAS PEÇAS

AYLTON ESCOBAR

TRÊS PEQUENOS TRABALHOS PARA PIANO

para Lenore Engdahl

1968

- I. **DEVANEIO** (Noturno)
- II. **CHORINHO** (Invenção a 2 vozes
ou Dois Cânones Livres)
- III. **SERESTA** (Valsa Chôro)

I
(♩=58♩)

PP (lamentoso) sf PP f ff PP sf PP

First system of musical notation with piano and bass staves. Includes dynamic markings: *pp* (lamentoso), *sf*, *pp*, *f*, *ff*, *pp*, *sf*, *pp*. Includes fingerings (3, 7) and articulation marks.

(mf) pp p PPP (p)

Second system of musical notation. Includes dynamic markings: *(mf)*, *pp*, *p*, *PPP*, *(p)*. Includes fingerings (3, 7) and articulation marks.

pp fff sf R.H. L.H. PP f (tremolo) acc. ...

Third system of musical notation. Includes dynamic markings: *pp*, *fff*, *sf*, *R.H.*, *L.H.*, *pp*, *f*. Includes *(tremolo)* and *acc. ...*. Includes fingerings (3, 7) and articulation marks.

molto accel... (♩=♩) Loco f fff fff

Fourth system of musical notation. Includes dynamic markings: *molto accel...*, *(♩=♩)*, *Loco*, *f*, *fff*, *fff*. Includes fingerings (7) and articulation marks.

© Copyright 1978 by
EDITORA NOVAS METAS LTDA.
São Paulo - BRASIL
All rights reserved
International copyright secured



(Tranquillo)

8. Loco

ff *pp* (rit...) *fff*

This system contains the first system of a musical score. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various dynamics such as *ff*, *pp*, and *fff*, along with a *rit...* marking. There are also triplets and a section marked "8. Loco".

8.
Tranquillo, come prima

pp (*legatissimo*) *pp* sempre

Rea. (ad libitum)

This system is the second system of the score. It begins with the tempo marking "Tranquillo, come prima" and includes dynamics like *pp* and *pp* sempre. A section is marked "Rea. (ad libitum)".

ff *pp*

Rea. (tremolo) Rea. (ad libitum)

This system is the third system of the score. It features a variety of dynamics including *ff* and *pp*. It includes markings for "Rea. (tremolo)" and "Rea. (ad libitum)".

accel. poco...

ff *fff*

accel. poco...

This system is the fourth and final system on the page. It includes the instruction "accel. poco..." and dynamics such as *ff* and *fff*.

First system of musical notation, featuring two staves. The upper staff contains complex rhythmic patterns with triplets and slurs, marked with dynamics *fff* and *ppp*. The lower staff includes a section labeled "(una corda)" and contains dense chordal textures. The system concludes with a measure marked with a "5" above the staff.

Second system of musical notation, featuring two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and dynamics *pp* and *sf*. The lower staff includes a section labeled "(non lunga)" and contains dense chordal textures. The system concludes with a measure marked with a "5" above the staff.

Third system of musical notation, featuring two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and dynamics *sf* and *pp*. The lower staff includes a section labeled "(A-H)" and contains dense chordal textures. The system concludes with a measure marked with a "5" above the staff.

Fourth system of musical notation, featuring two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and dynamics *sf* and *pp*. The lower staff includes a section labeled "(A-H)" and contains dense chordal textures. The system concludes with a measure marked with a "5" above the staff.

Musical score for the first system, featuring piano and left hand parts. The piano part includes dynamics such as *(sf)*, *senza ripetizione*, *ppp*, and *(sf)*. The left hand part includes the instruction *L.H. perdendosi.* and a *(attacca)* marking. The system concludes with a circled *(c)*.

CANON I

II
 (♩ = 104)

Musical score for the second system, labeled "CANON I". It features piano and left hand parts. The piano part includes the marking *T. mf*. The left hand part includes the instruction *2da. (ad libitum)*. The system concludes with a *T.* marking.

Musical score for the third system, showing piano and left hand parts. The piano part includes the marking *FT.*.

Musical score for the fourth system, showing piano and left hand parts. The piano part includes the marking *FT.*.

T. - Tema
 FT. - Fragmento de Tema

Codetta
(non legato)

Musical score for the Codetta section, consisting of two staves. The music is written in 2/4 time and features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The piece concludes with a fermata (FT.) over the final chord.

CANON II

Musical score for the Canon II section, consisting of two staves. The music is written in 2/4 time. The first part is marked "(senza rall.)" and "pp". A section change is indicated by a double bar line and a key signature change to B-flat major, marked "(secco)". The second part is marked "(mf)". The piece concludes with a fermata (FT.) over the final chord.

Musical score for the third section, consisting of two staves. The music is written in 2/4 time and features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The piece concludes with a fermata (FT.) over the final chord.

Musical score for the fourth section, consisting of two staves. The music is written in 2/4 time and features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The piece concludes with a fermata (FT.) over the final chord.

FT.

FT.

Codetta

(non legato)

(senza rall.)

pp

(attacca)

(secco)

sempre molto appassionato

III
 (♩=58)
 ma senza
 rigore

(*mf*)
 le due mani molto
 cantabile

rubato, ma poco

bebaba

3

5

This system contains two staves of music. The upper staff features a melodic line with various ornaments and a triplet of eighth notes. The lower staff provides harmonic support with chords and moving lines. The tempo marking 'rubato, ma poco' is written in the lower left. The word 'bebaba' is written above the upper staff. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it, and a five-measure phrase is marked with a '5' above it.

(rubando)

ff (p) f

molto Cantabile

3

This system continues the musical piece. The upper staff has a triplet of eighth notes marked with a '3'. The lower staff has a triplet of eighth notes marked with a '3'. The dynamic markings 'ff', '(p)', and 'f' are placed between the staves. The tempo marking '(rubando)' is above the upper staff, and 'molto Cantabile' is to the right. A 'p' marking is also present in the lower right.

(♩=♩)

(p)

(f)

3

This system shows a change in tempo or meter, indicated by '(♩=♩)'. The upper staff has a triplet of eighth notes marked with a '3'. The lower staff has a triplet of eighth notes marked with a '3'. Dynamic markings '(p)' and '(f)' are present. A 'p' marking is also present in the lower left.

(f)

p

225

(sf)

This system concludes the page. The upper staff has a triplet of eighth notes marked with a '3'. The lower staff has a triplet of eighth notes marked with a '3'. Dynamic markings '(f)', 'p', and '(sf)' are present. The page number '225' is centered at the bottom.

accel. molto

8
a tempo I: p

(sf) (sf) (sf) (sf) (sf)

(17)

(18)

Detailed description: This system contains the first two staves of a musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor). The tempo marking 'accel. molto' is at the top. The system ends with a first ending bracket labeled '(17)' and a second ending bracket labeled '(18)'. A dynamic marking 'a tempo I: p' is present in the lower staff.

R.H.

(ton) 3 (ton) 3

3/4

7

Detailed description: This system contains the third and fourth staves. The upper staff is marked 'R.H.' (Right Hand). It features two triplet markings, each labeled '(ton) 3'. The time signature changes to 3/4. The system concludes with a measure containing a '7' chord symbol.

2/4

3/4

4/4

Detailed description: This system contains the fifth and sixth staves. The time signature changes to 2/4, then 3/4, and finally 4/4. The music continues with various rhythmic patterns and chordal textures.

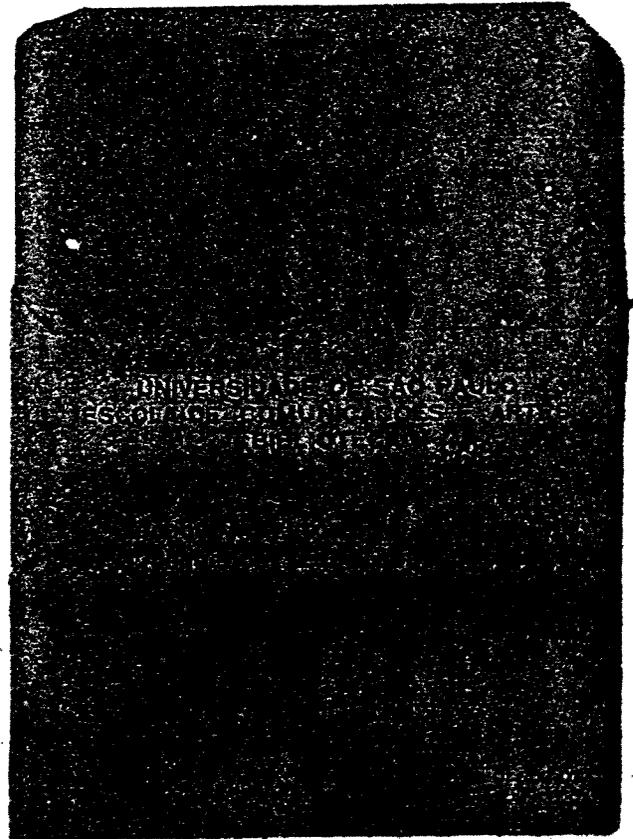
ff

(rubatissimo) (2)6

Detailed description: This system contains the seventh and eighth staves. It begins with a forte dynamic marking 'ff'. A 'rubatissimo' marking is placed below the lower staff, along with the number '(2)6'. The system ends with a double bar line.

(ten.)
(rit.)
(ten.) pp
p (cantabile)
(a tempo)

4/4 pp pandendosi... ppp



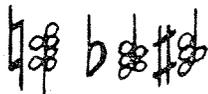
NOTAS:

MINI SUÍTE DAS TRÊS MÁQUINAS foi escrita em necessidade de bom-humor. Brincando. Não há aqui nenhuma intenção precisa de fazer valer um estilo, uma forma, uma escola ou qualquer ortodoxia. A elementar e irreverente maneira de se trabalhar uma série de Doze Sons e seu abandono sumário servem apenas como estímulo à inventiva e fantasia dos jovens pianistas. É um trabalho dedicado a alunos de piano, esperando que suas características se prestem também à maior desenvoltura e liberdade criativa nos momentos aleatórios apresentados em cada uma das três pequenas peças. MINI SUÍTE DAS TRÊS MÁQUINAS não pretende ser uma obra de "vanguarda" nem ser um momento de exibições virtuosísticas. O lirismo e poesia interior de cada uma das três máquinas, sim, é que valeriam mais como um convite à imaginação dos intérpretes. Portanto, este trabalho está mais perto de ser uma proposição do que uma composição.

SÍMBOLOS DE GRAFIA:



Com os cinco dedos agrupados, atacar as regiões indicadas. Sons indeterminados. "Clusters" de pequeno âmbito.



Todo o conjunto de sons alterados.



Com a mão espalmada, abrangendo o intervalo indicado incluindo todos os sons contidos: teclas brancas e pretas. "Cluster" de maior âmbito.



Sinal indicando que, dentro do período, os elementos rítmicos não precisam ser rigorosamente observados.

Todos os acidentes são válidos somente no mesmo compasso ou se os sons estiverem na mesma altura do mesmo compasso.

Todos os Quadros Aleatórios estão livres de qualquer indicação prévia para improvisações, salvando-se unicamente a observação dos caracteres expressivos que anteriormente os fizeram inseridos.

um

(♩=96)

2/4 *p* *f* *ff subito* *mf*

(sem Red.) *staccatiss.*

6 *f* *ff* *bliss.* *Red.*

12 *Più presto* *mf* *p* *ff* *Red.*

18 *Ancora più vivo* *f* *ff* *Red.*

23 *Sempre molto vivo* *f* *ff* *bliss.* *Red.*

24 *45" improv.*

27 *Comme Prima* (♩=96) *f* *1* *1* *p* *f*

The musical score is written for piano in 2/4 time with a tempo of quarter note = 96. It consists of several systems of music. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes markings for *f*, *ff subito*, and *mf*. A performance instruction "(sem Red.)" is written below the first system, and "staccatiss." is written below the second system. The second system includes a *ff* dynamic and a "bliss." marking. The third system is marked "Più presto" and includes a *mf* dynamic, followed by *p* and *ff* dynamics. The fourth system is marked "Ancora più vivo" and includes *f* and *ff* dynamics. The fifth system is marked "Sempre molto vivo" and includes a *f* dynamic, followed by a boxed section labeled "45" improv." and then *ff* dynamics. The sixth system is marked "Comme Prima" with a tempo of quarter note = 96 and includes *f* dynamics and first endings marked "1".

34

ff *ff brillante* *(secco)*
Red. *(m.s.)*

dois

(♩=104, ma non sempre)

8.....

mp *Red. ad libitum* *rit.....*

8.....

a tempo *rit.....*

8.....

a tempo *rit.....* *(sempre meno)*

8.....

30'' improv. *sempre più rall...* *230* *p* *ppp*

três

infância

N comme un cuore (♩. = 104) 8.....

pp *senza Ped.* *segue repetindo cresc. molto ed affretando* **6**/**8** *f*

8.....

molto brillante **7**/**8** *ff (p)* (sopra)

6.....

pp *p* *p subito* *cresc...* *p sub.*

8.....

f *mf* *Ped.*

(secco) **N** comme un cuore (♩. = 96ca) 3.....

ff *pp* *segue repetindo cresc. ed affret.* **3**/**4** *f*

senza Ped. (secco)

juventude

p molto appassion. *ad libitum* (rubando) *pp*

p molto appassion. *ad libitum* (rubando) *pp* 231

Con molta passione (poco più vivo)

System 1: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with trills and slurs. Bass clef contains a bass line with a tremolo marking. Dynamics include *pp* and *ten.* (tension).

System 2: Treble clef contains a melodic line with triplets and slurs. Bass clef contains a bass line. Dynamics include *ff*, *p*, *pp*, and *p rubato*. Performance markings include *calando*, *(soturno)*, *ten.*, and *sempre più rit.....*

System 3: Treble clef contains a melodic line with triplets and slurs. Bass clef contains a bass line. Dynamics include *p rubato*, *pp*, and *sf-p*. Performance markings include *(legato)*, *perdendosi*, and *(con dolore)*.

System 4 (left): Treble clef contains a melodic line with triplets. Bass clef contains a bass line. Dynamics include *pp*. Performance marking: *senza Red.*

velhice

(d=72ca.)

System 4 (right): Treble clef contains a melodic line with slurs. Bass clef contains a bass line. Dynamics include *pp* and *(p) cantabile*. Performance marking: *Red.*

System 5: Treble clef contains a melodic line with triplets and slurs. Bass clef contains a bass line. Dynamics include *pp (sotto voce)* and *(p) cantabile*. Performance marking: *(segue)*

System 6: Treble clef contains a melodic line with triplets and slurs. Bass clef contains a bass line. Dynamics include *mf* and *p (sotto voce)*. Performance marking: *(segue)*

mf mf f dim. molto.....

rit..... ppp pp A A A A A
 N. come un cuore
 segue repetendo
 senza cresc.
 rall. molto
 (até uma síncope cardíaca)
 8.....

..... **a morte**

Calmo pp

Mordendo uma rosa de luz
 me construo.
 Conheço a escuridão do mundo
 e flutuo.

Walmir Ayala.....

ASSEMBLY

for Piano and Tape

BLACK

TRASET
TM MARK

CANADA PATENTED 497559/53 & 634472/54. COLOMBIA 1.845 F.R.E. PATENTED 66/25532 FR (S.C.D.G.) 121 0
ITALY 656379 J.A. AN 41421. PATENTED IN MEXICO /842 8 DICIEMBRE 1966 PAKISTAN PATENTED 62/11669
NR 19276 SWITZERLAND. INQ. NO. 25 PATENTS 2558803 & 311106 VENEZUELA PATENTADO 13490 OTHER PATENTS PENDING
5TH AFRICAN PATENT NO 65-36 U.S.A. 336016 & 3361048 OTHER PATENTS PENDING PRINTED IN ENGLAND © LETRASET 1968

1207

ESTA HOJA 1330
CONTIENE 1 LETRAS

36pt.

ITALIC

ESP 205 G

AYLTON ESCOBAR

1972

INSTRUCTIONS:

The Tape for this work must be done by the performer himself, following the instructions contained in the score.

Some other effects for the Tape making, as echo/ and others like to hinder with the finger the bobbin of the Tape-recorder just to have variations in quarter-tons or more in the final copy — can/ be employed as following:

Echo - Structures F, a little; and G, more.

To hinder the bobbin - a few times in D-E-F and/ G, but not for the performer's voice at the last structure.

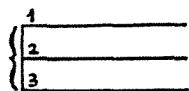
The Tape sound could have a little separation in silence between the structures, but the Piano part must not have any — / its sonority is to be unbrocken in between the structures.

The duration of Structures from D to G could be larger but nothing less than asked in the score.

The Piano Amplification must be on only from — Structure D to the end of the whole piece.

In the Piano part, from Structure D to the end,/ any of the elements contained can be repeated if necessary, aleatoricly,/ including improvisations in other rhythms or new Tempos, too; but the last thing played, passing to the next structure, must be the last element or group of elements written in the given order.

NOTATION:



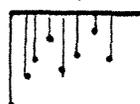
basic regions of the Piano in the strings:- 1 — (high); 2-(central); 3-(low).



proportional accel.; proportional rit.

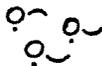


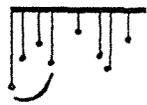
with nails in the longitudinal way of the low — strings.



quick pizz. with nails.

 play with the palm of the hand.

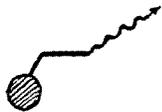
 little group of strings in pizz. with nails.



pizz. with fingers (low str.); the first group with a legato means a good number of strings/ played by one attack, then the others, freely.



to scrape with nails the high strings.



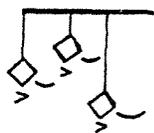
slash the central strings with a glass turned/ upside down; slash it always in FF, then, with less pressure, slide it in the longitudinal way of the strings till a great number of high and attritioned harmonics are being produced. - in the notation of this effect, the first region/ (the high one) is used, but in the sence of its accoustic result, not of an attack employment.



quick slashes with the glass.



slash and slide with the glass in the transversal way of the strings, quickly.



knock with the glass on the pegs and/or on the metal sheet which separate the strings of the instrument.



long vibration of the given note.



short attack.



the highest notes possible, undetermined pitch;
the lowest notes possible, undetermined pitch.

Duration: about 5 minutes...

to Miguel Proença

A *a piacere*

p (*una corda*)

(*senza ped.*)

sfz

(*L. vibr.*)

sfz

sfz

B

p *cresc.* *mf* *f* (*ff*) *f*

(*senza ped.*)

ped.

(*trem.*)

mp *dim.* *pp*

(*senza ped.*)

C

ff *p* (*non legato*) *ff*

(*ped. una corda - ad libitum*)

ped.

mp (*non leg.*) *ff* *mf* *ff* *f* *fff*

(*ped. una corda - ad lib.*)

(Amplified Piano) poco

Pf. **(D)** (quickly) *ff* *Real* (...) *ff* (sempre con *Real.*) *fff* *ff* (repetitions ad-libitum) *ff* (l.vibr.)

Tp. (mf) play part **(A)** many times, in different speeds, and mix. - 15" (exc.: 7½ IPS)

poco più forte

Pf. **(E)** *ff* (strid.) *ff* (sempre con *Real.*) *ff* (sempre) *ff* (m.d.) *ff* (m.s.) *ff* (m.s.)

Tp. (mf) play **(A)** & **(B)** two times each, diff. speeds, and mix. - 15" (also with retrogr.-tp., ad lib.) (exc.: 7½ IPS)

più forte

Pf. **(F)** *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Tp. (f) play **(A)** - **(B)** & **(C)** two times each, diff. speeds, and mix. - 20" then cut the tape in short pieces; glue them aleatorically and make a copy in 7½.

molto forte

Pf. **(G) FINALE** play **(A)** - **(B)** & **(C)**, changing freely, - allways *FF* - & end with: *fff* (with both arms)

Tp. (ff) play **(D)** - **(E)** & **(F)** 2 tms. each, diff. spds., & mix. (30"), also with retrogr.-tp.; then say a poem or something you want; say your name & mix. in 7½.