FELIPE MERKER CASTELLANI

UMA ABORDAGEM SOBRE A NOÇÃO DE GESTO MUSICAL NAS POÉTICAS DE LUCIANO BERIO E BRIAN FERNEYHOUGH

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP, para obtenção do Título de Mestre em Música.
Área de concentração: processos criativos.
Orientador Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho.

Campinas, 2010

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

Castellani, Felipe Merker.
C276a Uma abordagem sobre a noção de gesto musical nas poéticas de Luciano Berio e Brian Ferneyhough. / Felipe Merker Castellani. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Berio, Luciano, 1925-. 2. Ferneyhough, Brian, 1943-. 3. Música-Análise, apreciação. 4. Composição (Música). 5. Gestos. I. Mello Filho, Silvio Ferraz. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: " An approach to the notion of musical gesture in the poetics of Luciano Berio and Brian Ferneyhough."
Palavras-chave em inglês (Keywords): Berio, Luciano, 1925- ; Ferneyhough, Brian, 1943- ; Music-Analysis, appreciation ; Musical composition ; Gestures.
Titulação: Mestre em Música.
Área de Concentração: Processos Criativos.
Banca examinadora:
Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho.
Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa.
Prof. Dr. Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles.
Prof. Dr. José Augusto Mannis.
Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco.
Data da Defesa: 22/12/2010
Programa de Pós-Graduação: Música.

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Felipe Merker Castellani - RA 088670 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho
Presidente

Prof. Dr. Rogerio Luiz Moraes Costa
Titular

Prof. Dr. Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles
Titular

À Alessandra Lucia Bochio

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho pela confiança e por sua dedicação na orientação deste trabalho.

À Profª. Drª. Denise Hortência Lopes Garcia e ao Prof. Dr. Jônatas Manzolli que auxiliaram no encaminhamento da pesquisa.

Ao Prof. Dr. Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles e ao Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa pelas participações na banca de defesa.

Ao Prof. Dr. José Augusto Mannis e ao Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco pelas participações como suplentes na banca de defesa.

À FAPESP pelo apoio financeiro que permitiu a realização deste trabalho.

À Profª. Me. Raquel Lima Botelho e à Débora Reis Tavares pelo auxílio na revisão e nas traduções.

Ao Prof. Dr. Luiz Benedicto Lacerda Orlandi, à Profª. Drª. Claudia Consuelo Amigo Pino e ao Jorge Lescano por suas contribuições particulares com o trabalho.

À minha família pelo apoio, em especial à minha mãe Esmeralda, ao meu pai Rodolfo e ao meu irmão Bruno.

Por fim, aos meus amigos Gustavo Rodrigues Penha, Max Packer, Roberto Votta, Said Athié Bonduki e Valéria Muelas Bonafé pelas sugestões e colaborações.

Conto muitas histórias ao mesmo tempo porque desejo que em torno desse relato sinta-se a presença de outras histórias, até o limite da saturação; histórias que eu poderia contar ou que talvez venha a fazê-lo, ou quem sabe já tenha contado em outras ocasiões; um espaço cheio de historias, que talvez não seja outra coisa senão o tempo da minha vida, no qual é possível movimentar-se em todas as direções, como no espaço sideral, encontrando sempre novas histórias, que para narrar seria preciso narrar outras, de modo que, partindo de qualquer momento ou lugar, encontre-se sempre a mesma densidade de matéria para relatar.

Italo Calvino

RESUMO

Abordamos no presente trabalho a noção de gesto musical circunscrita às poéticas dos compositores Luciano Berio e Brian Ferneyhough. O que as liga é a tomada de consciência de que os gestos musicais não devem ser entendidos como unidades fechadas e prontas para serem utilizadas, não importando o contexto em que serão inseridas. Seja por sua utilização como parte de um processo de significação musical, ou como parte de uma atitude composicional, o mais importante é sua possibilidade de desconstrução e reconstrução. Portanto, este é o principal foco deste trabalho.

Nos escritos de Luciano Berio, a noção de gesto musical está interligada a outros aspectos como o virtuosismo, presente na prática instrumental e a teatralidade, produzida por uma relação entre corpo físico do instrumentista e o corpo sonoro gerado pelas ações do mesmo. Para ele os gestos são jogos de representação e significação, que ocorrem em função das convenções históricas e culturais. Por outro lado, para Ferneyhough, o gesto é o resultado de um trabalho paramétrico, que atua tanto com um enfoque tradicional, nas operações que manipulam as alturas e os ritmos, como em formas mais diferenciadas, nos modos de articulação e dedilhados instrumentais. O que o define não é um trabalho isolado, mas a interação entre os diversos procedimentos presentes em um contexto composicional que convergem em direção a um efeito global.

Contextualizamos e integramos as questões teóricas através das análises das seguintes obras: as *Sequenze* de Luciano Berio e *Second String Quartet*, *Time and Motion Study I*, *Time and Motion Study II* e o quinto movimento de *Kurze Schatten II,* todas de autoria de Brian Ferneyhough.

Além das investigações teórica e analítica, também propomos uma experiência prática composicional, que permite a ampliação e complementação de nosso campo problemático. Desta forma, apresentamos um relato de procedimentos composicionais trabalhado simultaneamente com o estudo da poética de Luciano Berio e Brian Ferneyhough.

Palavras-chave: composição musical, análise musical, gesto musical, Luciano Berio, Brian Ferneyhough

ABSTRACT

In this work we approach the notion of musical gesture circumscribed to the poetic of the composers Luciano Berio and Brian Ferneyhough. What connects them is the awareness of the musical gestures that should not be regarded as closed units and ready for use, no matter the context in which they are inserted. Whether for its use as part of a process of musical signification, or as part of a compositional approach, the most important is its potential to deconstruction and reconstruction, so this is the main focus of this work.

In the writings of Luciano Berio, the notion of musical gesture is interconnected to other aspects such as the virtuosity, present in the instrumental practice and the theatricality, produced by a relationship between the physical body and the sonorous body generated his the actions. For the composer the gestures are games of representation and meaning, which occur due to the historical and cultural conventions. On the other hand, for Ferneyhough, the gesture is the result of a parametric work, which operates both with a traditional approach, in the operations that manipulate pitches and rhythms, as in a more differentiated ways, in the modes of articulation and instrumental fingerings. What defines this gesture, it's not an isolated work, but the interaction between the various procedures found in a compositional context that converges toward a global effect.

We contextualize and integrate the theoretical issues through the analysis of the following works: the Luciano Berio's *Sequenze* and Brian Ferneyhough's *Second String Quartet*, *Time and Motion Study I*, *Time and Motion Study II* and the fifth movement of *Kurze Schatten II.*

In addition to the analysis, we also propose a practical compositional experience, which allows the expansion and complementation of our problematic field. Thus, we present a description of the compositional procedures worked simultaneously with the study of the poetics of Luciano Berio and Brian Ferneyhough.

Keywords: musical composition, musical analysis, musical gesture, Luciano Berio, Brian Ferneyhough

LISTA DE FIGURAS

Capítulo 1
Ex. 01 "Serenata", segundo movimento de *Pulcinella*, de Igor Stravinsky
Ex. 02 Acordes e agrupamentos de alturas presentes na "Serenata", segundo movimento de *Pulcinella* de Igor Stravinky
Ex. 03 Diferentes tipos de agrupamentos de alturas da "Serenata", segundo movimento de *Pulcinella* de Igor Stravinky
Ex. 04 "Piú Vivo" de *Pulcinella* de Igor Stravinky
Fig. 01 Níveis de presença do "Scherzo" da *Segunda Sinfonia* de Gustav Mahler no terceiro movimento da *Sinfonia* de Luciano Berio
Ex. 05a "Scherzo" da *Segunda Sinfonia* de Gustav Mahler
Ex. 05b Terceiro movimento da *Sinfonia* de Luciano Berio
Ex. 06 "Danse de la terre" de *Le Sacre du Printemps* de Igor Stravinsky
Ex. 06b Terceiro movimento da *Sinfonia* de Luciano Berio
Tab. 01 As *Sequenze* com suas respectivas datas de composição e instrumentos para os quais foram compostas
Ex. 07 Acordes presentes nas duas primeiras linhas da *Sequenza VI* de Luciano
Ex. 08 *Sequenza VI* de Luciano Berio
Ex. 09 *Sequenza VI* de Luciano Berio
Ex. 10 *Sequenza IV* de Luciano Berio.
Ex. 11 Processo de metamorfoses de um dos acordes da *Sequenza IV* de Luciano Berio
Ex. 12a *Partita* para flauta solo de J. S. Bach (BWV 1013)
Ex. 12b *Sequenza I* de Luciano Berio
Ex. 13 *Sequenza I* de Luciano Berio
Ex. 14 *Sequenza III* de Luciano Berio
Ex. 15 *Sequenza XII* de Luciano Berio
Ex. 16 *Sequenza XII* de Luciano Berio
Ex. 17 *Sequenza V* de Luciano Berio
Ex. 18 *Sequenza V* de Luciano Berio
Ex. 19 *Sequenza V* de Luciano Berio
Ex. 20 Níveis polifônicos da *Sequenza VIII* de Luciano Berio.
Ex. 21 Níveis polifônicos da *Sequenza VIII* de Luciano Berio
Ex. 22 Níveis polifônicos da *Sequenza VIII* de Luciano Berio
Ex. 23 *Sequenza VIII* de Luciano Berio
Ex. 24 Níveis polifônicos da *Sequenza VIII* de Luciano Berio
Ex. 25 Três exemplos de reconfiguração de elementos referentes à *Sequenza VIII* de Luciano Berio
Tab. 02 As contraposições iniciais entre dois gestos da *Sequenza VIII* de Luciano Berio
Ex. 26 *Sequenza VIII* de Luciano Berio
Ex. 27 *Sequenza VIII* de Luciano Berio
Ex. 28 *Sequenza VIII* de Luciano Berio

Capítulo 2
Ex. 01 *Pression* de Helmut Lachenmann
Ex. 02 *Threnody to the Victims of Hiroshima* de Krzysztof Penderecki
Fig. 01 Grade pré-composicional referente ao *Second String Quartet* de Brian Ferneyhough
Fig. 02 Cartuchos do *Second String Quartet* de Brian Ferneyhough.
Ex. 03 *Second String Quartet* de Brian Ferneyhough

Fig. 03 Estruturas rítmicas do *Second String Quartet* de Brian Ferneyhough
Ex. 04 *Second String Quartet* de Brian Ferneyhough
Ex. 05 Formas de entrelaçamentos dos conjuntos de alturas do *Second String Quartet* de Brian Ferneyhough
Ex. 06 Esboço de Brian Ferneyhough referente ao *Second String Quartet*
Ex. 07 *Second String Quartet* de Brian Ferneyhough
Ex. 08 *Second String Quartet* de Brian Ferneyhough
Ex. 09 *Second String Quartet* de Brian Ferneyhough
Ex. 10 *Second String Quartet* de Brian Ferneyhough
Ex. 11 *Second String Quartet* de Brian Ferneyhough
Ex. 12 *Second String Quartet* de Brian Ferneyhough
Ex. 13 Quinto movimento de *Kurze Schatten II* de Brian Ferneyhough
Ex. 14 Alturas presentes em cada uma das seções do quinto movimento de *Kurze Schatten II* de Brian Ferneyhough
Ex. 15 Alturas presentes em cada uma das seções do quinto movimento de *Kurze Schatten II* de Brian Ferneyhough
Ex. 15 Técnicas de articulação apresentadas em cada uma das seções do quinto movimento de *Kurze Schatten II* de Brian Ferneyhough
Ex. 16 Quinto movimento de *Kurze Schatten II* de Brian Ferneyhough
Ex. 17 Quinto movimento de *Kurze Schatten II* de Brian Ferneyhough
Ex. 18 Quinto movimento de *Kurze Schatten II* de Brian Ferneyhough
Tab. 01 Relação entre o tamanho de cada seção e os respectivos impulsos rítmicos presentes nas mesmas, referente ao quinto movimento de Kurze Schatten II
Ex. 19 *Time and Motion Study I* de Brian Ferneyhough
Ex. 20 *Time and Motion Study I* de Brian Ferneyhough
Ex. 21 *Time and Motion Study I* de Brian Ferneyhough
Ex. 22 *Time and Motion Study I* de Brian Ferneyhough
Ex. 23 *Time and Motion Study I* de Brian Ferneyhough
Ex. 24 Trecho referente ao aparecimento inicial do gesto dos trinados de *Time and Motion Study I* de Brian Ferneyhough
Ex. 25 Trecho referente ao segundo aparecimento do gesto dos trinados de *Time and Motion Study I* de Brian Ferneyhough
Ex. 26 Trinados/trêmulos presentes na segunda seção de *Time and Motion Study I* de Brian Ferneyhough
Ex. 27 Terceira seção de *Time and Motion Study I* de Brian Ferneyhough
Ex. 28 Quarta seção de *Time and Motion Study I* de Brian Ferneyhough
Ex. 29 Quinta seção de *Time and Motion Study I* de Brian Ferneyhough
Ex. 30 *Time and Motion Study I* de Brian Ferneyhough
Ex. 31 *Time and Motion Study I* de Brian Ferneyhough
Ex. 32 Tessitura do registro utilizada em cada uma das seções iniciais de *Time and Motion I* de Brian Ferneyhough
Tab. 02 Processos rítmicos aplicados à primeira seção de *Time and Motion Study I* de Brian Ferneyhough
Tab. 03 Processos rítmicos aplicados à segunda seção de Time *and Motion Study I* de Brian Ferneyhough
Tab. 04 Processos rítmicos aplicados à terceira seção de *Time and Motion Study I* de Brian Ferneyhough
Fig. 05 Complementaridade entre as ações do solista e o tratamento eletrônico em *Time and Motion Study II* de Brian Ferneyhough
Ex. 33 *Time and Motion Study II* de Brian Ferneyhough
Ex. 34 *Time and Motion Study II* de Brian Ferneyhough e seu respectivo sonograma
Ex. 35 *Time and Motion Study II* de Brian Ferneyhough e seu respectivo sonograma

Ex. 36 *Time and Motion Study II* de Brian Ferneyhough e seu respectivo sonograma
Ex. 37 Alturas referentes ao início de *Time and Motion Study II* de Brian Ferneyhough

Capítulo 3

Ex. 01 *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellani.
Ex. 02 Expansão da tessitura e do número de alturas no trecho inicial de *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellani.
Ex. 03 *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellani
Ex. 04 Sonograma de *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellani
Ex. 05 “Farben”, terceira das *Cinco Peças Orquestrais* Op.16, de Arnold Schoenberg
Ex. 06 Ciclo rítmico do segundo violino de *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellani
Ex. 07 Primeiros ciclos rítmicos de *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellani
Ex. 08 Conteúdo de alturas presentes nas três primeiras incidências dos acordes em *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellani
Ex. 09 Sonograma de *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellani
Ex. 10 Processos de filtragens de alturas presentes em *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellani
Ex. 11 *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellani
Ex. 12 *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellani
Ex. 13 *Quarteto de Cordas N.° 2* de György Ligeti
Ex. 14 *Quartetto N.°4* de Giacinto Scelsi
Ex. 15 *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellani
Ex. 16 Conteúdo de alturas dos jogos melódicos de terça de *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellani
Ex. 17 *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellani
Ex. 18 *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellani
Ex. 19 Deslocamento das massas sonoras de trêmulos no registro em *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellani
Ex. 20 *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellani
Ex. 21 *Cadenza* do clarinete baixo em *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellani
Ex. 22 Diferentes formas de aparição das irrupções no registro grave em *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellani
Ex. 23 *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellani
Ex. 24 *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellani

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO

13 CAPÍTULO 1. **O gesto musical em Luciano Berio, uma análise das *Sequenze* sob três aspectos: o virtuosismo, a teatralidade e a polifonia**

32 As *Sequenze*
39 O virtuosismo
44 A teatralidade
57 A polifonia
57 Análise da *Sequenza VIII*

69 CAPÍTULO 2. **O gesto musical em Brian Ferneyhough, uma análise das características figurais dos gestos**

78 Análises
78 *Second String Quartet*
94 Quinto Movimento de *Kurze Schatten II*
101 A série *Time Motion Study*
102 *Time and Motion Study I*
114 *Time and Motion Study II*

125 CAPÍTULO 3. ***Sonoridades II*, um relato de procedimentos composicionais**

153 CONSIDERAÇÕES FINAIS

157 BIBLIOGRAFIA GERAL

ANEXOS
163 Anexo A

INTRODUÇÃO

Quase não existem referências diretas entre os compositores Luciano Berio e Brian Ferneyhough; encontramos algumas raras exceções, umas poucas linhas nas quais Ferneyhough tece comentários a respeito da *Sequenza III*[1] e outras, nas quais Berio crítica uma possível separação, entre teoria e prática composicional[2], em Ferneyhough. A pergunta, então, que logo se coloca de início é: por que reuni-los em um único trabalho?

A partir da impressão de existirem ressonâncias entre algumas de suas obras, nos propusemos a buscar semelhanças entre suas idiossincrasias e práticas musicais. Contudo, optamos por não utilizar relações de derivação, como se Berio pudesse ter *dado origem* ao compositor britânico, considerando sua antecipação cronológica, pois tal relação não possibilitaria o aprofundamento das questões composicionais propriamente ditas, que são nosso foco principal. Neste sentido, valemo-nos de uma afirmação de Borges presente em *Kafka e seus precursores* (1951), "cada escritor" ou no nosso caso, cada compositor, cria seus precursores, pois "seu trabalho modifica nossa concepção do passado" (BORGES, 2007, p. 130), assim como possibilita uma modificação do futuro.

Dentre as questões levantadas em uma primeira aproximação com as obras, podemos destacar alguns pontos de confluência, como a utilização de procedimentos oriundos do serialismo nas manipulações paramétricas. Estes surgem tanto a partir de necessidades locais, quanto preestabelecidos nas decisões pré-composicionais, criando um contraponto entre uma prática mais estrita e outra aberta a decisões contextuais particulares, ou conforme os termos de Ferneyhough, entre uma prática *automática* e outra *informal*. Na maioria das vezes, estas diferentes formas de trabalho aparecem reunidas em um único espaço musical, e dentro de uma mesma obra presenciamos o trânsito e a alternância entre elas.

Quando tratadas fora do âmbito da construção das obras e das especulações particulares de cada compositor, os processos descritos acima se tornam muito gerais, não permitindo a ampliação e a compreensão das questões que compõem o campo problemático de nosso trabalho. Por outro lado, a noção de gesto musical é constantemente trabalhada e retomada nos escritos destes

1. FERNEYHOUGH, 1998, p. 206, 226, 317, 340 e 341.
2. BERIO; MULLER, 1997, p. 17- 18.

compositores e, em si mesma, configura uma intrincada rede de relações, com suas acepções variadas e conectando diferentes áreas da atividade musical, como a composição, a escuta e a *performance* instrumental.

Indicando uma ação, imagem mental ou qualidade, o gesto musical possui uma pluralidade de conotações, podendo se referir: ao movimento do instrumentista, ou cantor, ao tocar ou cantar; a utilização de aspectos idiossincráticos de uma determinada prática instrumental na composição; e a vinculação de significados convencionais ao som ou às estruturas musicais, de forma cultural ou arbitrária. Se entrarmos ainda no campo da música eletroacústica, as possibilidades de gravar e sintetizar sons e utilizá-los na composição acaba afastando o gesto de suas relações com os movimentos corporais e neste caso, pode indicar outros aspectos, por exemplo, um objeto sonoro e suas características singulares (flutuações internas, amplitude do som, etc.).

A noção de gesto musical configura ao mesmo tempo um terreno bastante movediço e fértil no estudo da composição contemporânea, tendo em vista a ampla gama de acepções que possui, dependendo tanto do contexto na qual está inserida, como de qual compositor ou teórico que a utiliza. Contudo, não buscaremos sua abordagem definitiva, nos concentraremos nas reflexões de Berio e Ferneyhough a respeito desta. Para ambos tal noção configura-se como forma de representação e significação musical, isto que os aproxima, embora cada um, devido ao seu momento histórico, aproxime-se ou afaste-se do gesto como dado primeiro da composição.

Nos escritos de Luciano Berio, a noção de gesto musical está interligada a outros aspectos como o virtuosismo, presente na prática instrumental e a teatralidade, produzida por uma relação indicial entre corpo físico do instrumentista e o corpo sonoro gerado pelas ações do mesmo. Para ele os gestos são jogos de representação e significação, que ocorrem em função das convenções históricas e culturais. Não podemos defini-los apenas como formas de expressão, mas como toda a pluralidade de relações com seus componentes e suas circunstâncias externas (por um "curto-circuito" em um dado contexto). Desta forma, "não inventamos um gesto", apenas o atualizamos[3].

Segundo Berio os gestos não são alheios ao meio em que se encontram e nem são algo inerte às relações culturais que o compõe. Cada obra é considerada como um exemplo de invenção, nas quais os gestos podem constantemente modificar as relações estabelecidas, provocando um reajuste de suas significações.

3. Cf. BERIO, 1983.

Esta acepção apresentada pelo compositor também faz parte de uma contraposição histórica com os compositores praticantes de um serialismo estrito, que negavam qualquer forma de significação da música, a não ser suas operações estruturais[4].

Por outro lado para Ferneyhough o gesto é o resultado de um trabalho paramétrico, que atua tanto com um enfoque tradicional, nas operações que manipulam as alturas e os ritmos, como em formas mais diferenciadas, nos modos de articulação e dedilhados instrumentais. O que o define não é um trabalho isolado, mas a interação entre os diversos procedimentos presentes em um contexto composicional que convergem em direção a um efeito global de "objeto delimitado". O gesto compõe, portanto, uma *Gestalt*, uma espécie de "micro-forma musical[5]".

Trata-se de um nível intermediário, entre a combinatória paramétrica e a definição do esquema formal; na sua ausência o nível paramétrico se torna estéril e o formal não pode ser definido. Neste sentido, a dedução dos estratos individualmente manipulados não existe independente de um objeto: um "gesto já presente ou por vir" (COURTOT, 2009, p. 65), que reciprocamente irá autenticar estas deduções. Faz-se também necessário integrar e articular os diferentes elementos gestuais, dando-lhes um caráter de conjunto e não de unidades isoladas e autossuficiente: o caráter arbitrário de um gesto aumenta proporcionalmente a seu isolamento formal.

A noção de gesto condensa em si mesma diversas funções: de objeto, de expressão e de estrutura paramétrica, abrangendo conjuntamente a experiência sonora e da escrita instrumental.

> Ele não é uma entidade abstrata, seu caráter concreto se exprime em um timbre instrumental e no aspecto idiomático de uma escrita para um instrumento (ou um grupo de instrumentos). Ele possui valores paramétricos e uma "significação", assim como uma força expressiva. (Id., Ibid., p. 75- 76)[6].

Segundo Ferneyhough o gesto é o elemento ao qual dizem respeito as "referências hierárquicas específicas de sistemas e convenções simbólicas" (FERNEYHOUGH, *apud* FERRAZ, 1998, p. 169) atribuindo "aos sons uma rede

4. Estas críticas e as demais que se referem ao serialismo dizem respeito à leitura e ao posicionamento particular dos compositores Luciano Berio e Brian Ferneyhough, com relação a esta prática composicional. Neste sentido, devemos entendê-las dentro de seu contexto específico, levando em conta que não correspondem à única nem a mais atual visão sobre tal assunto..

5. Cf. COURTOT, 2009, p. 63.

6. "Il n'est pas une entité abstraite, son caractère concret s'exprime dans un timbre instrumental et dans l'idiomatisme d'une écriture pour un instrument (ou un grupe d'instruments). Il possède des valeurs paramétriques et une "signification", ainsi qu'une force expressive."

complexa de significados" (FERRAZ, 1998, p. 164), e assim, constituindo-se como uma forma de representação, que pode se relacionar a quaisquer conteúdos, como os culturalmente catalogados dentro do repertório.

O compositor também ressalta que o gesto não é um fim em si mes-mo e tanto na prática composicional como na escuta devemos presenciar uma "potencialidade de movimentos[7]", um constante trânsito através de zonas dife-renciadas de atividade musical. Desta forma, ele recorre a outras duas noções que se articulam com a de gesto: a textura e a figura, dois termos também presentes na prática composicional da música serial. E já que para Ferneyhough o interesse está na passagem de uma à outra, devemos ressaltar que estas três noções não configuram diferentes tipos de estruturas musicais, e tampouco apresentam um caráter de oposição e de superação umas com as outras. Iremos considerá-las como diferentes "pontos de vista" através dos quais podemos observar um "objeto musical[8]"

Abordaremos agora estas duas outras noções, primeiramente a de figura que diz respeito a um conjunto de qualidades específicas de um gesto, que por sua vez permitem ligar os diferentes gestos, estabelecendo suas relações e constituindo o movimento da composição. Ambos os elementos, gesto e figura, remetem um ao outro: é o transbordamento dos valores paramétricos que configura um trabalho composicional *figural*, que enriquece o gesto com sua potencial desconstrução ao mesmo tempo em que as camadas de informação paramétrica das quais é composto adquirem vida própria.

O gesto é um objeto que manifesta sua qualidade de entidade determinada, ao mesmo tempo como estrutura e como unidade percebida, mas sua configuração tem em vista sua própria desagregação. Sua razão de ser não é perdurar, nem tampouco se repetir dentro do espaço-temporal das obras. Defini-se ainda, por seus constituintes paramétricos, que só se justificam quando reorganizados e recombinados para formar outros gestos aparentados, que formarão "o traço de sua libertação no tempo" (COURTOT, 2009, p. 77).

Não devemos deixar de mencionar um aspecto histórico referente à abordagem do compositor. Trata-se de uma reação às tendências do *Neue Romantik* e da *New Simplicity.* Tais tendências tratavam o gesto musical como uma mônada expressiva, carregando diversos significados semânticos específicos, servindo apenas como um veículo para comunicar algo preestabelecido, visando assim,

7. Cf. FERRAZ, 1998, p. 162- 179.
8. Cf. COURTOT, 2009, p. 61 e FERNEYHOUGH, 1998, p. 384- 387.

estabelecer uma identidade emotiva com o ouvinte, apostando em uma espécie de *revival* descontextualizado dos jogos dramáticos do passado.

Para dar vida ao conteúdo figural de um gesto devemos considerar sua disposição em um contexto, que permitirá aos constituintes paramétricos singulares (quaisquer que sejam as maneiras pelas quais são produzidos) a todo o momento subvertê-lo e dissolvê-lo. O que possibilita que certos elementos se desagreguem para fora do contexto geral, entrando em outras camadas paramétricas e formando novas unidades gestuais. O trabalho realizado pelas tendências citadas anteriormente é incompatível com este ideal de movimentação, pois seu ponto de partida é um elemento previamente estabelecido que não permite um acesso direto aos seus subcomponentes, impossibilitando as recombinações que darão origem a novos gestos.

É no momento da desagregação que a estrutura do gesto é capaz de se tornar expressiva, ou seja, uma significação momentânea dentro do fluxo temporal. O gesto é tanto responsável por um presente do discurso musical, no momento em que é percebido como unidade, como formalmente transitório, através de sua dissolução, que indica novas direções possíveis para o material se reconfigurar. E através desta combinatória, em incessante movimento, traçaremos ainda uma perspectiva que ligará os gestos entre si.

> Pouco importa que o gesto seja construído segundo uma técnica serial, espectral ou outra; o mais importante reside naquilo que assegura o movimento, a expansão espaço-temporal deste gesto primeiro. Ou, para ser mais exato, o método aplicado para criar o gesto só tem sentido se comporta em si mesmo sua própria transcendência (COURTOT, 2009, p. 79; tradução do Autor)[9].

Um gesto, composto segundo certas estratégias, se torna singular, portador de suas qualidades de figura. É uma unidade delimitada, mas que está em perpétua instabilidade, submissa às forças gravitacionais que presidem seus constituintes paramétricos. Consequentemente, estes constituintes não devem ser pontuais, sem relações entre si, mas devem ser concebidos como elementos interligados.

É interessante notarmos que a utilização do *potencial figural* de um gesto está diretamente ligada a uma prática, ou seja, às atitudes manifestadas no curso

9. “Peu importe que le geste soit construit selon une technique sérielle, spectrale, ou autre; le plus important réside en ce qui en assurera le mouvement, l’expansion spatialo-temporelle de ce geste premier. Ou, pour être plus exact, la méthode employée pour créer le gest n’a de sens que si elle comporte en elle-même son propre dépassement.”

da criação pelo compositor. De fato, Ferneyhough afirma que as figuras não existem em termos de material, estão ligadas a maneiras de perceber, categorizar e trabalhar sobre um gesto[10].

A terceira das três noções é a textura, uma superfície audível, aquela que nos permite apreender o nível mais geral de uma situação sonora. Pode ser compreendida como o efeito resultante de uma escrita composicional que busca certa fusão de seus elementos, ou ainda, como o resultado da superposição de diferentes gestos que se unificam em um conjunto mais amplo. Por vezes também é possuidora de uma consistência reconhecível –*clusters* lentos ou *glissandos* heterogêneos – que se manifesta através de uma forma global de atividade[11].

As noções de figura e textura possuem uma ampla gama de utilizações dentro do repertório tradicional da música de concerto, que são diversas das que aplicamos aqui. Normalmente, o termo figura, ou melhor, figuração, diz respeito às variações temáticas e motívicas da música tonal e atonal. Nestas as modificações e recombinações de elementos normalmente não alteram as escalas proporcionais segundo as quais as alturas estão organizadas, não ocorre o potencial de transbordamento paramétrico ao qual nos referimos anteriormente.

A noção de textura aparece neste contexto para indicar uma qualidade global, ligada a uma análise baseada em categorias formalizadas da linguagem musical. Por exemplo, podemos utilizá-la para diferenciar os temas de uma forma sonata, todavia tanto a definição da forma sonata quanto do tematismo remetem ao tonalismo[12].

No caso da música da segunda metade século XX, esta noção se amplia e aparece muitas vezes com um fim em si mesma, constituindo o foco central de muitas obras. É o caso de algumas composições do compositor húngaro György Ligeti, dentre elas, *Atmosphères* (1961)*, Lontano* (1967) e *Ramifications* (1968-1969), nas quais observamos tanto um diálogo entre diferentes texturas, como a evolução temporal das mesmas.

Uma textura é compreendida por suas constantes ou por relações fixas entre constituintes, que compõem sua morfologia, sua constituição interna. As classes, ou tipos de texturas (*texture types*), são entendidas como o conjunto das instâncias de uma coleção de gestos no decorrer do tempo. São também consideradas como diferentes superposições de gestos compatíveis: uma pressão vertical aplicada às entidades gestuais, antes horizontais.

10. Cf. FERNEYHOUGH, 1998, p.41.
11. Cf. FERNEYHOUGH, 1998, p. 386.
12. Cf. COURTOT, 2009, p. 98.

Resumiremos estas três noções da seguinte forma:

> O gesto é uma concreção de estratos paramétricos potencialmente férteis, que se impõe como objeto instrumental concreto, instável, dotado de uma significação expressiva, mas também contextual.
> A figura é um complexo induzido de métodos paramétricos suficientemente específicos para descrever um gesto, mas também suficientemente gerais para deduzirem outros gestos. Sua responsabilidade é induzir as linhas de força, uma perspectiva cujas linhas de fuga apresentam os vetores da forma por vir da composição
> As texturas são o objeto da escuta musical, o nível mais global de atribuição das identidades sonoras. São reagrupadas em classes, que permitem representar a afinidade dos gestos colocados na partitura. (COURTOT, 2009, p. 99; tradução do Autor)[13].

Vale mencionar que trabalhamos mais as noções propostas por Ferneyhough simplesmente pelo fato deste as formalizar detalhadamente, ao contrário de Berio que em seus textos deixa um pouco difuso o que entende por gesto musical. Outro ponto relevante é que as noções de textura, figura e gesto também configuram três categorias referentes à escuta, que podem aparecer conjuntamente em um único contexto musical. Neste caso textura é entendida como "o substrato estocástico irredutível da música, a precondição mínima para que haja qualquer diferenciação potencial pertinente" (FERNEYHOUGH, *apud* FERRAZ, 1998, p. 165). Caracterizada por sua irredutibilidade, constitui um espaço sonoro onde a complexidade não permite ao ouvinte dar conta de todas as nuanças e suspende momentaneamente sua capacidade de relação e síntese, não permitindo reconstituir a textura pela memória. Opera por apresentação, propondo-se como objeto em si mesma.

Compõe o primeiro e o último estágio da percepção musical, que resulta da sobreposição dos elementos do plano composicional. A textura está relacionada à "sensação produzida pela configuração e pelo dinamismo dos elementos presentes em um determinado fluxo sonoro" (FERRAZ, 1998, p. 165). Outro aspecto particular é sua indivisibilidade, ao retirarmos, adicionarmos ou dividirmos quaisquer de seus componentes, não se apresenta uma variação, mas sim uma nova textura.

13. "Le geste est une concrétion de strates paramétriques potentiellement fertiles, qui s'impose comme objet instrumental concret, instable, doué d'une "signification" expressive, mais aussi contextuelle. La figure est un complexe induit de méthodes paramétriques suffisamment spécifiques pour décrire un geste, mas aussi sufisamment générales pour déduire d'autres gestes. Sa responsabilité est d'induire des lignes de forces, une perpective dont les lignes de fuit montrent un des vecteurs de la forma à venir de la composition. Les textures sont l'onjet de l'écoute musicale, le niveau plus global d'attribuition des identités sonores. Elles sont regoupées en classes, qui permettent de représenter l'affinité des gestes mis en place dans la partition."

Ao buscar uma lógica interna através dos componentes de um contexto textural e ao mergulhar em seus detalhes, entra-se no domínio da figura: "o elemento da significação musical composto inteiramente de detalhes definidos pela sua disposição em um determinado contexto" (id., ibid., p. 167). As figuras são relacionadas através de suas semelhanças ou diferenças, por gradações ou contrastes – "uma ação do prévio sobre o subsequente" (FERRAZ, 1997, p. 74).

Diferentemente da figura e da textura, o gesto, é um elemento de representação, e como nos propõe C. S. Peirce ao definir a noção de signo e da representação está "em lugar de, isto é, estar numa tal relação com um outro que, para certos propósitos, é considerado por alguma mente como se fosse esse outro" (PEIRCE, 1999, p. 61). Pode ser apresentado de diferentes formas[14]: remetendo a movimentos corporais, através de uma similaridade, entre o gesto e o movimento que representa. Como resultado sonoro ou indicador de movimentos específicos do intérprete sobre seu instrumento, que devido a uma relação de contiguidade reúne duas porções de experiência: a ação instrumental e a sonoridade produzida. Ou ainda, uma convenção ou associação geral de ideias possibilita que um gesto seja interpretado como se referindo a um dado objeto. É importante ressaltar que não existe forma *pura* de gesto, mas cada uma envolve alguma parte da experiência da outra.

O que liga as concepções de Luciano Berio e Brian Ferneyhough é a tomada de consciência de que os gestos musicais não devem ser entendidos como unidades fechadas e prontas para serem utilizadas, não importando o contexto em que serão inseridas. Seja por sua utilização como parte de um processo de significação musical, ou como parte de uma atitude composicional, o mais importante é sua possibilidade de desconstrução e reconstrução.

Berio não propõe uma simples aplicação dos jogos de representação e significação do passado, através da qual seria possível algum tipo de eficácia comunicativa com os ouvintes. No terceiro movimento de sua obra *Sinfonia,* por exemplo, trabalha de maneira bastante complexa diversos procedimentos intertextuais, principalmente aqueles referentes à transcrição e à citação. O "Scherzo" da *Segunda Sinfonia* de Gustav Mahler é apresentado de forma integral e sobre o qual incidem as citações, que sofrem transposições, distorções e reelaborações e funcionam como indicadores das diferentes regiões harmônicas percorridas. É constituída, uma espécie de viagem onde os trechos textuais e musicais utilizados

14. Cf. FERRAZ, 1997.

atuam como geradores de referências e de funções harmônicas, ao mesmo tempo em que materializam todas as alusões que Mahler desperta em Berio.

> Eu sou profundamente fascinado pelas ideias musicais que conseguem desenvolver uma polifonia de diferentes formações de sentido - ideias que não rejeitam a possibilidade de lidar com gestos instrumentais específicos e concretos, que então, estabelecem um conjunto de ecos distantes e memórias nos permitindo estabelecer um diálogo de presenças e ausências específicas: um espaço musical habitado pela presença significativa de ausências e pelo eco das presenças ausentes (BERIO, 2006, p. 29; tradução do Autor) [15].

É através do constante movimento de associação e dissociação das características significantes catalogadas dentro do repertório, mais precisamente de seu repertório pessoal e cultural, que Berio propõe um diálogo, ou melhor, um "processo de reconstrução e revisão do passado", redescobrindo-o "como parte de nossa trajetória futura" (BERIO, 2006 p. 25 e p. 9).

Nas suas *Sequenze* não faltam exemplos destes pressupostos. Ora são reempregadas certas técnicas composicionais, como a polifonia simulada bachiana, presente em diversas obras desta série, ora são estabelecidas relações formais com gêneros do passado, como é o caso da *Sequenza VIII*, para violino, que se configura de maneira bastante similar com a *Ciaccona* da *Partita em Ré menor* de J. S. Bach (BWV 1004). Ora são reunidos em um único contexto gestos de origem diversa, como no caso da *Sequenza IV*, para piano, onde podemos perceber tanto a presença de gestos que remetem a um caráter improvisatório – que segundo o próprio compositor são alusão ao *jazz* – como de outros gestos pianísticos tradicionais: os *arpeggios* cobrindo toda a tessitura do instrumento, neste caso uma referência ao *Estudo* em Lá bemol maior de Chopin, Op. 25[16]. Nesta última obra também ocorre a exploração individualizada de um gesto instrumental, o uso do terceiro pedal do piano (também chamado de pedal *sostenuto* ou pedal tonal), que funciona como amalgama harmônica da peça. Outro exemplo desta atomização de gestos instrumentais são os trêmulos da seção inicial da *Sequenza VI*, para viola.

---

15. "I am deeply fascinated by musical ideas which manage to develop a polyphony of different formations of meaning - ideas that do not reject the possibility of dealing specific and concrete instrumental gestures which then set up a whole range of distant echoes and memories allowing us to establish a dialogue of specific presences and absences: a musical space inhabited by the significant presence of absences and by the echo of absent presences."
16. Cf. BERIO *apud* STOIANOVA, 1985, p. 405.

Como os gestos são distorcidos, desmontados ou atomizados dentro das obras, a todo o momento estamos diante de novas possibilidades de configuração e combinação, bem como do surgimento de novas unidades gestuais.

Em Ferneyhough, o trânsito ininterrupto de nível a nível constitui uma escuta múltipla e instável, na qual o ouvinte vivencia a todo o momento a multiplicidade de conexões presentes nas obras com uma percepção hiperativa, mudando constantemente seus caminhos e seu foco. O compositor realiza tal trajeto evidenciando o aspecto figural dos gestos, que sempre aparecerão definidos pelas necessidades pertinentes ao seu contexto específico e pelas convergências dos demais níveis. Sendo assim, devemos considerar o gesto, a figura e a textura como categorias provisórias e móveis, que podem sempre ser construídas e desconstruídas tanto pela composição, como pela escuta.

Esta investigação resultou em um estudo sobre o papel e as implicações que a noção de gesto musical possui na poética musical dos compositores Luciano Berio e Brian Ferneyhough, o qual a presente dissertação abordará detalhadamente.

Segue abaixo um pequeno resumo dos capítulos constituintes da dissertação:

Capítulo 1: O gesto musical em Luciano Berio, uma análise das *Sequenze* sob três aspectos: o virtuosismo, a teatralidade e a polifonia.

Este capítulo tem como ponto principal a definição e contextualização da noção de gesto musical dentro da proposta composicional de Luciano Berio. Também é apresentada a relação desta noção com o conceito de signo, feita a partir dos escritos do próprio Luciano Berio, dentre eles: *Du geste et de la Piazza Carità* e *Remembering the future*. O conceito de signo é explorado a partir da semiótica de Umberto Eco e de Lucia Santaella.

A contextualização das questões levantadas anteriormente é realizada através de análises de algumas das *Sequenze*. Para facilitar o nosso estudo dividimos em três os aspectos principais deste ciclo de obras: o virtuosismo, a teatralidade e a polifonia, o último também é analisado na *Sequenza VIII*, para violino solo.

Capítulo 2: Brian Ferneyhough, a uma abordagem figural do gesto musical

Neste capítulo é traçado um panorama de alguns dos principais pressupostos da proposta composicional de Ferneyhough, a fim de identificar o papel do gesto musical dentro desta. As principais referências teóricas utilizadas são: Form – Figure – Style: *An Intermediate Assessment*; *La "musique informelle"*, e

II Tempo della Figura todos de autoria do próprio compositor e *Brian Ferneyhough, figures e dialogues* de Francis Courtot.

Para possibilitar a aplicação e o esclarecimento de algumas questões levantadas durante a exposição teórica, são analisadas algumas de suas obras: o *Second String Quartet*, *Time and Motion Study I*, *Time and Motion Study II* e o quinto movimento" de *Kurze Schatten II*

Capítulo 3: *Sonoridades II*, um relato de procedimentos composicionais.

O último capítulo consiste em um relato sobre a prática composicional do mestrando. Para tanto, é analisada sua obra *Sonoridades II*, para oito instrumentistas, relacionado-a com os conceitos e procedimentos composicionais estudados durante a pesquisa. Este capítulo também complementa os demais trabalhando os aspectos referentes à composição textural, para tanto utilizamos como referência os compositores György Ligeti e Giacinto Scelsi.

CAPÍTULO 1

O gesto musical em Luciano Berio, uma análise das Sequenze sob três aspectos: o virtuosismo, a teatralidade e a polifonia.

> ...todos os gestos que foram necessários para erguer uma catedral gótica, para transformar a natureza em paisagem, para *compor* as linguagens e produzir os inumeráveis objetos de nossa existência acumulam-se sem trégua à nossa volta e atrás de nós (BERIO, 1983, p. 41; tradução do Autor)[1].

Luciano Berio aponta que podemos entender o gesto como a ação de suscitar um processo de comunicação qualquer, ou seja, um ato de seleção e atualização de procedimentos deduzidos de um contexto significativo inseparável de seu aspecto cultural. Ao fazer um gesto assumem-se suas significações e se toma uma posição com relação a sua história. Podemos, então, aproximá-lo como da experiência do signo[2], o que nos propiciará um paralelo com alguns conceitos semióticos desenvolvidos por Umberto Eco.

Eco referindo-se a definição de Charles Peirce afirma, signo é "tudo aquilo que, aos olhos de alguém, está no lugar de alguma outra coisa sob algum aspecto ou capacidade" (ECO, 1984, p. 7), em outras palavras, "a correlação, às vezes transitória e instável, entre uma expressão e um conteúdo" (ibid., p. 25). Um signo não representa um objeto dado, mas a relações entre o plano de uma expressão e o plano do conteúdo. Os gestos, os sons que emitimos pela fala e os diversos pictogramas por exemplo, funcionam como entidades materiais presentes que indicam algo ausente. A palavra "árvore" não indica um objeto preciso e determinado, mas representa uma correlação estabelecida por um código linguístico, quando a utilizo não necessito indicar uma árvore específica, mas posso estar indicando uma classe: quaisquer árvores possíveis.

Em um processo de comunicação que consiste de grosso modo, na passagem de um sinal emitido por uma fonte até um destinatário, que tem uma resposta interpretativa e quando o sinal não funciona apenas como mero estímulo

1. "...tous ces gestes qui furent nécessaires pour élever une cathédrale gothique, pour transformer la nature en paysage, pour *composer* les langages et produire les innombrables objets de notre existence s'accumulant sans trêve autour de nous e derrière nous".

2. O emprego da palavra signo prosposto aqui é distinto daquele que Berio faz no ensaio *Du Geste et de Piazza Carità*. Neste último o compositor afirma que os gestos são a cristalização das relações culturais de seu contexto específico: a expressão de "um sentido já adquirido"; enquanto que conceito signo é baseando em sua atualização segundo sua "natureza específica", ou seja, em sua estrutura e seus modos de emprego (BERIO, 1983, p. 41- 45). Veremos que esta distinção não condiz com os estudos semióticos mais recentes, que relacionam ambas as experiências descritas por Berio ao conceito de signo.

ocorre um processo de significação através de um código. Este código é um sistema de significação que constrói correspondências entre o plano de uma expressão (entidades materiais presentes) e o plano do conteúdo (entidades ausentes). Porém, um sistema de significação é uma construção semiótica autônoma, com modalidades de existência abstratas, independentes de serem atualizadas em processos de comunicação. “Um sistema de significação pode ser construído de maneira a produzir indefinidos ou infinitos enunciados possíveis, alguns dos quais comunicativamente felizes, outros não” (ibid., p. 13). Neste contexto não são levados em conta, entre outras coisas, o conhecimento de fundo e sua aceitação ou negação por parte do receptor ou destinatário de um ato comunicativo[3].

Podemos ilustrar como construir de maneira bastante simples sistemas de significação a partir de dois exemplos expostos por Eco. Primeiro, atribuindo a cada dedo da mão uma entidade geográfica, uma determinada capital de um estado brasileiro; segundo, criando uma sequência de algarismos numéricos que indicam a localização de um livro em uma biblioteca. Foram utilizadas, tanto no primeiro como no segundo exemplo, entidades presentes: os dedos da mão e as sequências numéricas para indicar entidades ausentes as capitais e os livros. As mesmas expressões também podem indicar diversos conteúdos. Em ambos, há uma correlação arbitrária: não existem quaisquer ligações entre os elementos da forma da expressão e os dados que estes designam.

Berio propõe que o gesto deve ser definido não apenas como uma forma da expressão, mas por toda pluralidade de relações com seus componentes e suas circunstâncias externas, ou seja, por correlações motivadas que se caracterizam por um curto-circuito com um contexto mais ou menos conscientemente selecionado e escolhido. Desta forma, são os resultados das diversas formalizações que ocorrem em função das convenções culturais. É a partir de tais ideias que estabelecemos sua relação com o conceito de signo entendido como “o local de encontro de elementos mutuamente independentes” (ECO, 2002, p. 40) associados através de uma correlação. O que ocorre aqui é uma função sígnica e não o signo tomado como uma entidade semiótica fixa. Diferentemente dos códigos que trabalharam exclusivamente com as possibilidades de codificação e decodificação, ou seja, com as possibilidades de correlação entre o plano da expressão e do conteúdo em seus aspectos formais e sistemáticos, a função sígnica representa “o resultado de uma

3. Sobre o aspecto relativo ao “estudo da dependência essencial da comunicação, na linguagem natural, do falante e do ouvinte, do contexto linguístico e do contexto extralinguístico” (Bar-Hillel *apud* ECO, 1984, p. 16), ver o conceito de pragmática em ECO, 1984, p. 13-18 e ECO, 2002, p. 47.

rede de forças interagentes" (ibid., p. 132) na qual estão dispostos diferentes tipos de trabalho semiótico. Dentre os quais se encontram:

> O trabalho realizado ao se interpretar e produzir signos, mensagens e textos – vale dizer, ao esforço físico e psíquico requerido para manipular o sinal, para apreender os códigos existentes ou para negá-los, o tempo requerido, o grau de aceitabilidade social, a energia despendida ao se comparar os signos com os eventos a que se referem, a pressão exercida pelo emitente sobre o destinatário, etc (ibid.).

O compositor afirma que uma poética que não leva em conta os gestos concretos e a experiência sensível de seus materiais e seus conflitos[4], é como a música construída com base apenas em notas e não sobre a experiência sonora e dos gestos de execução e audição, juntamente com todas as suas contradições. É neste sentido que Berio se opõe a certas práticas do serialismo, que ao introduzirem nas obras uma nova forma de organização abstrata, negavam qualquer forma de significação musical diferente das relações estruturais estabelecidas através dos cálculos pré-composicionais. Por outro lado, as transposições contextuais e do conteúdo dos gestos musicais acabam por gerar entidades desprovidas da experiência formativa e constitutiva, bem como de suas organizações próprias.

Como afirma Eco um signo é apenas um signo porque representa algo "à base de uma convenção social previamente aceita" (ECO, 2002, p. 11). Em uma leitura recente do conceito, Santaella propõe ainda que um signo pode ser entendido como a mediação entre aquilo que representa e o efeito que produz, ao mesmo tempo em que representa algo é também determinado por aquilo que representa.

> Um signo é um signo porque representa algo que não é ele, que é diferente dele. Representa o objeto numa certa medida e dentro de uma certa capacidade, de uma determinada maneira e, portanto, com algumas limitações. Por isso,o signo é sempre parcial, por natureza incompleto (SANTAELLA, 1992, p. 189).

A chave das operações poéticas para Berio reside nesta incompletude do signo caracterizada pela transitoriedade das relações e dos elementos que o compõe. Desta forma, os gestos não devem ser tomados como elementos codificados, prontamente imbuídos de significação e alheios ao contexto em que se encontram e nem tampouco devemos considerar as relações culturais que o compõe como algo imutável. As obras, podem então, estar em um estado de

4. Cf. BERIO, 1983, p. 43- 44.

mobilidade constante, rejeitando a distinção dos gêneros e rompendo com os códigos preestabelecidos.

Neste contexto nos parece fundamental mencionar o processo de deslocamento dos signos musicais[5], que ocorre em Igor Stravinsky através da reunião de elementos bastante diferenciados em um único espaço musical como a utilização da politonalidade em *Le Sacre Du Printemps* (1913); as justaposições de estilos de épocas distintas em *Pulcinella* (1919- 1920); a presença de métricas oriundas do jazz em *Rag-time* (1918); ou as texturas pontilhistas incrustadas em *Agon* (1954-57). A escuta adquire também um caráter simbólico, "caracterizada pela reunião de gestos sonoros cultural e historicamente catalogados, com os quais compõe uma série de paródias" (FERRAZ, 1998, p. 83). Como cada um dos componentes possui uma origem variada, não há a possibilidade de redução da identidade a um único denominador comum, as obras se tornam espaços de confluência de materiais de diversas origens.

A utilização de elementos oriundos de práticas musicais anteriores e de gêneros ou estilos diversos é realizada por Luciano Berio de maneira bastante similar à Stravinsky. Ao invés de investir em uma retomada descontextualizada, em ambos os compositores é realizado um trabalho de atualização, através do qual suas próprias práticas musicais são incorporadas a diversos contextos. Trata-se então de adentrar, analisar e desconstruir os gestos característicos destas épocas e estilos, para posteriormente reconstruí-los de forma a explicitar e emancipar as potencialidades que a leitura particular de cada compositor identifica nestes.

Propomos agora uma breve análise de alguns procedimentos de deslocamento dos gestos musicais presentes em *Pulcinella,* considerada como o primeiro trabalho neoclássico de Stravinsky. A obra é parte de um balé em três atos, baseado em um episódio de uma peça napolitana oriunda da *Commedia dell'Arte* do século XVIII. Os cenários e a indumentária foram desenvolvidos por Pablo Picasso, a coreografia e o *libretto* por Léonide Massine.

O balé foi uma encomenda de Sergei Diaghilev, que apresentou ao compositor um conjunto de trinta e quatro cópias de manuscritos, os quais ele deveria selecionar e orquestrar. As obras eram de diversos gêneros: música de câmara, árias de operas, *canzonas* e obras solísticas para instrumentos de teclado. Naquele momento acreditava-se que este material teria sido composto por Giovanni Battista Pergolesi, uma das figuras mais importantes no desenvolvimento da ópera

5. Cf. FERRAZ, 1998, p. 82- 83 e p. 94- 99.

cômica italiana do século XVIII. Posteriormente, foi descoberto que estes eram de autoria de cinco compositores diferentes[6]: do próprio Pergolesi (1710- 1736), Domenico Gallo (1730- ?), Carlo Monza (1735- 1801), Alessandro Parisotti (1853- 1913) e Count Unico Wilhelm van Wassenaer (1692- 1766). O material de Diaghilev selecionado por Stravinsky configurava um total dezenove manuscritos, dez deles de autoria de Pergolesi. Também foram incluídos outros fragmentos escolhidos pelo próprio compositor, dentre os quais, uma obra de Gallo e outra de Parisotti, contudo, manteve-se a de pluralidade de gêneros do original.

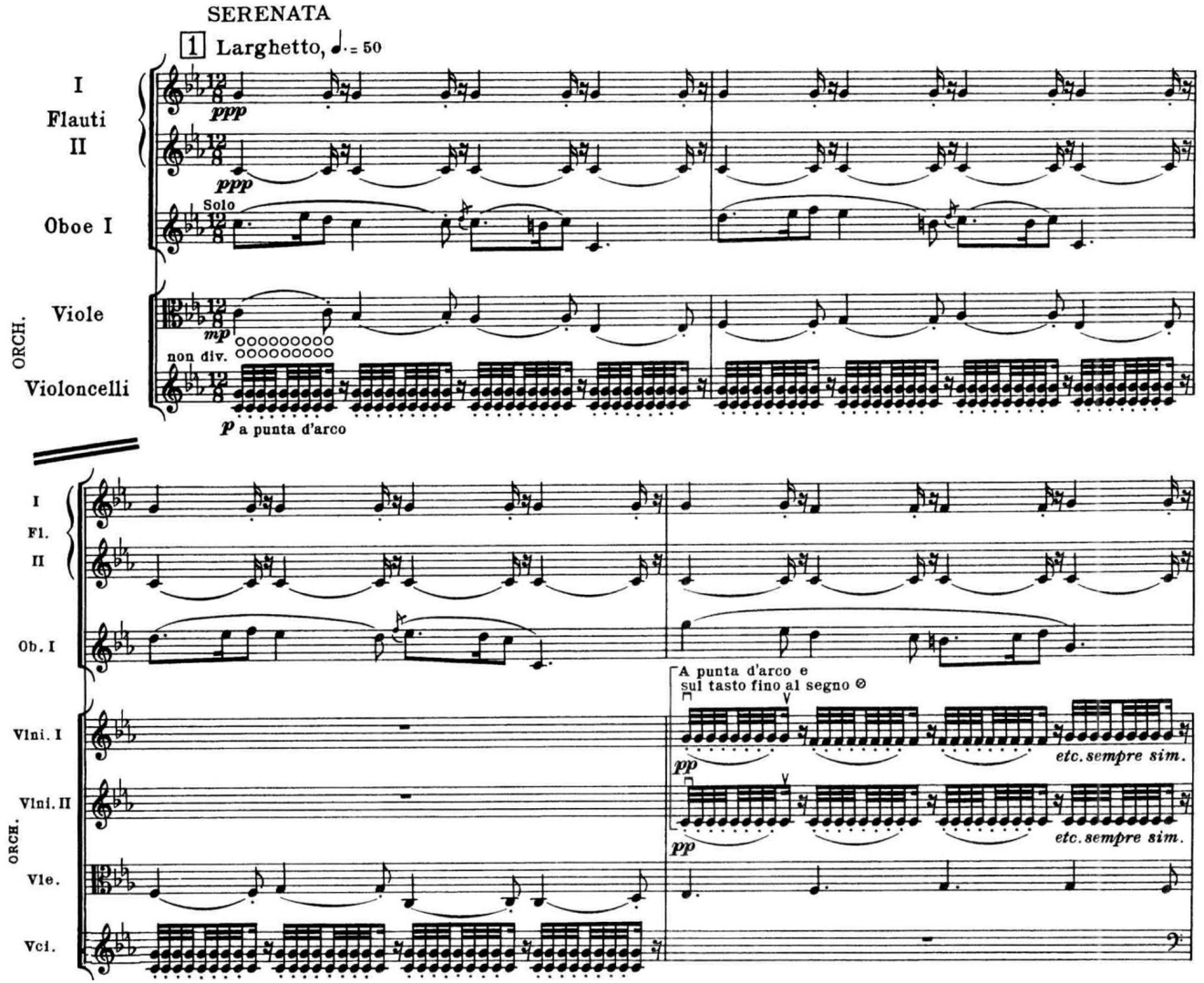
Se comparado aos balés anteriores de Stravinsky, o conjunto instrumental de *Pulcinella* é bastante reduzido: duas flautas, dois oboés, dois fagotes, duas trompas, um trombone, um quinteto de cordas *concertino* e dezoito cordas *ripieno.* Somados a estes temos três cantores: uma soprano, um tenor e um baixo, que cantam do fosso juntamente com a orquestra. Esta redução pode ser interpretada como uma alusão a uma orquestra do século XVIII, porém com sua imagem distorcida e ampliada pela utilização de *madeiras a 2* sem clarinete, inclusão do trombone, etc.

Diferentemente do que o programa original denotava,[7] o trabalho de Stravinsky não foi apenas orquestrar e arranjar os fragmentos de Pergolesi e dos demais compositores, mas através de alterações harmônicas, rítmicas e tímbricas sobrepôs aos originais novas formas de organização musical. No que diz respeito aos procedimentos harmônicos aplicados, o compositor se vale de prolongamentos de alturas já existentes ou acréscimos de outras, tendo em vista um obscurecimento da funcionalidade própria do discurso tonal dos originais. Ao mesmo tempo que percebemos as relações funcionais, emergem subcutaneamente outras relações, que não podem ser enquadradas nestas primeiras e por sua recorrência interligam a obra de uma nova maneira.

Em “Serenata” (cifra de ensaio 1 da partitura) é demonstrada uma forma de realização de tais procedimentos harmônicos[8]. Neste movimento, Stravinsky utiliza a linha superior e do baixo de uma ária pertencente à comédia musical *Il flamínio* de Pergolesi, realizadas respectivamente pelo oboé e pela viola. Entre estas duas linhas é acrescentado um *ostinado*, executado inicialmente pelos violoncelos, que tem suas alturas dobradas pelas flautas (Ex. 01).

O prolongamento das alturas, Dó e Sol, promove o surgimento de novo contexto harmônico, caracterizado tanto pela potencialização dos tratamentos

6. Cf. MURASUGI, 2009.
7. Cf. MURASUGI, 2009, p. 18.
8. Cf. STRAUSS, 1986.



Ex. 01- Quatro primeiros compassos da partitura da “Serenata”, segundo movimento de *Pulcinella*, de Igor Stravinsky. Fonte: STRAVINSKY, 1966.

melódicos e contrapontísticos das linhas originais de Pergolesi, como por novas relações que não podem mais ser simplesmente enquadradas em categorias já formalizadas, como as relações funcionais. Estas alturas formam um pedal que funciona com um centro gravitacional constantemente circundado por alturas vizinhas, como consequência do discurso tonal implícito também podemos indicar a tríade: Dó– Mi♭ - Sol, como outro centro, porém com menos força do que o primeiro.

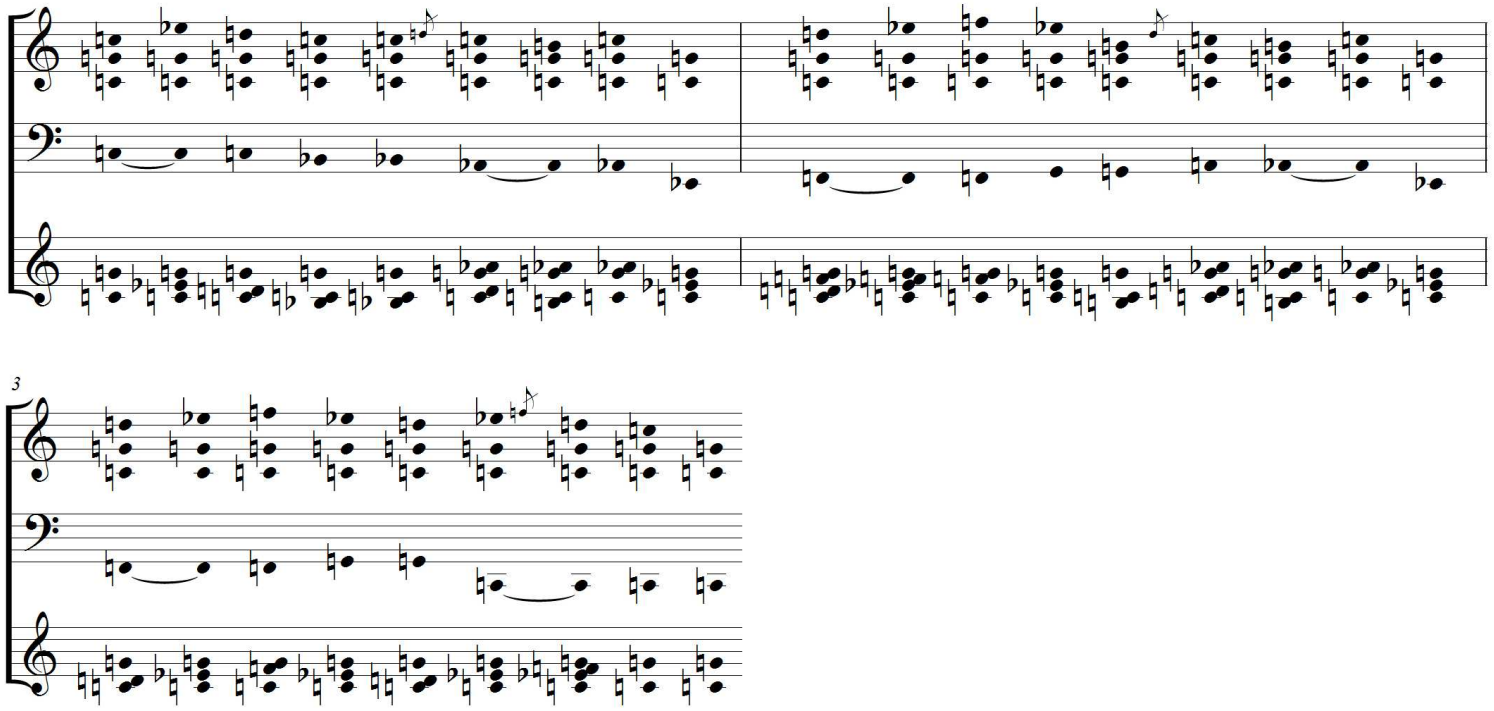
No exemplo 02 apresentamos os acordes resultantes da sobreposição das linhas com o *ostinato* e suas respectivas alturas prolongadas, para melhor demonstrarmos as semelhanças entre os agrupamentos resultantes os reduzimos a uma posição central do registro e eliminamos oitavações e alturas repetidas, estes estão dispostos no pentagrama inferior do exemplo.

A movimentação em torno dos centros, sempre realizada em intervalos de segunda maior ou menor, forma agrupamentos de alturas que não são tríadicos. É interessante observar que entre os agrupamentos surgem semelhanças que dizem respeito a suas configurações intervalares, permitindo uma nova forma de relação. No exemplo 03 dividimo-nos, de acordo com suas características intervalares em quatro grupos: o primeiro, apresenta o centro Dó- Sol circundado por intervalos de segunda maior; o segundo, por intervalos de segunda menor. O terceiro pode ser considerado um desdobramento do primeiro, mas possui como diferencial o Mi♭ acrescentado e o quarto combina os intervalos de segunda maior e menor.

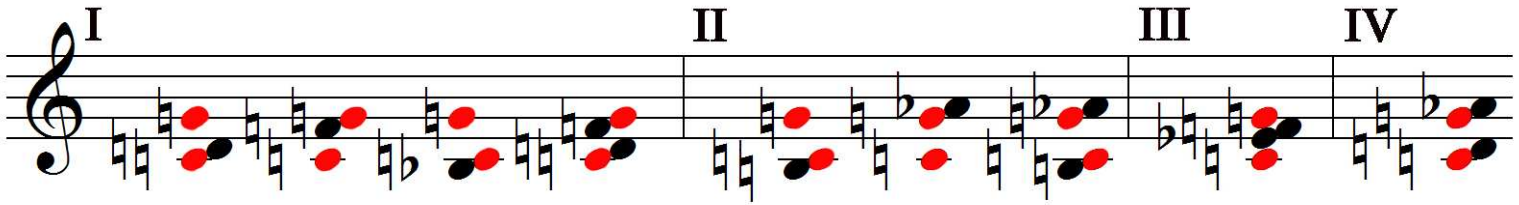
É como se Stravinsky identificasse nas partituras originais algumas sonoridades, estruturas rítmicas, motívicas ou relações harmônicas bastante particulares e a partir de um trabalho de "recomposição" as reproduzisse ao longo da peça, consequentemente integradas a este discurso primeiro e proporcionando o surgimento de novas possibilidades.

> Seu procedimento pode ser resumido da seguinte forma: (1) pegue uma peça [...] de música tradicional, (2) identifique nesta, sonoridades ou estrutura motívicas que possam prestar-se a transformação posterior; (3) recomponha a peça original de forma a produzir estas sonoridades, ou suas transposições ou inversões ao longo da música (STRAUS, 1986, p. 319; tradução do Autor)[9].

9. "Their procedure might be summarized as follows: (1) take a […]piece of traditional music; (2) identify in this source piece certain sonorities or motivic structures that might lend themselves to subsequent transformation; (3) recompose the original piece in such a way as to produce these sonorities, or their transpositions or inversions, throughout the music."



Ex. 02- Acordes e agrupamentos de alturas presentes nos três primeiros compassos da “Serenata”, segundo movimento de *Pulcinella* de Igor Stravinky.



Ex. 03- Diferentes tipos de agrupamentos de alturas presentes nos três primeiros compassos da “Serenata”, segundo movimento de *Pulcinella* de Igor Stravinky. O centro: Dó- Sol está assinalado em vermelho e os algarismos romanos indicam os tipos de agrupamentos mencionados no texto.

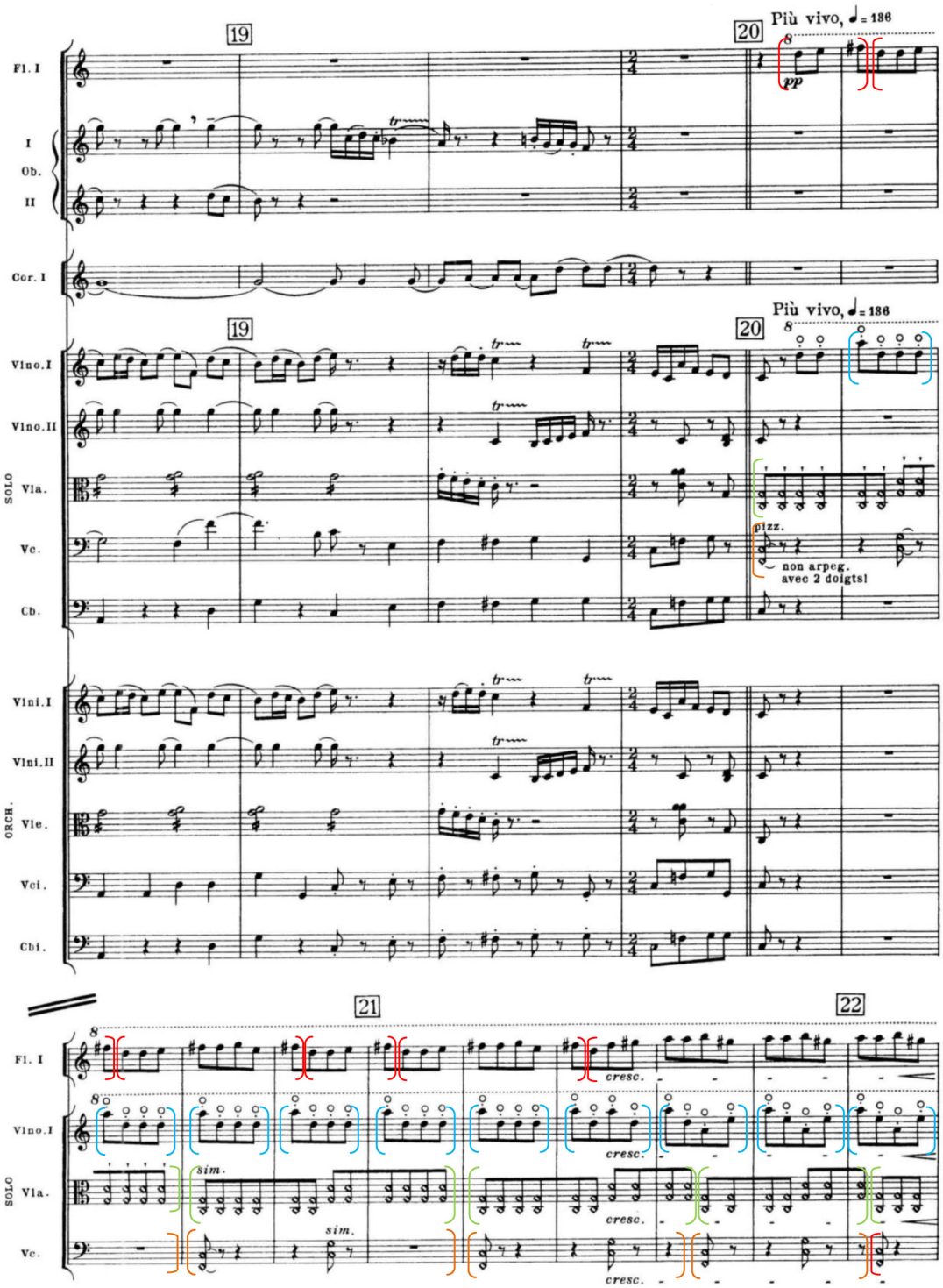
Não se trata apenas de um método de recomposição e de colagens de obras do passado ou de algum tipo de exercício estilístico, *à la manière de,* mas de arrebatar o passado e nele imprimir sua própria marca. Como o próprio Stravinsky afirma *Pulcinella* foi sua descoberta do passado, "um olhar para trás" e "ao mesmo tempo um olhar no espelho", um caminho através do qual todo o seu trabalho posterior tornou-se possível (STRAVINSKY; CRAFT, 1981, p. 113- 114).

Um exemplo interessante de como se fazem presentes gestos idiossincráticos de Stravinsky pode ser observado no *Più vivo* (cifra de ensaio 20 da partitura). O compositor se utiliza da sobreposição de métricas distintas: o primeiro violino executa um fragmento em 2/4, a viola outro em 12/8 e o violoncelo outro em 6/4 (ou 12/8). A flauta executa uma frase que vai pouco a pouco se expandindo temporalmente, iniciando-se com apenas três colcheias, depois alterna duas vezes entre quatro e oito colcheias e por fim prolonga-se em quinze colcheias. A partir do *crescendo* gradualmente os instrumentos vão entrando em fase, através da supressão de pausas e diminuição dos fragmentos (Ex. 04 - Página seguinte). O tratamento tímbrico deste trecho é bastante interessante, são utilizados harmônicos naturais em todas as cordas, *pizzicato* no violoncelo e *arco* no violino e na viola.

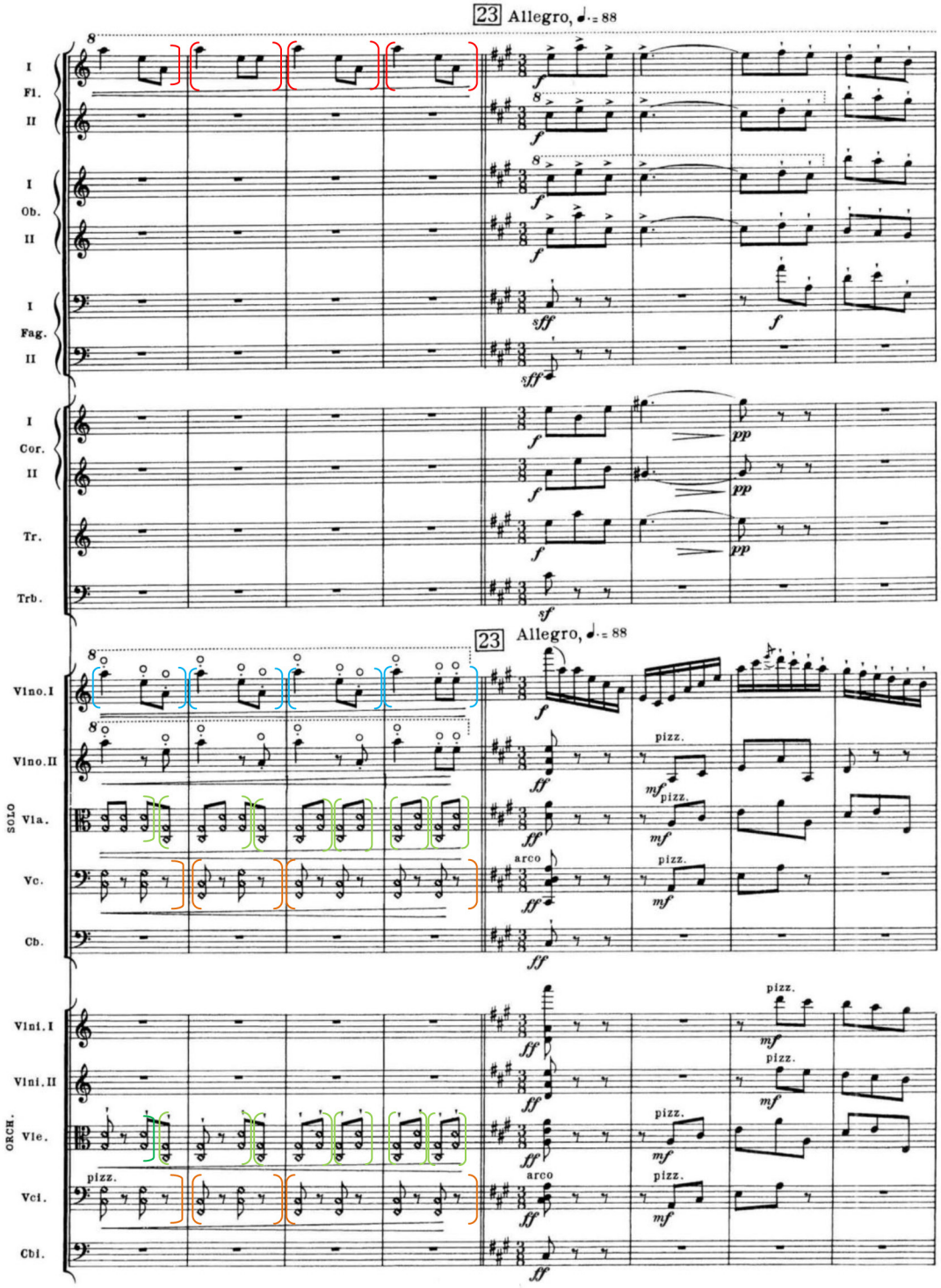
Tracemos então um paralelo com terceiro movimento da *Sinfonia* de Berio, "In ruhig fliessender Bewegung"*,* no qual o compositor estabelece uma rede de procedimentos tanto de distorção do texto musical de Mahler como das transformações nas citações, incorporando os elementos de origens variadas à sua prática musical.

Em *Remembering the Future*[10], o compositor resume de maneira interessante o funcionamento de tal processo: através de uma célula melódica ou uma sequência de alturas podemos gerar melodias, figuras, frases e processos harmônicos. Uma configuração rítmica irá moldá-los e gerar padrões, *glissandos* temporais e distribuições descontínuas, ou mesmo estatísticas desses. Camadas dinâmicas de técnicas e cores instrumentais poderão anular ou acentuar as características individuais de cada processo, a natureza de sua evolução e seus graus de independência. Em alguns momentos os parâmetros musicais podem se tornar autônomos e seguir seu próprio tempo de evolução. Podemos pensar nas implicações musicais da separação de tais processos, mas ainda cultivar entre eles um diálogo interno, uma polifonia feita de diversos graus de interação, que pode ocasionalmente dissipar e absorver tudo em um gesto sintético.

10. Cf. BERIO, 2006, p. 13.



Ex. 04a- “Piú Vivo” de *Pulcinella* de Igor Stravinky; os fragmentos mencionados no texto estão assinalados pelos colchetes coloridos. Fonte: STRAVINSKY, 1966; marcações realizadas pelo Autor



Ex. 04b- “Piú Vivo” de *Pulcinella* de Igor Stravinky; os fragmentos mencionados no texto estão assinalados pelos colchetes coloridos. Fonte: STRAVINSKY, 1966; marcações realizadas pelo Autor

Relações temporais simples, neutras e periódicas, que também ocorrerão entre as alturas, situadas em uma textura que é ao mesmo tempo tímbricamente homogênea e dinâmica irão fundir-se em eventos transparentes, coloridos pelas relações harmônicas dadas. Relações complexas e descontínuas, rítmicas e intervalares, distribuídas entre forças instrumentais muito diversificadas irão conjugar-se em um ruído. Estas gestualidades muito abrangentes de dissipação transformam os detalhes em linhas de movimento.

Situações extremas, da mais simples a mais complexa, irão implicar em modos de escuta muito diferenciados e por vezes contraditórios. Tais instabilidades e mobilidades de perspectiva trazem ao trabalho composicional uma abertura para a presença de acontecimentos locais, que podem ser tanto a presença de figuras já carregas de associações, como também de eventos que poderiam ser considerados estranhos ao percurso traçado até então.

Em "In ruhig fliessender Bewegung" Berio trabalha diferentes níveis de presença do "Scherzo" da *Segunda Sinfonia* de Mahler. Segundo Osmond-Smith[11] podemos dividir estes níveis em cinco: (1) conservação melódica e harmônica do texto musical original; (2) conservação de apenas uma linha, normalmente melódica; (3) conservação de fragmentos do original, os quais aparecem na mesma posição métrica que ocupavam no original; (4) supressão do texto de Mahler mantendo-se a estrutura métrica, desta forma quando o mesmo reaparecer haverá decorrido o mesmo número de compassos que no original e (5) supressão tanto do texto quanto da estrutura métrica.

No gráfico ao lado (Fig. 01) representa os diferentes níveis de presença ao longo do terceiro movimento da *Sinfonia* de Luciano Berio. Dois outros pontos também devem ser mencionados: primeiro, no que tange o nível três os fragmentos também podem aparecer em diferentes posições métricas e no gráfico estão representados por uma linha oscilando entre o nível três e o cinco. O outro ponto é a inserção e subtração de compassos, que geram uma irregularidade com relação à partitura original. Estes procedimentos estão indicados pelos números acima do gráfico.

É possível observar acima como, embora de uma maneira não linear, a supressão total domina pouco a pouco o tratamento sonoro da peça. A letra (D) representa as distorções que incidem sobre os fragmentos de Mahler, mas que não interrompem suas continuidades no fluxo da peça. Além de reduções e de modificações tímbricas com relação ao texto original, tais fragmentos sofrem diversas transformações de ordem melódica e contrapontística.

11. Cf. OSMOND-SMITH, 1989, p. 39- 71.

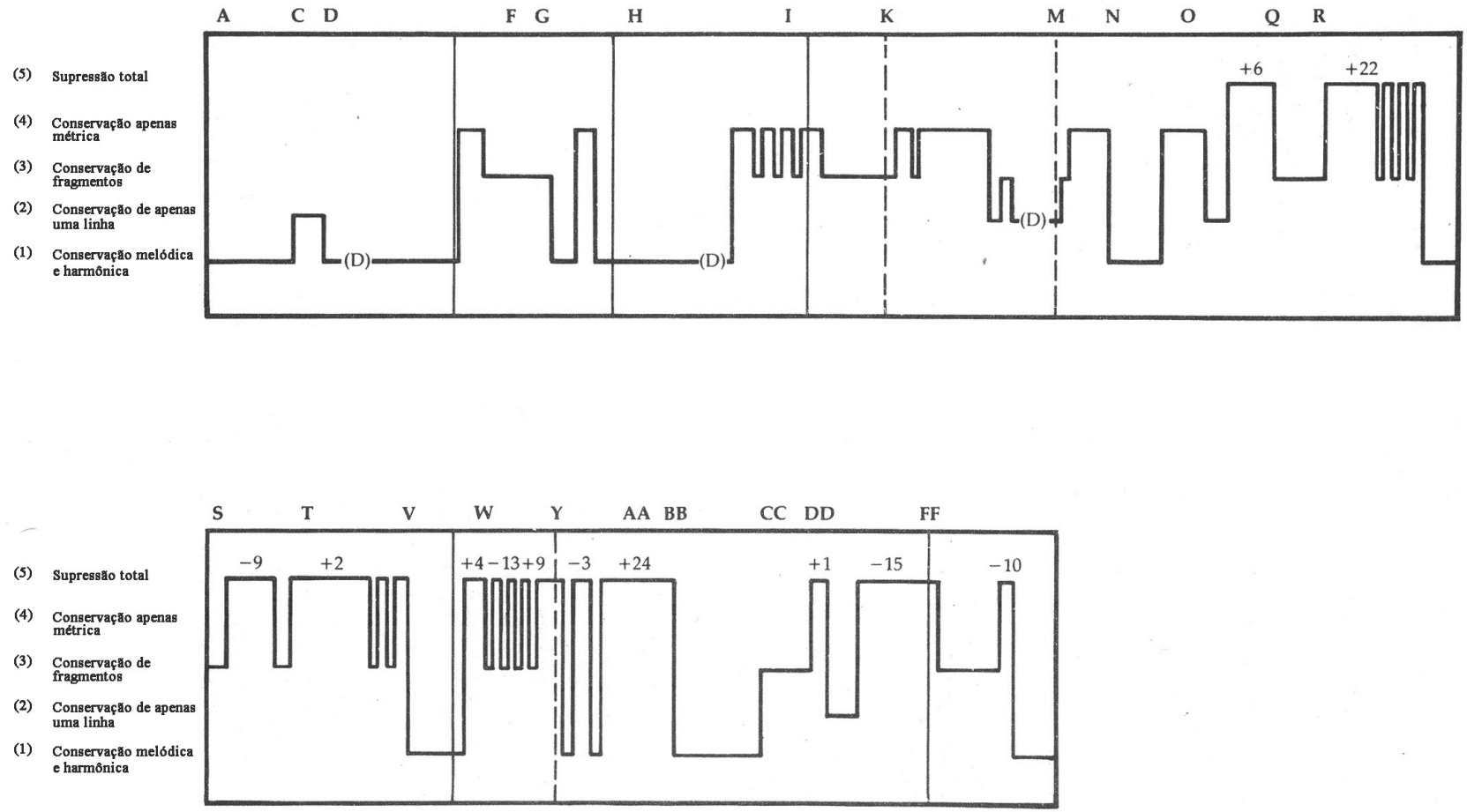


Fig. 01- Níveis de presença do “Scherzo” da *Segunda Sinfonia* de Gustav Mahler no terceiro movimento da *Sinfonia* de Luciano Berio. Fonte: OSMOND-SMITH, 1989, p. 45; traduções e alterações realizadas pelo Autor.

No exemplo ao lado (Ex. 05a) demonstra um destes procedimentos. Na parte superior temos as cordas do trecho original de Mahler, este é mantido praticamente intacto até o compasso 69. A partir de então Berio opera o desenvolvimento de uma heterofonia a partir de defasagens da linha do primeiro violino, que é exatamente igual a do original (Ex. 05b).

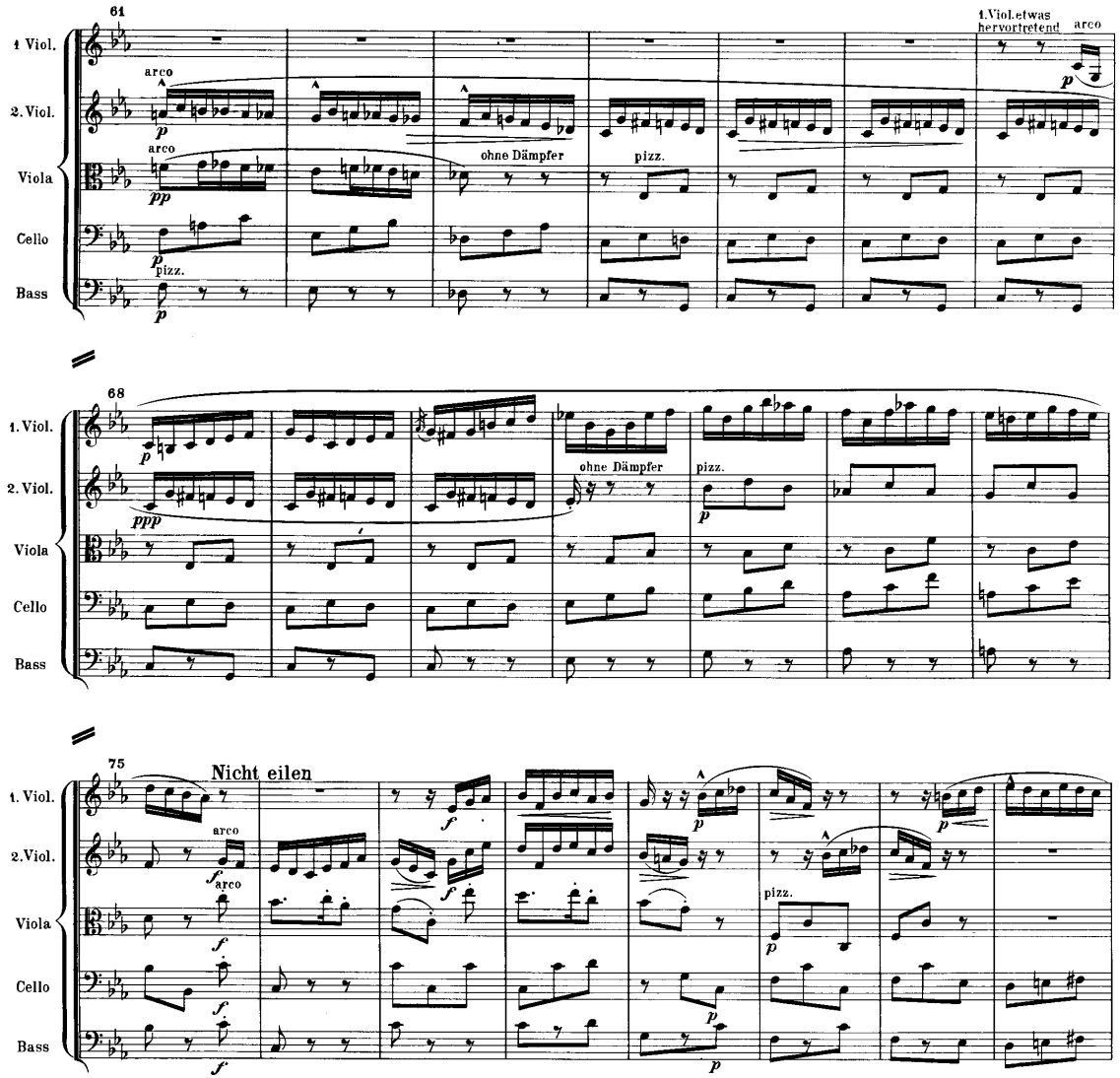
A heterofonia é realizada através da repetição das alturas da linha do primeiro violino, porém defasadas e com novos padrões rítmicos: tercinas e grupos de três semicolcheias oitavadas nos violinos do grupo C[12]; oitavações nos violinos do grupo B e *glissandos* entre as notas que delineiam o perfil melódico nas violas. Paralelamente os oboés e clarinetes reduzem a linha original a grupos de notas repetidas e as flautas iniciam a formação de um *cluster*.

As citações atuam como forma de amplificar as relações harmônicas presentes em Mahler, tanto em sua forma original como nas distorções produzidas por Berio. Para integrá-las a este novo contexto são levados em conta alguns fatores: notas, perfis melódicos e bases harmônicas em comum com o "Scherzo" ou com as demais citações, mesmo que estas já tenham sofrido algum tipo de transformação com relação às suas formas originais. Também ocorrem transposições e alterações em alturas específicas ou em trechos inteiros.

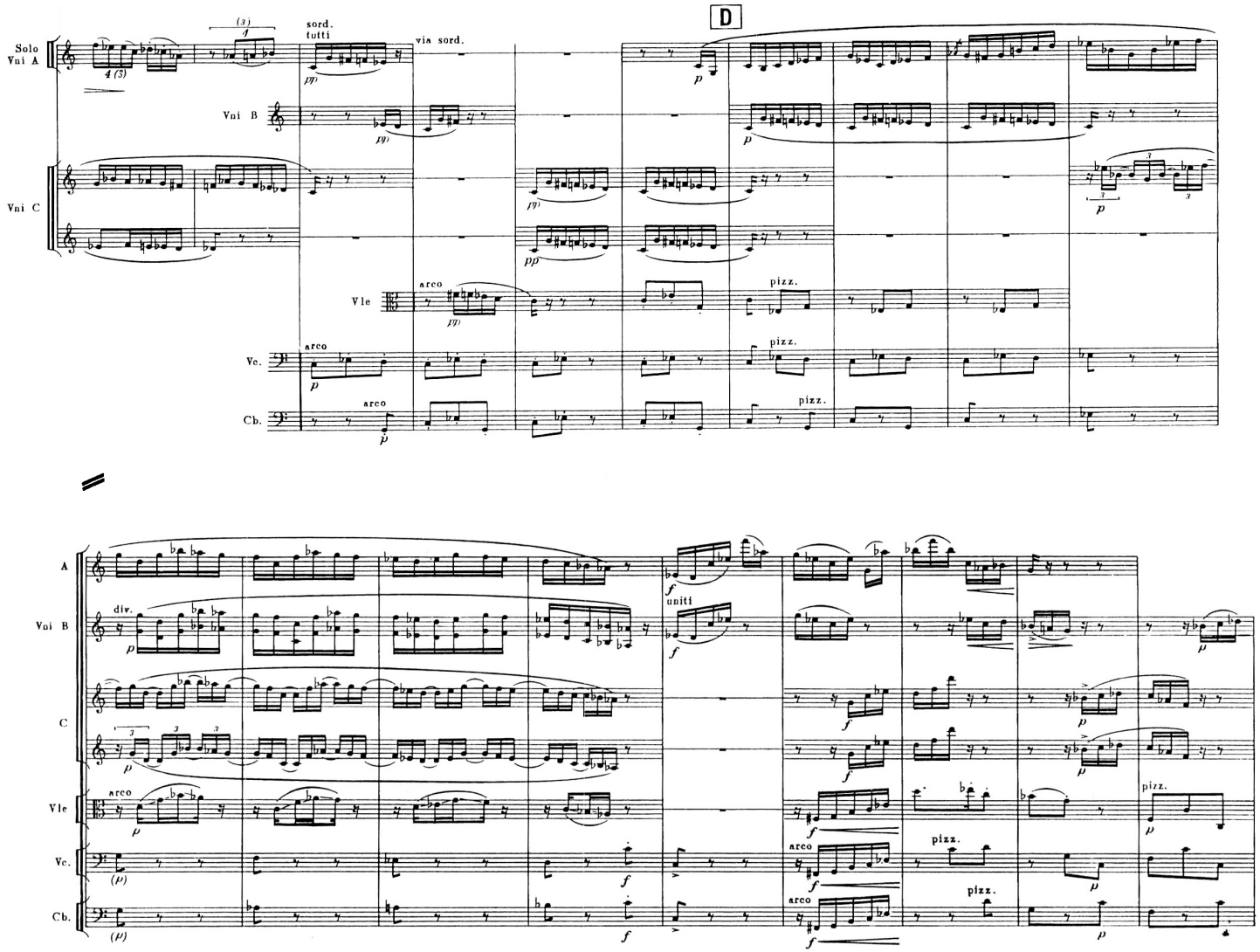
Entre os compassos 168 a 173 da partitura da *Sinfonia* é apresentada uma citação da "Danse de la terre" de *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky, que se inicia apenas nos violinos B e nos tímpanos, mas rapidamente domina toda a textura. Esta citação é transformada através da omissão de pontos específicos de cada camada instrumental. No exemplo 06 isolamos as cordas do original de Stravinsky e assinalamos em vermelho os trechos omitidos por Berio e em seguida apresentamos o segmento correspondente da *Sinfonia*. Além da compressão temporal, também podemos notar que as linhas das violas são dobradas por diferentes grupos de violinos, consequentemente transformando o aspecto textural e espacial.

Além de gestos musicais historicamente já catalogados, em Berio também podemos encontrar gestos cotidianos da comunicação humana. Como um grande coeficiente de variação é colocado sobre quaisquer elementos, o que ocorre é uma dissociação dos materiais de suas funções e referências primeiras simultaneamente com o aparecimento de novas distinções. Gradualmente atinge-se o máximo de dissociação – não podemos mais identificar as formalizações de conteúdo e de expressão, sobram apenas traços destas que se arrastam, se alternam e se confundem entre si. Neste momento forma-se um contexto dúbio, no qual não é mais possível a diferenciação dos signos. Apresenta-se um espaço sonoro no qual podemos apenas diferenciar graus de intensidade, de velocidade, de resistência, etc.

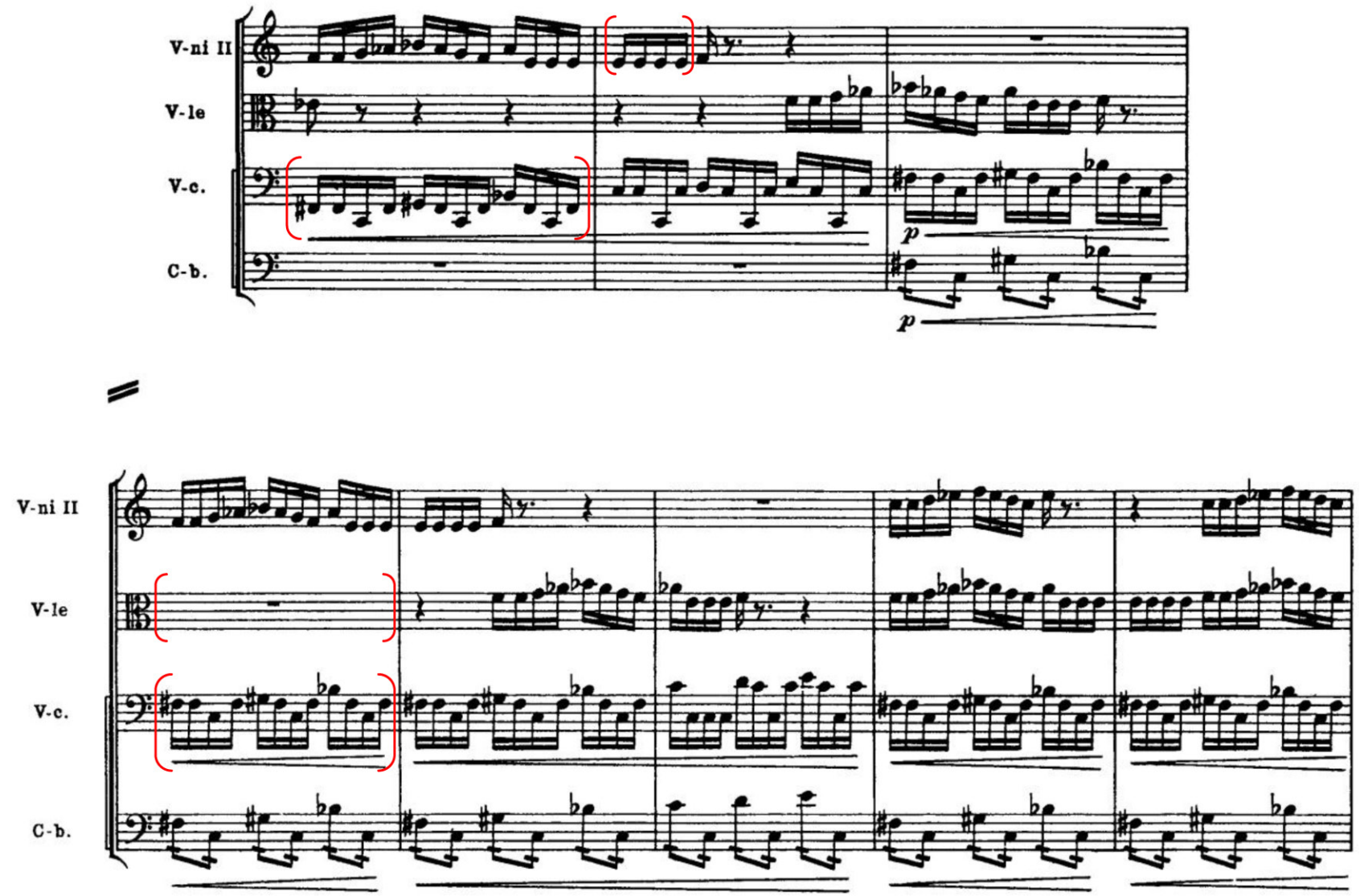
12. Os violinos na *Sinfonia* de Luciano Berio são divididos em três grupos: A, B e C. Os instrumentistas que compõem o grupo C devem se posicionar atrás de todo o restante do conjunto orquestral.



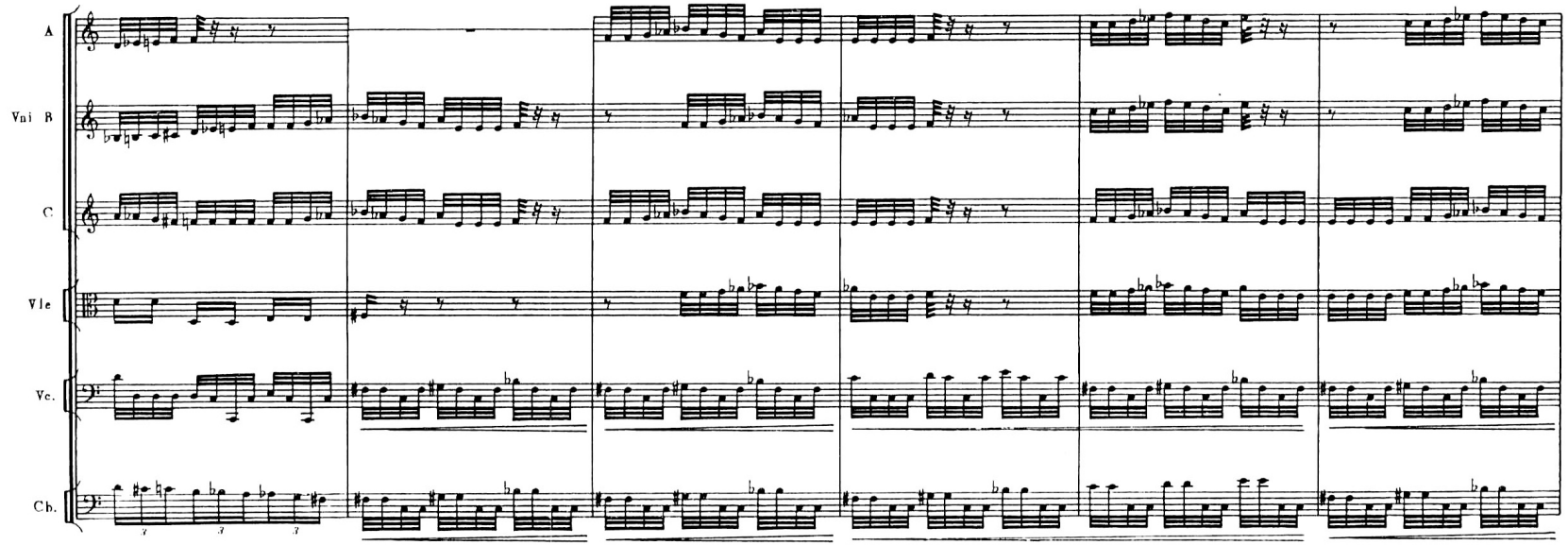
Ex. 05a- Trecho executado pelas cordas durante os compassos 61 a 82 da partitura do “Scherzo”, da *Segunda Sinfonia* de Gustav Mahler. Fonte: MAHLER, 1971, p. 83- 84; alterações realizadas pelo Autor.



Ex. 05b- Trecho executado pelas cordas durante os compassos 59 a 77 do terceiro movimento da *Sinfonia* de Luciano Berio.
Fonte: BERIO, 1972, p.41- 42; alterações realizadas pelo Autor.



Ex. 06a- Trecho, executado pelas cordas, referente aos compassos 30 a 37 da partitura da “Danse de la terre”, de *Le Sacre du Printemps* de Igor Stravinsky. Fonte: STRAVINSKY, 1989, p. 80- 81; alterações realizadas pelo Autor



Ex. 06b- Trecho, também executado pelas cordas, referente aos compassos 168 a 173 da partitura do terceiro movimento da *Sinfonia* de Luciano Berio. Fonte: BERIO, 1972, p. 53; alterações realizadas pelo Autor.

Tal procedimento ocorre na *Sequenza III* (1963) para voz. O poema de Markus Kuter é desmontado e remontado através da permutação dos grupos fonêmicos (palavras, monemas, sílabas e fonemas), transitando constantemente entre elementos gestuais e texturais. Apesar da direcionalidade clara que gradualmente revela as palavras e o texto, o compositor conjuga elementos sonoros e expressivos bastante heterogêneos, que devido às suas intensas permutações fazem com que a clareza formal da peça seja turvada. Identificamos em cada uma das seções da peça uma sobreposição que faz com que os elementos sejam condensados, deslocados e dissociados de suas funções iniciais, dando a impressão de que qualquer ponto pode ser conectado a qualquer outro, constituindo um espaço ilimitado de possibilidades combinatórias. Na obra eletroacústica *Visage* (1960-1961) a tentativa de criar um simulacro de linguagem nos leva a um espaço que "afeta e arrebata todas as partes fáticas, afáticas, linguísticas, poéticas" e musicais (DELEUZE; GUATTARI, vol. 2, 2008, p. 40). Ora nos atemos aos aspectos texturais do som – diferenciações de fluxos de energia e velocidade – ora aos aspectos gestuais, que têm origem nos sons cotidianos da voz humana – risos, gemidos, murmúrios, etc. E ocasionalmente emerge um elemento simbólico: a palavra *parole*, que consiste em si mesma em um objeto deslocado, que por estar fora de seu contexto permite novas associações.

Estas obras podem configurar aquilo que Barthes chamou de experiências de *rumor*, tentativas de levar a língua a um estado utópico, no qual se formaria uma "uma imensa trama sonora em que o aparelho semântico se acharia irrealizado" (BARTHES, p. 95). Não se trata de um estado em que todo o sentido seja dispensado, mas sim onde a língua seria confiada ao plano de expressão produzindo um sentido que se faz ouvir, desapegado, liberto de toda a diferenciação sígnica: os conteúdos deslizam sobre as expressões e forma-se um conjunto plurívoco que engendra o enunciado musical.

> As deformações de palavras, as glossolalias, as repetições diferentes, [...] a fluidez no espaço intertextual revelam a mobilidade [...] que invade o lugar múltiplo do texto. Seu funcionamento se articula como uma prática de geração ilimitada, como uma transgressão perpétua das resistências, das inércias e das estagnações (STOÏANOVA, 1978, p. 10; tradução do Autor)[13].

13. "Les deformations des mots, les glossolalies, les répétitions différentes [...], la flidité dans l'espace intertextuel relèvent de la mobilité [...] qui envahit le lieu multiple du texte. Son fonctionnement s'articule comme une pratique de génération illimitée, comme une transgression perpétuelle des résistancesm des inerties et des stagnations."

O trânsito excessivo e a sobreposição de diferentes formas operacionais promovem uma constante refuncionalização dos materiais nas obras de Luciano Berio, refutando a presença de um conceito unificador apriorístico em lugar de uma multiplicidade operacional que atua em um espaço composicional que se desconstrói e se reconstrói a todo o momento. Encontramo-nos diante da "gênese do presente a cada dado momento", de deslocamentos sem origem nem fim, sem causas e efeitos, instaura-se então o "tempo do sonho, o espaço-tempo do instante múltiplo" (STOÏANOVA, 1978, p. 12).

Através das considerações que fizemos, podemos apontar que para Luciano Berio a noção de gesto musical está diretamente ligada a um processo de significação e representação musical, por isso sua relação com o conceito de signo. A ligação destes processos com os contextos históricos e culturais nos quais se encontram não impossibilita que através da utilização de uma série de dispositivos heterogêneos particulares a cada obra, estes possam abalar os sistemas constituídos, as estruturas estáveis, arquiteturais e premeditadas. O gesto musical para o compositor nasce de sua própria desconstrução como entidade fixa e estável, para entrar em um estado de continua mobilidade, valorizando seus materiais e a extensão ilimitada de suas relações.

Os procedimentos descritos aqui podem ser observados em grande parte das obras de Berio. No caso do presente trabalho elegemos as *Sequenze* (1958-2003) como objeto de análise para contextualizarmos e exemplificarmos as questões levantadas.

As Sequenze

As *Sequenze* são uma série de quatorze peças para instrumento solo que percorreram um período de quarenta e quatro anos da carreira de Luciano Berio. Nestas, diversas características históricas desse gênero de composição são revisitadas e incorporadas à sua prática composicional, dialogando com os diferentes recursos utilizados ao longo de sua carreira, tais como manipulações seriais, utilização de campos harmônicos fixos, referências a elementos populares de canto e dança, dentre outros. Além disso, a exploração virtuosística de diversas técnicas instrumentais efetuadas pelo compositor tornou-as partes integrantes do repertório de música do século XX e XXI para instrumento solista.

Sequenza I (1958)	Flauta	*Sequenza IXa* (1980)	Clarinete
Sequenza II (1963)	Harpa	Sequenza IXb (1980)	Saxofone alto
Sequenza III (1966)	Voz feminina	*Sequenza X* (1984)	Trompete e ressonância de piano
Sequenza IV (1965)	Piano	*Sequenza XI* (1988)	Violão
Sequenza V (1965)	Trombone	*Sequenza XII* (1995)	Fagote
Sequenza VI (1967)	Viola	*Sequenza XIII, Chanson* (1995)	Acordeão
Sequenza VII (1966)	Oboé	*Sequenza XIV* (2002)	Violoncelo
Sequenza VIII (1976)	Violino	*Sequenza XIVb* (2002- 2003)	Contrabaixo, versão de Stefano Scodanibbio (1956)

Tab. 01- *As Sequenze* com suas respectivas datas de composição e instrumentos para os quais foram compostas.

Invanka Stoïanova[14] afirma que o nome *Sequenza* possivelmente faz referência, embora de uma maneira indireta, às *Sequentiae*, que são os primeiros trabalhos musicais da tradição litúrgica ocidental que tem autoria definida. São encontradas em alguns dos primeiros manuscritos de cantochão na forma de passagens melódicas que se repetem, quase inalteradas, em diferentes contextos - fazendo ou não parte do canto litúrgico regular e aparecendo em forma melismática, ou silábica, como suporte a textos distintos. Eram inicialmente extensões do cântico de *Alleluia*, mas rapidamente firmaram-se como gênero de composição independente e foram produzidas em larga escala por toda a Europa ocidental durante os séculos X e XIII. Além de casos de terem sido imitadas e adaptadas às funções seculares, houve uma influência mútua entre as formas de música semissacra e secular, e as *Sequentiae*, tanto na música vocal quanto instrumental do fim da Idade Média.

As *Sequentiae* possuíam uma forma bem definida: cada estrofe do texto era seguida por outra com exatamente o mesmo número de sílabas e acentuação, ambas utilizavam o mesmo segmento melódico que também era repetido na próxima seção[15] e somente a primeira e a última estrofe não apresentavam pares paralelos como as demais[16]. Apesar das estrofes constituintes de cada par possuírem o mesmo tamanho, as subsequentes poderiam ser bem diferentes e normalmente eram unificadas através de frases cadenciais similares. Na tradição anglo-saxônica dos séculos XV e XVI, o termo designava um processo de construção e desenvolvimento musical estereotipado, baseado na repetição de um modelo (fragmento melódico ou harmônico) sobre os graus da escala.

Os princípios das *Sequentiae* sofreram alterações ao longo da história e nas *Sequenze* podemos encontrá-los integrados ao contexto musical do século XX[17]. Podemos destacar o desenvolvimento sistemático de um material de base com fórmulas repetidas, variadas e transpostas à distância, a utilização de elementos construtivos estáveis como componentes essenciais do enunciado linear que procede através de uma proliferação melódica ilimitada da textura monódica e a colocação em sequência de diferentes texturas sonoras que multiplicam as monodias e condensam as referências e realidades divergentes.

---

14. Cf. STOIANOVA, 1985, p. 394.
15. Grout e Palisca exemplificam a forma das *Sequentiae* da seguinte forma: *a bb cc dd.... n; bb cc, dd...* (GROUT; PALISCA, 2007, p. 74).
16. Vale ressaltar que tais repetições são apenas musicais, referentes ao tratamento melódico, não dizem respeito ao texto.
17. Cf. STOIANOVA, 1985, p. 394- 395.

Berio afirma que através do título pretendia salientar a presença de uma "sequência de campos harmônicos" (BERIO, 1996, p. 84) que são trabalhados de maneira diferenciada em cada peça. Por exemplo, na *Sequenza I* a uma sequência de alturas é incorporada uma série de deslocamentos das posições iniciais no registro e de modificações das proporções rítmicas, gerando gradualmente uma dissolução melódica. Na primeira parte da *Sequenza VI* um princípio subtrativo atua sobre uma sequência cromática ascendente de acordes de quatro notas. As exclusões de algumas alturas operam de acordo com as possibilidades mais convenientes de dedilhado e de combinações de cordas duplas no instrumento. Na *Sequenza IV*, um conjunto de acordes construídos a partir de tríades sobrepostas é distorcido pelas adições e deslocamentos de alturas individuais. Nestes casos, as identidades das classes de alturas preestabelecidas são calculadamente reveladas ou ocultadas através de releituras realizadas sempre a partir de uma perspectiva diferente.

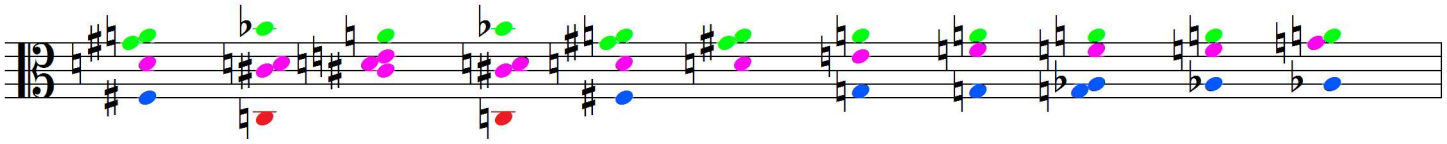
No caso da *Sequenza VI*, para viola solo, o compositor cria um princípio de transformação de acordes através da manutenção de alturas comuns e de deslocamentos intervalares mínimos entre eles[18]. O exemplo 07 coloca em sucessão os acordes presentes nas duas primeiras linhas da página inicial da partitura.

Através do controle e balanceamento entre a manutenção de alturas comuns e deslocamentos das mesmas em intervalos de segundas maiores e menores, formam-se diferentes níveis polifônicos que se entrecruzam, se ligam à distância e permitem a ampliação do conteúdo harmônico da peça. Outra forma de elencar os diferentes acordes, adicionando alturas que não estão próximas é a partir dos fragmentos melódicos, que têm como função antecipar algumas destas, que em seguida são rearticuladas verticalmente.

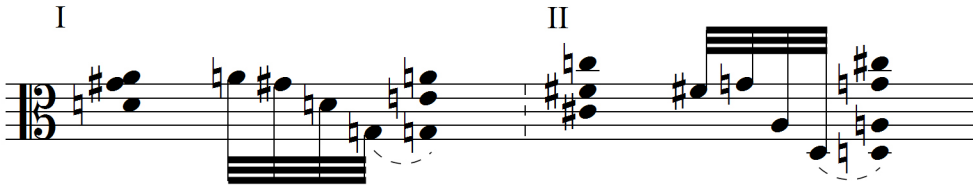
No trecho abaixo exemplificamos como os dois procedimentos descritos acima se reúnem em um mesmo local. Primeiramente, observamos uma rápida sucessão de acordes se deslocando através de intervalos próximos e de alturas em comum; em seguida o fragmento melódico retoma algumas alturas dos acordes precedentes e antecipa o Dó grave do acorde final, assim como o fragmento subsequente retoma o Lá agudo.

A peça também configura um embate entre a concepção de uma textura caracterizada por blocos verticais de acordes e a impossibilidade de realizá-la nesse instrumento. Além de dar origem ao caráter virtuosístico da obra, este fato a configura morfologicamente pelos diferentes tipos de gestos instrumentais: trêmulos normais e descontínuos, arpejos, rápidas passagens melódicas em *legato*, etc. A exploração intensa destes definirá a forma, constituída pela oscilação entre a textura densa dos blocos de acordes e as monodias.

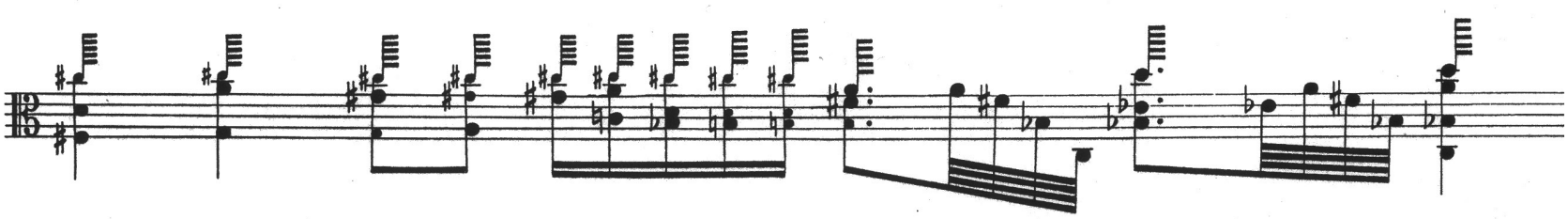
18. Cf. STOÏANOVA, 1985, p. 414.



Ex. 07- Acordes presentes nas duas primeiras linhas da *Sequenza VI* de Luciano Berio dispostos seguidamente; as diferentes cores indicam os níveis polifônicos mencionados no parágrafo abaixo.



Ex. 08- Dois trechos da *Sequenza VI* de Luciano Berio. O primeiro referente ao segundo sistema e o segundo ao quarto sistema, ambos da primeira página da partitura. Estão apresentados os acordes anteriores e posteriores aos fragmentos melódicos, as ligaduras pontilhadas indicam a antecipação das alturas



Ex. 09- Quinta linha da primeira página da *Sequenza VI* de Luciano Berio. Fonte: BERIO, 1970, p. 1

Um processo similar de proliferação de acordes é utilizado na *Sequenza IV*, para piano solo. Os diferentes acordes sofrem contínuas modificações ao longo da peça, colocando em jogo suas diferenças a cada nova aparição. Trata-se de uma experimentação atenta às nuances que surgem a partir da alteração de diferentes alturas.

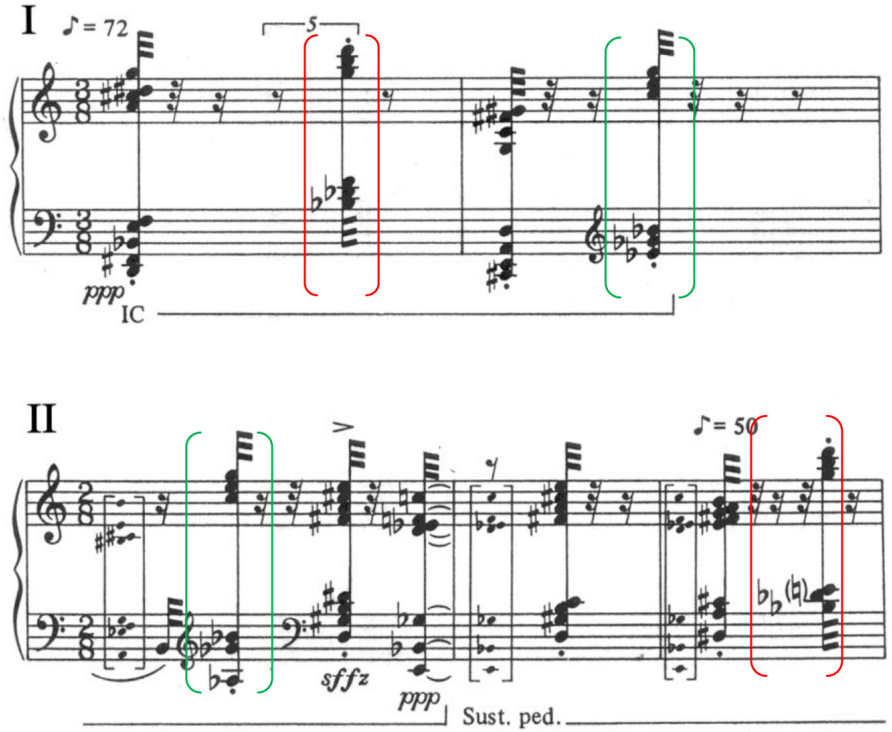
Abaixo apresentamos dois diferentes trechos da peça com os acordes e suas reaparições destacados em diferentes cores.

Os acordes destacados em amarelo no trecho II pertencem a um processo mais extenso de metamorfoses que ocorre ao longo da peça, o qual é mapeado por Osmond-Smith (OSMOND-SMITH, 1991, p. 39-41). No exemplo 11 demonstramos os diferentes desdobramentos de tal acorde. Inicialmente suas alturas deslocam-se em intervalos próximos, depois são efetuados respectivamente acréscimos e supressões, também são acrescentados *clusters* e transposições nas partes superiores.

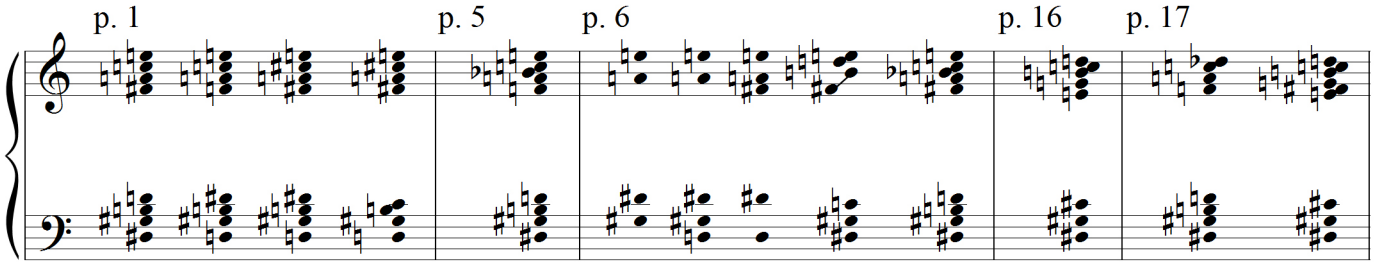
O estilo de "escrita gestual" presente nas *Sequenze* tende a tornar a abordagem composicional mais fluída e intuitiva e incumbe ao trabalho pré-composicional os processos relativos ao tratamento das alturas. Por outro lado, é com o intuito de tornar mais intensa tal abordagem que Berio lança mão de de uma gama de possibilidades tímbricas, texturais e de combinações de ações instrumentais, que são emancipadas e não se encontram mais subjulgadas aos desdobramentos dos processos harmônicos[19].

Foram eleitos três aspectos principais que estão presentes dentro do ciclo das *Sequenze*, a partir da constante referência dentro da bibliografia sobre as obras e dos escritos do compositor: o virtuosismo, a teatralidade e a polifonia. A maneira singular com que estes são trabalhados por Luciano Berio permite a construção de um contexto no qual as operações poéticas são interligadas e estão em mútua influência e cooperação. Devemos então, entender cada um destes aspectos como um possível formante deste contexto, que não possui necessariamente uma relação hierárquica com os demais. Outro ponto é a relação de todos com o conceito de gesto musical, o que possibilita a ampliação e contextualização das questões pertinentes à abordagem deste conceito.

19. Cf. OSMOND-SMITH, 1991, p. 40.



Ex. 10- Dois trechos da *Sequenza IV* de Luciano Berio. O primeiro referente aos compassos 1 e 2 e o segundo aos compassos 13 a 15. Fonte OSMOND-SMITH, 1991, p.39; marcações realizadas pelo Autor.



Ex. 11- Processo de metamorfoses de um dos acordes da *Sequenza IV* de Luciano Berio. Os números indicados acima são referentes às páginas da partitura. Fonte: OSMOND-SMITH, 1991, p. 39; reeditado pelo Autor.

O virtuosismo

> ...O tema comum a todas minhas *Sequenze* é o virtuosismo. Mas o virtuosismo considerado como uma consequência do pensamento musical... (BERIO, 1978 *apud* STOÏANOVA, 1985, p. 392; tradução do Autor)[20].

Segundo Berio, o virtuosismo tem origem no conflito e na tensão entre uma ideia musical e um instrumento, ou melhor, entre o pensamento composicional e as relações entre o intérprete e seu instrumento. A visão estereotipada que comumente se associa a tal noção ocorre devido aos momentos em que as técnicas de execução sobressaem fortemente ao conteúdo musical, criando a visão diáfana do virtuose alienado. Mas ao longo da história, observamos casos em que a complexidade do pensamento musical traz consigo uma ampliação das relações com os instrumentos, propiciando novas possibilidades técnicas. É o que notamos em algumas obras de J. S. Bach, Beethoven, Chopin, Liszt, Debussy, Bartók, etc.

O compositor ressalta ainda a importância dos instrumentos musicais como forma de representação das transformações econômicas, sociais e musicais do contexto no qual estão inseridos. Podemos citar[21], por exemplo, as modificações pelas quais o piano passou durante a época de Beethoven, que devido dentre outros fatores à gradual expansão das salas de concerto e do público, ocorre uma demanda por um instrumento de sonoridade mais forte, o que acarretou na substituição da madeira no seu interior pelo aço e consequentemente influenciou a composição de obras para este instrumento.

O virtuosismo instrumental em jogo nas *Sequenze* é apresentado sobre dois pontos de vista distintos. O primeiro é a exploração de comportamentos físicos particulares - o gesto corporal amplificando o aspecto teatral da *performance* - através de uma sucessão rápida e vertiginosa de estados emocionais (*Sequenza III*), da presença de um cenário implícito (*Sequenza V*), e da gesticulação exagerada do instrumentista ocasionada pela exploração de um procedimento técnico particular *(Sequenze II, IV, VI, VIII, IX* etc.).

O segundo ponto é a utilização e dissociação das conotações históricas e sociais formalizadas dentro da prática instrumental. Um exemplo bastante claro deste processo é observado na *Sequenza II*, para harpa:

> O “impressionismo” francês deixou-nos uma imagem um tanto limitada

20. “...Le thème commun de toutes mes *Sequeze* est la virtuosité. Mais la vistuosité en tant que conséquence de la pensée musicale...”.
21. Cf. BERIO, 1996, p. 77.

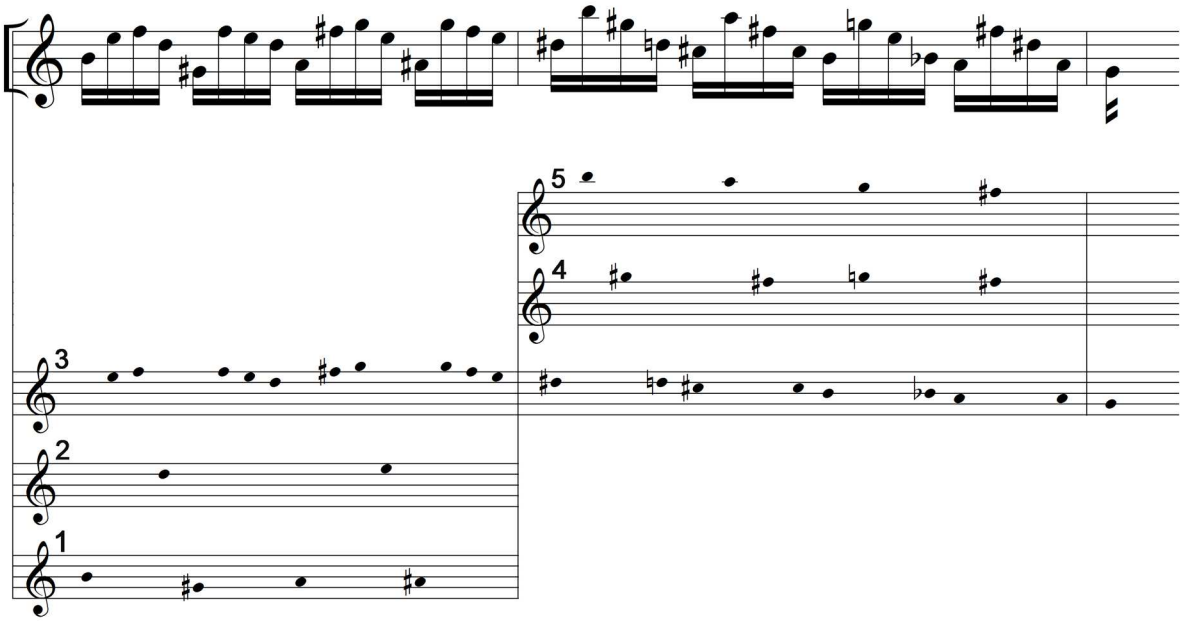
> desse instrumento: como se a sua peculiaridade consistisse em deixar-se tocar por moças seminuas, com longos cabelos loiros e capazes de extrair dela apenas sedutores *glissandi*. Mas a harpa tem também a outra face, mais dura, mais forte e mais determinada, uma face que a moderna escola de Salzedo contribuiu para precisar. *Sequenza II* pretende revelar algumas dessas faces e mostrá-las também simultaneamente. (BERIO, 1996, p. 86).

Não devemos considerar unívocos e opostos os aspectos enumerados acima, podemos encontrá-los todos conjugados em um único contexto musical, em uma única peça.

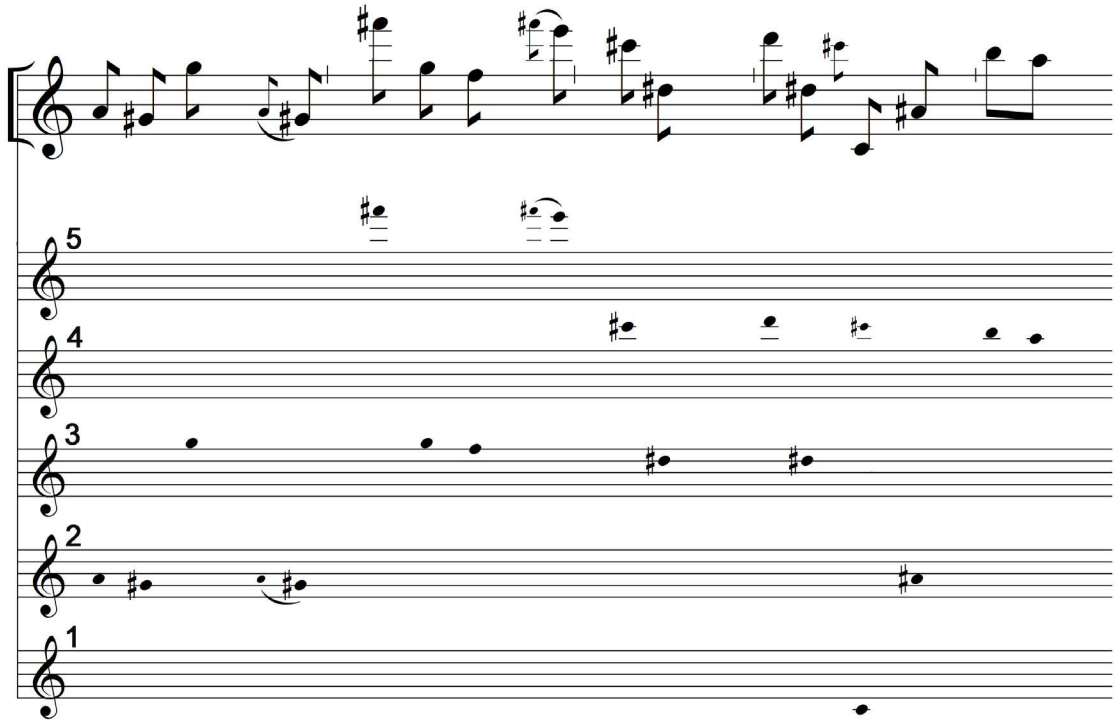
Tomemos como exemplo a *Sequenza I*, para flauta, construída visando a constituição de uma "polifonia latente e implícita" (id. ibid., p. 84), com o ideal de trazer à tona uma sucessão de campos harmônicos através de um discurso essencialmente melódico. Apesar de inicialmente tendermos a pensar nesta utilização de um instrumento essencialmente monódico como uma dissociação de seu comportamento habitual, vale lembrar aqui das polifonias simuladas nas obras de J. S. Bach, inclusive na *Partita* para flauta solo (BWV 1013) e do repertório solístico que se segue. Porém, Berio ressalta que seu intuito era alterar a "imagem" (id. ibid., p. 85) histórica e acústica do instrumento, e consequentemente a tarefa de instituir um caráter polifônico a uma melodia que não estava codificada por uma prática harmônica anteriormente formalizada, como o tonalismo, pode ser encarado com uma dissociação.

Apresentamos no exemplo 12a um trecho da "Allemande" da *Partita* para flauta solo (BWV 1013) de J. S. Bach, com as diferentes vozes destacadas. Nota-se, que esta técnica atua através da disposição dos fragmentos melódicos em regiões específicas do registro, simulando uma textura polifônica. O mesmo pode ser dito com relação ao emprego desta por Berio na *Sequenza I*, que também pode ser observado no exemplo (Ex. 12b).

Essa operação se torna bastante complexa devido à mobilidade paramétrica presente na obra. As dimensões temporal, dinâmica, harmônica e morfológica são caracterizadas por três graus de tensão mínimo, médio e máximo (que corresponde a uma exceção as normas gerais estabelecidas). Na dimensão temporal, podemos apontar como o grau máximo de tensão os momentos de maior índice de atividade e de duração máxima dos sons. O médio corresponde a uma distribuição neutra de valores longos e articulações rápidas e ao mínimo associa-se silêncio ou a tendência a este. O grau máximo na dimensão harmônica é atingido quando as alturas percorrem distâncias amplas dentro do registro, intervalos de maior tensão ou incidem sobre os registros extremos. Já o mínimo e o médio são consequências disto.



Ex. 12a Trecho referente aos compassos 16 a 18 da *Partita* para flauta solo de J. S. Bach (BWV 1013). Os níveis polifônicos estão abaixo, indicados pelos números.

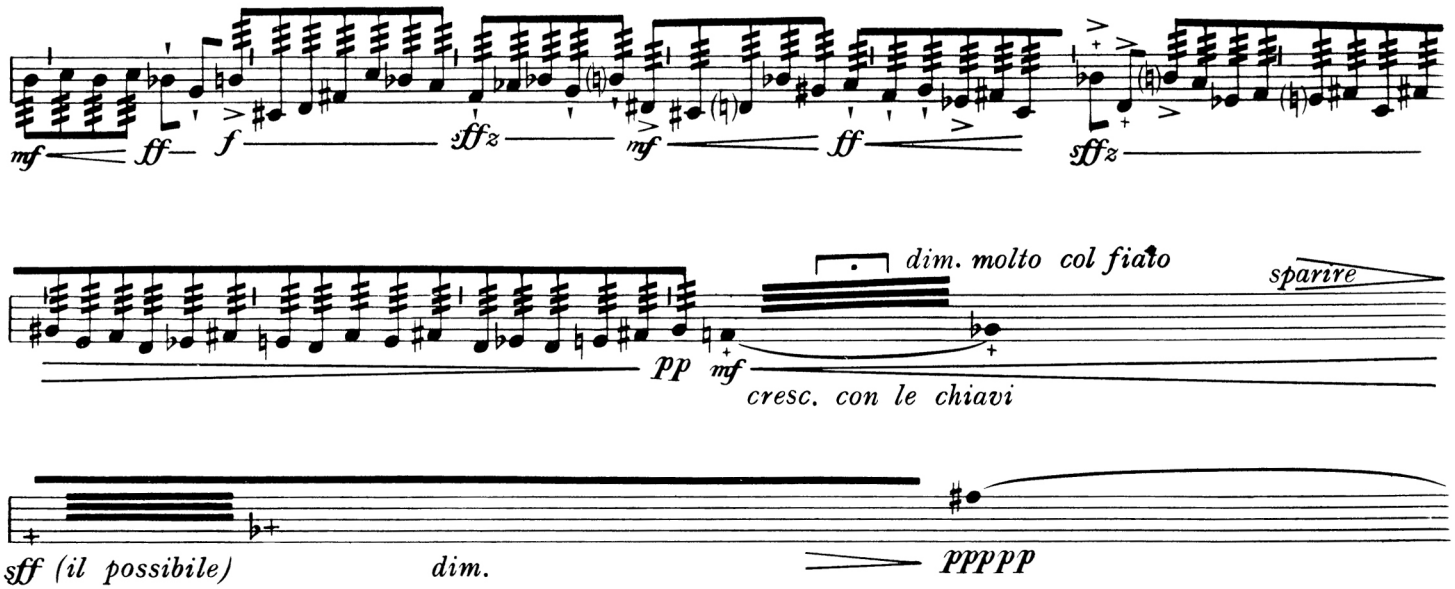


Ex.12b- Trecho inicial da partitura da *Sequenza I* de Luciano Berio. Os níveis polifônicos estão abaixo, indicados pelos números.

A dimensão morfológica (Ex. 13) visa modificar a imagem acústica do instrumento, sempre relativa ao próprio repertório musical e cultural do compositor. Seu nível máximo será quando forem utilizados os ruídos de chave ou sons multifônicos. Também podemos encarar esta dimensão como os parâmetros relativos aos modos de articulação, que definirão a coloração tímbrica da peça. Percebemos ainda algumas operações enquanto parte de um processo direcional, por exemplo os ruídos de chave serão a ultima instância de um processo em direção ao ruído e os multifônicos, o elemento simbólico da busca polifônica da peça.

Duas dimensões sempre estão em seu grau máximo de tensão, o que garante uma extrema mobilidade paramétrica que propiciará uma movimentação constante de associação e dissociação dos ideais polifônicos e das formalizações históricas presentes na imagem sonora do instrumento e nos materiais musicais. As transformações referentes ao timbre, a densidade melódica e temporal fazem com que tais elementos sejam submergidos ou revelados. Somado a estes fatores temos a escrita proporcional, na qual o intérprete não possui os valores rítmicos dados de forma discreta, apenas as indicações metronômicas e a distribuição espacial dos eventos musicais, ficando sob sua responsabilidade decidir a melhor forma de execução. Como afirma Umberto Eco em sua *Obra Aberta* (1962), esta forma de abertura propicia que as obras musicais não sejam entendidas como "uma mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada, mas sim numa possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete" (ECO, 2008, p. 39).

É neste sentido que Berio pensa o virtuose, tendo conhecimento das amplas implicações que estão em jogo em um determinado contexto musical, que seja "capaz de mover-se dentro de uma ampla perspectiva histórica" (id. ibid., p. 77) identificando e lidando com as diversas tensões que preenchem o espaço composicional.



Ex. 13- Trecho referente à quarta página da *Sequenza I* de Luciano Berio; no qual podemos observar a utilização de alguns recursos da dimensão morfológica (*frullatos*, barulhos de chaves, *martelatos* etc.). Fonte: BERIO, 1958, P.4.

A teatralidade

Segundo Janet K. Halfyard[22], a teatralidade das *Sequenze* é reconhecida nas diferentes maneiras como os elementos extramusicais estão presentes nas composições: através da utilização de alguma forma de narrativa (ou cenário dramático), da presença simbólica de indivíduos específicos (como personagens) e pela inclusão de comportamentos que vão além das ações habituais dos instrumentistas. Além disso, o virtuosismo, presente nestas obras de Berio, é outro fator que poder visto como um componente da teatralidade.

David Osmond-Smith[23] afirma que a teatralidade das obras de Berio é profundamente influenciada por Bertold Brecht, mais especificamente, por dois de seus conceitos - *Verfremdung* e *Gestus* – que estão presentes no ciclo das *Sequenze*. A teoria brechtiana tem por base a aversão que o autor possuía pelo teatro ortodoxo e pela expressão cênica do teatro clássico alemão, que desencorajava uma formação intelectual crítica de seu público. Este último era atraído para uma trama (ou enredo) e conduzido a uma identificação com os personagens, na qual todas as "sensações, impulsos e intuições" (BRECHT *apud* WILLET, 1967, p. 215) lhes eram impostos. Brecht aponta constantemente sua preocupação em manter o espectador distante, preservando de maneira integral seu juízo crítico. O conceito de *Verfremdung* pertence a este contexto, traduzido em português como "estranheza, distanciamento, alienação ou desilusão" (id. ibid., p. 226), consiste em uma forma de distanciamento e reorientação do público visando o desprendimento crítico:

> "O ator deve expor como uma testemunha narrando um acidente a que assistiu" [BRECHT *apud* WILLET, 1967]; deve recordar suas primeiras reações ao personagem que representa e mantê-las frescas; deve encará-lo a partir de um ângulo socialmente crítico; deve mostrar seu próprio ponto de vista; deve tratar a estória não como amplamente humana, mas como historicamente, única. [...]. Competia ao autor e ao encenador apresentarem o mundo numa luz invulgar, com que os espectadores não estavam familiarizados (WILLET, 1967, P. 228).

Na *Sequenza III*, tal efeito é alcançado pelo desenvolvimento paralelo dos três planos constitutivos da peça (segmentação do texto, gestualidade vocal e indicações expressivas), sempre somado a uma gestualidade

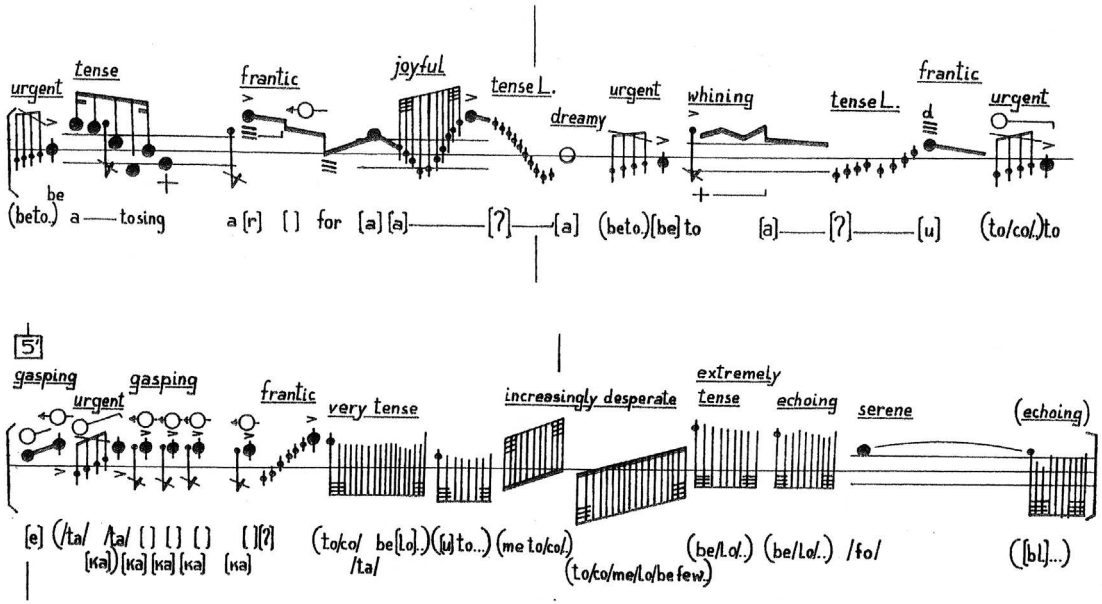
22. Cf. HALFYARD, 2007, p. 99- 100.
23. Cf. OSMOND-SMITH. In: HALFYARD, 2007, p. 4.

corporal audível e eventualmente visível. Em um único espaço musical são justapostos e comprimidos diferentes tipos de emissões vocais (canto, fala e sons cotidianos, como o riso e o sussurro) e indicações expressivas (*extremely, serene, frantic, joyful,* etc.), que não servem para indicar um jogo teatral de ordem representativa, mas para elaboração rítmica ou agógica da emissão vocal (Ex. 14). Simultaneamente, o texto de Markus Kutter é decomposto e recomposto, servindo como um reservatório de materiais e coloridos tímbricos. Os segmentos curtos desse texto, que não seguem uma lógica direcional, permitem as permutações que multiplicam o seu sentido. Podemos separar os gestos corporais em dois grupos: os que transformam o som emitido (a mão sobre a boca, por exemplo) e os que não atuam diretamente no som (movimentação sobre palco, estalos de dedos, etc.). Estas ações acrescentam um novo plano ao enunciado sonoro e colocam em evidência um texto trabalhado pela voz com suas conotações circunstanciais.

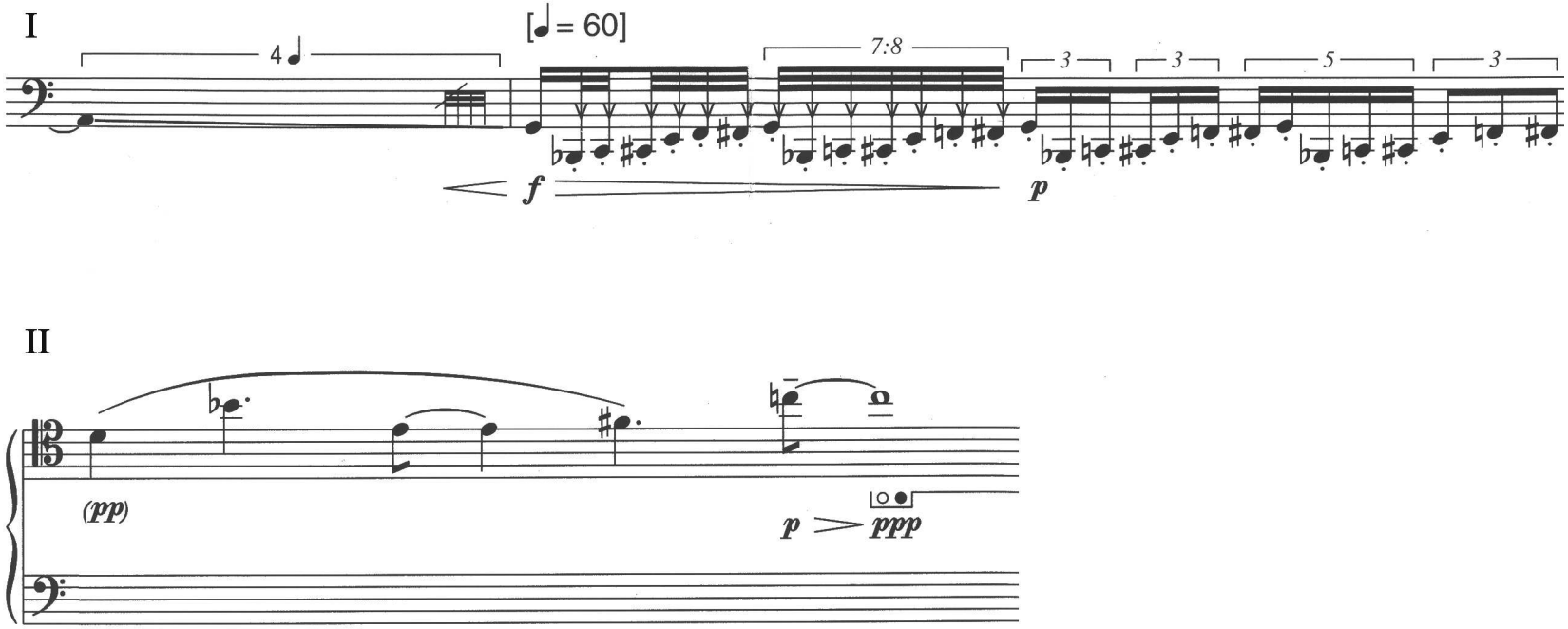
Devemos destacar o fato de o intérprete ser instruído a entrar no palco murmurando, o que gera um primeiro conflito com um público habituado com o ritual tradicional de aplaudir a entrada do solista e somente após começa a *performance*. É como se o espaço-intermediário[24] entre as manifestações da presença do público na sala de concerto e da cantora fosse anulado. O ouvinte acaba por assimilar os murmúrios como material sonoro integrado a estrutura global da obra de uma maneira retrospectiva[25].

A conjugação de elementos musicais díspares em um mesmo espaço também pode ser considerada pertencente a este contexto, como por exemplo a utilização de instrumentos que tradicionalmente não desenvolveram suas identidades junto à orquestra sinfônica, como o violão e o acordeão. Nestes casos, Berio sintetiza as características de sua própria prática composicional – como a exploração dos potenciais de um campo harmônico fixo – com elementos que tradicionalmente pertencem a formas populares de canto e dança. Na *Sequenza XII* para fagote, são colocadas em convivência algumas técnicas estendidas - o grande *glissando* descendente sustentado por respiração circular e os multifônicos – com a gestualidade tradicional do instrumento – os *staccatos* ágeis no grave e o registro tenor lírico.

24. Cf. Halfyard, 2007, p. 110.
25. Cf. STOÏANOVA, 1985, p. 89- 90.



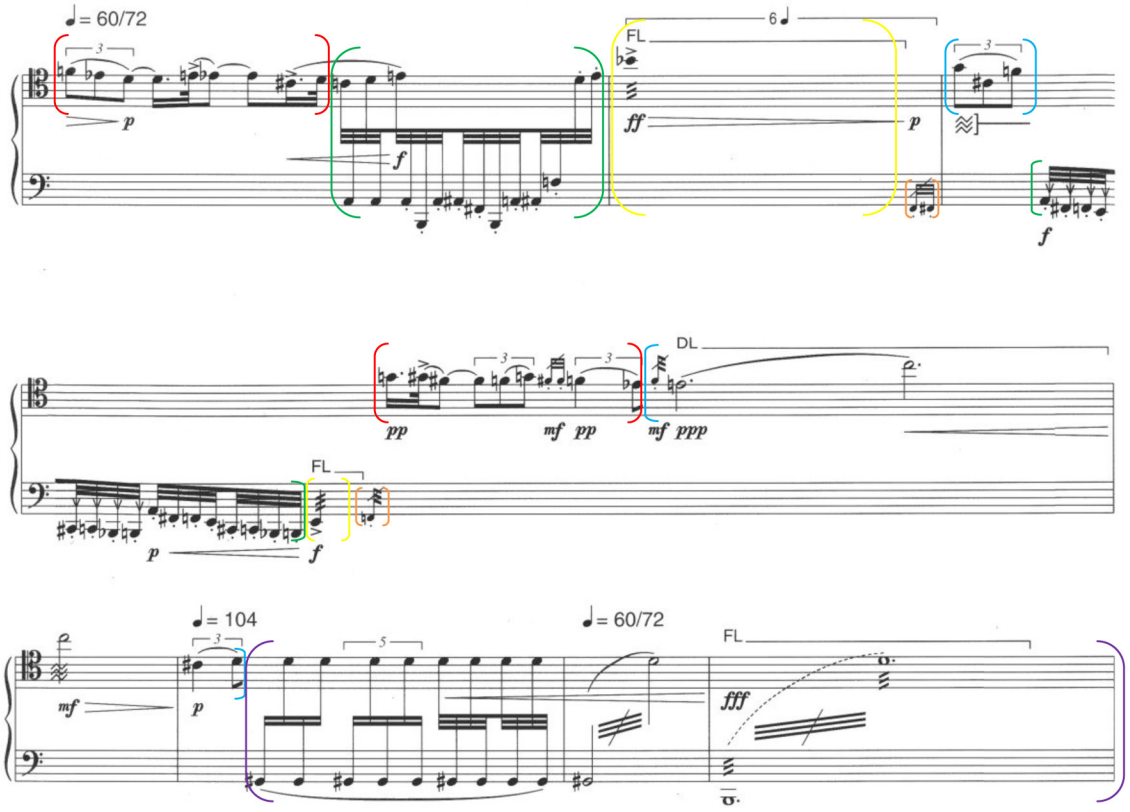
Ex. 14 Trecho referente à quarta linha da segunda página da partitura da *Sequenza III* de Luciano Berio. Fonte: BERIO, 1968, p. 2; alterações realizadas pelo Autor.



Ex. 15- Dois trechos da partitura da *Sequenza XII* de Luciano Berio. O primeiro (compassos 37 e 38) apresenta justapostos o *glissando*, sustentado por respiração circular, e os *staccatos* ágeis no grave. O segundo (compasso 101) representa a sonoridade melódica lírica do registro tenor. Fonte: BERIO, 1998, p 1 e p. 3; alterações realizadas pelo Autor.

Uma narrativa múltipla constituída pelo desenvolvimento paralelo de diversos planos gestuais que ora se alternam, ora se sobrepõem e ora se chocam, é uma das características mais marcantes das *Sequenze.* Especificamente no caso da *Sequenza XII*, instala-se um processo de modulação textural bastante particular: a fragmentação do discurso e as constantes bifurcações dos elementos não permitem uma caracterização unívoca dos momentos. Ao contrário, o que configura o percurso temporal é a maior continuidade nos desdobramentos de um ou outro gesto, ou sua alternância com os demais e além disso, a forma como os diferentes planos são integrados, ou separados, configura outro nível perceptivo neste contexto. As modulações harmônicas, as transformações tímbricas, a gradual perda de contraste de um gesto paralela a aquisição de novos matizes de outros, são alguns operadores presentes neste ambiente composicional.

Assinalamos abaixo com diferentes cores cada um dos gestos que se alternam e se desdobram paralelamente em um trecho da *Sequenza XII*.



Ex. 16- Compassos 82 a 87 da partitura da *Sequenza XII* de Luciano Berio; os diferentes gestos estão assinalados pelos colchetes coloridos. Fonte: BERIO, 1998, p. 3; alterações e marcações realizadas pelo Autor.

Retornemos aos conceitos berchtianos que Osmond-Smith afirma influenciarem as *Sequenze,* primeiramente o de *Verfremdung.* No ensaio *Alienattion Effects in Chinese Acting*[26]*,* escrito por volta de 1935- 1936, após Brecht assistir a apresentação da companhia de Mei Lan-fang em Moscou, relaciona a atuação do teatro tradicional chinês com o efeito de alienação (*Verfremdungseffekt*) em diversos aspectos. No primeiro deles, que é a conscientização do ator em relação ao público, não existe a impressão do espectador de fazer parte de uma platéia que não é vista. O acontecimento encenado não ocorre alheio ao público. Tal pressuposto é evidenciado pelas escolhas que o ator faz em cena para facilitar sua visão testando suas roupas, preparando suas ações e avaliando o espaço disponível, expondo-se abertamente ao público, sem que isto rompa com um suposto ideal de ilusão.

É importante notar que o teatro chinês utiliza diversos símbolos gestuais, tornando sua atuação bastante codificada. Neste sentido, existe uma distinção entre gesticulação e gesto: o primeiro é o que apontamos anteriormente como de forma preparar e facilitar a visão das ações do ator e o segundo são as atitudes corpóreas responsáveis pelas características expressivas do personagem representado, como afirma Brecht nestes casos o artista utiliza “seu semblante como uma folha em branco, a ser escrita pelo gesto do corpo” (BRECHT. In: WILLET, 1992, p. 92).

Não estamos diante de uma conversão do ator em um determinado personagem, ao contrário, a atuação do teatro chinês a rejeita completamente e se limita em citar o personagem encenado de uma maneira quase ritualística, sem elementos eruptivos. Não existe o transe, tampouco o momento místico da criação, a apresentação pode ser interrompida em qualquer ponto sem que haja problemas para sua continuação. O efeito de alienação é alcançado pela maneira econômica com que os sentimentos são expostos e pela ausência de qualquer tipo de ilusão cênica, impedindo que o espectador através de sua identificação se perca totalmente no personagem. Este efeito depende da clareza e naturalidade da atuação, não tem nada que ver com estilizações exageradas. Não devemos esquecer que o desenvolvimento do *Verfremdungseffekt* no teatro épico brechtiano não se restringe apenas a maneira de atuar, também está presente na música e no cenário.

Contrariamente às ideias de Brecht, o teatro da burguesia buscava uma universalização das circunstâncias retratadas, uma suposta *humanização eterna* que criaria situações nas quais o Homem expressaria a si mesmo. A história era reduzida ao ambiente suscetível a mudanças, menos importante e externo à

26. BRECHT. In: WILLET, 1992, p. 91- 99.

constância absoluta do Homem. Brecht propõe um teatro historicizado, no qual cada evento, por mais cotidiano que seja, deve ser tratado como singular e merecedor de questionamentos, dos quais poderiam ser tiradas conclusões sobre toda a estrutura de uma sociedade em um momento particular.

O conceito de *Gestus* se relaciona com a função dos atores, não para expressar sentimentos, mas para exibir atitudes de maneira concreta eliminando aspectos psicológicos ou metafísicos. No artigo intitulado *Criticism of the New York Production of Die Mutter*[27] (1935) Brecht crítica os exageros e interpretações errôneas de uma peça sua montada nos Estados Unidos em novembro do mesmo ano, aponta a necessidade de uma simplificação, necessária para mostrar de forma clara o suficiente as atitudes dos personagens, para que os espectadores possam alcançar todas suas implicações políticas. Os gestos e a maneira de falar de cada personagem devem ser cuidadosamente escolhidos e constituídos de acordo com o decorrer das peças, pois haverá sentenças, ou frases, que só poderão ser compreendidas em sua totalidade quando pensadas em larga escala– o gesto apropriado pode então, se tornar significativo e característico. É importante que tais elementos sejam dados de tal forma como um carimbo impresso na memória. Contudo, é importante que o diretor tenha um olhar, uma consciência histórica que possibilite o conhecimento dos conteúdos políticos contidos nas cenas, aparentemente corriqueiras das vidas retratadas.

A *Sequenza V* para trombone exemplifica como estes dois conceitos podem ser interligados dentro de um mesmo espaço composicional. O próprio nome do instrumento propicia uma grande série de associações na língua italiana: *Trombone*, um grande trompete, tubo ou cano, também entre outras coisas, um bacamarte. *Trombonare*, na gíria da Toscana, significa ter uma relação sexual, falhar em algo ou falar em demasia. A própria ação da vara do trombone ainda evoca tanto uma metáfora visual fálica como de uma arma. Quando o instrumentista entra em cena vestindo um fraque e “assumindo a postura de um apresentador de um programa de variedades prestes a cantar um antigo sucesso[28]”, insinua ao público sua intenção em se apresentar: ergue seu trombone (falo e/ou rifle) para o alto e atira uma única nota antes de abaixar seu instrumento. O gesto é repetido várias vezes, permitindo assim às associações se efetuarem. As demais notas do campo harmônico fixo são gradualmente introduzidas, como também as batidas da surdina

27. id. ibid., p. 81- 83.
28. indicação do próprio Luciano Berio presente na partitura da peça (Cf. BERIO, 1966b).

sobre a campana do trombone. Quando à densidade dessas ações alcançam seu ápice o instrumentista abaixa seu instrumento e faz a pergunta *why?* (por quê?) O instrumentista senta, e de uma maneira muito mais introspectiva, continua suas meditações particulares com a surdina e a voz ecoando através do trombone o inquiridor [u] [a] [i][29].

Além dessas ações que são indicadas claramente na partitura, na qual temos direcionamentos específicos sobre quando o intérprete deve sentar ou se levantar, falar com o público e sobre as várias maneiras que terá que cantar dentro do instrumento; é explicitada a mudança de caráter das duas seções: a primeira mais enérgica e a segunda mais introvertida - o trombonista deve tocar como se estivesse praticando[30]. Tais mudanças funcionam como forma de transformação do cenário implícito da obra, que também é dedicada ao *clown* Grock (Adrien Wettach), o qual Berio menciona diretamente, e seu famoso *Warum?* (por quê?).

A referência a Grock como uma espécie de personagem a ser interpretado durante a execução da obra pode ser questionada, pois agindo e se vestindo como ele, ao invés de com as roupas tradicionais de um concerto formal, o trombonista cria um distanciamento com o comportamento executado, separando e delimitando o espaço tanto do intérprete, quanto do personagem. Desta maneira, as diversas gestualidades corporais e vocais são ocultadas atrás de uma espécie de máscara[31].

Somado a esses fatores mais explícitos, teremos uma dissociação do comportamento instrumental habitual que ocorre justamente através da simultaneidade de ações que o instrumentista deve realizar tocando e cantando ao mesmo tempo. E é somente com sua realização efetiva, respeitando os intervalos entre voz e o som instrumental, que podem acontecer às transformações tímbricas previstas pelo compositor (Ex. 17): “vocalização do instrumento e instrumentalização da voz” (BERIO, 1996, p. 79). A constante referência feita ao uníssono entre o som cantado e instrumental também contribui para a ocorrência destas.

A “polifonia de ações[32]”, ou melhor, de gestos instrumentais ocorre primeiramente pela reunião de um conjunto de recursos heterogêneos: sons cantados dentro do instrumento com altura definida ou aproximada, material fonético a ser

29. Cf. OSMOND-SMITH. In: HALFYARD, 2007, p. 5.
30. Indicação presente na partitura (Cf. BERIO, 1966b).
31. Cf. HALFYARD, 2007, p. 100- 103.
32. “o título *Sequenza*... refere-se unicamente ao fato de que a peça é baseada principalmente em sequências de materiais harmônicos e tipos de ações instrumentais: particularmente na *Sequenza II* para harpa solo e na *Sequenza IV* para piano, poderia se falar em polifonia de ações” (BERIO, 1969 *apud* CARDASSI, 2006, p. 47).

falado ou cantado também dentro do instrumento, sons muito curtos ou *tenutos*, *staccatos* duplos ou triplos, *frulatos*, ruídos de sopro dentro do instrumento, *glissandos* de harmônicos através de um mesmo som fundamental, notação e determinação das ações do instrumentista no palco, notação do manuseio da surdina, etc. Posteriormente, estas são combinadas e sobrepostas durante a obra, sendo ora privilegiado um tipo ou combinação, ora outro.

O exemplo 18 é retirado do trecho inicial da peça. As ações de subida e descida do instrumento são indicadas pelas setas e a linha inferior indica o fechamento ou abertura da campana pela surdina.

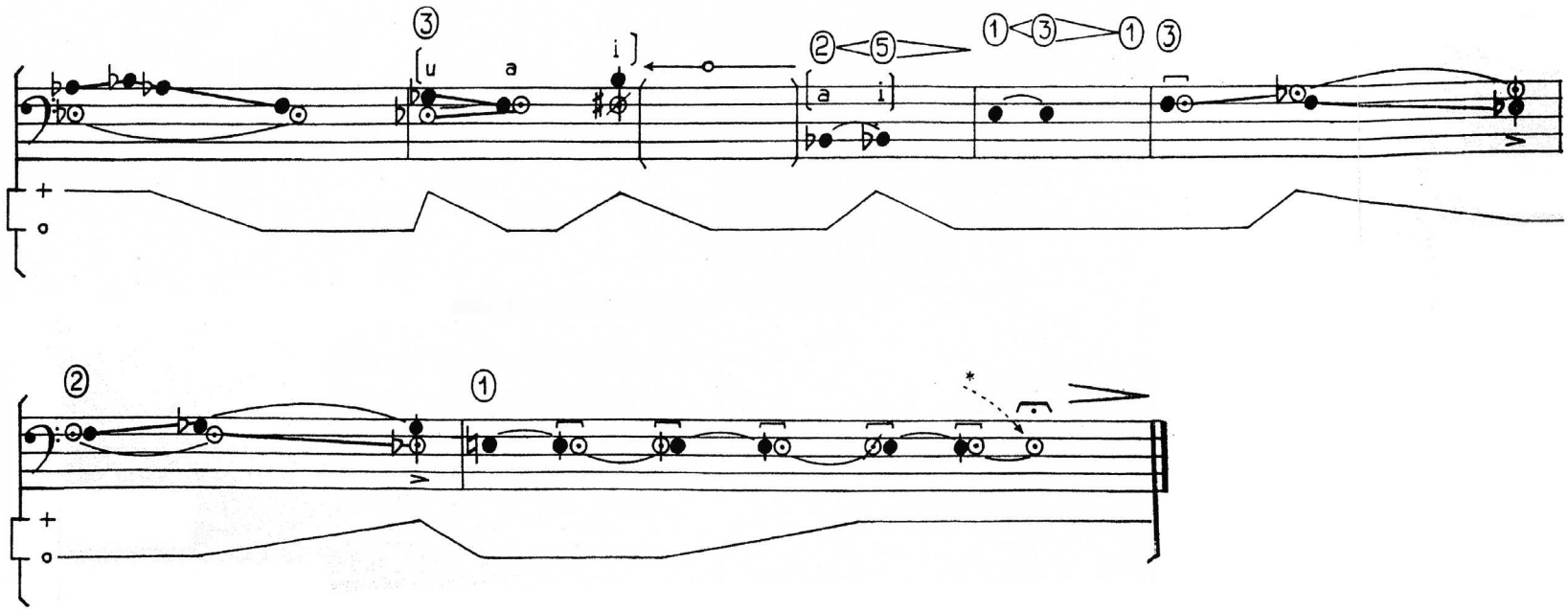
Durante toda a primeira parte observa-se o estabelecimento gradual de uma melodia polifônica através do congelamento das alturas em um único lugar do registro. As alturas são constantemente moduladas tímbricamente pelo material fonético e pelas ações da surdina. Forma-se então, um contexto dúbio onde a sonoridade do instrumento busca estabelecer uma similaridade com o material fonético. A segunda parte é marcada pela simultaneidade entre os sons tocados e cantados, gradualmente são sobrepostas e justapostas outras formas de gestos instrumentais, como os diferentes *glissandos* (vocais, instrumentais e de harmônicos) e os fragmentos melódicos em staccato.

A teatralidade constitui uma das inúmeras e interligadas camadas do vasto universo de relações presente nas *Sequenze*. Não se limita as manifestações evidentes - as gesticulações e movimentações efetuadas no ato de execução das obras - mas é trabalhada como um aspecto constitutivo, uma potencialidade presente nas partituras das obras e que é efetivada durante suas execuções e audições.

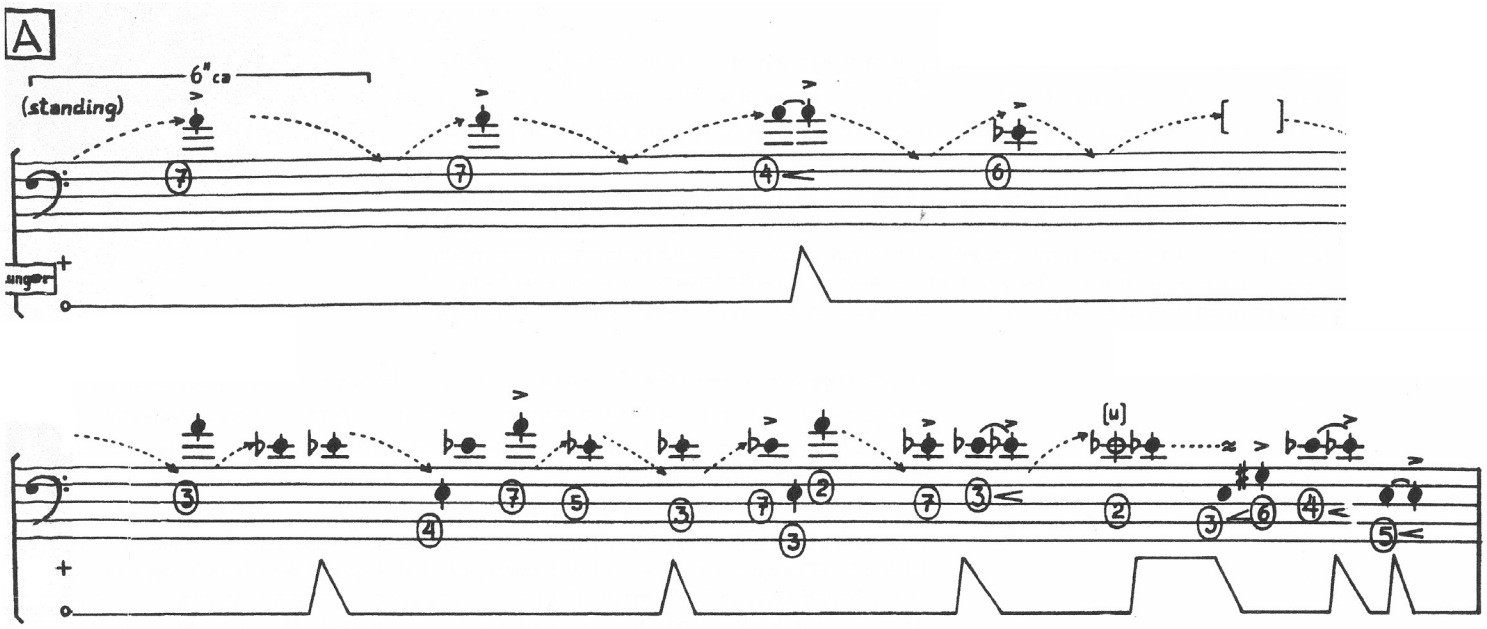
> O que é a teatralidade? É o teatro menos o texto, é uma densidade de signos e de sensações que se edifica sobre o palco a partir do argumento escrito, é esse tipo de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior. Naturalmente, a teatralidade deve estar presente desde o primeiro germe escrito de uma obra, ela é um dado de criação não de realização (BARTHES, 1964; tradução do Autor)[33].

33. "Qu'est-ce que la théâtralité? c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur. Naturellement, la théâtralité doit être présente dès le premier germe écrit d'une œuvre, elle est une donnée de création, non de réalisation".

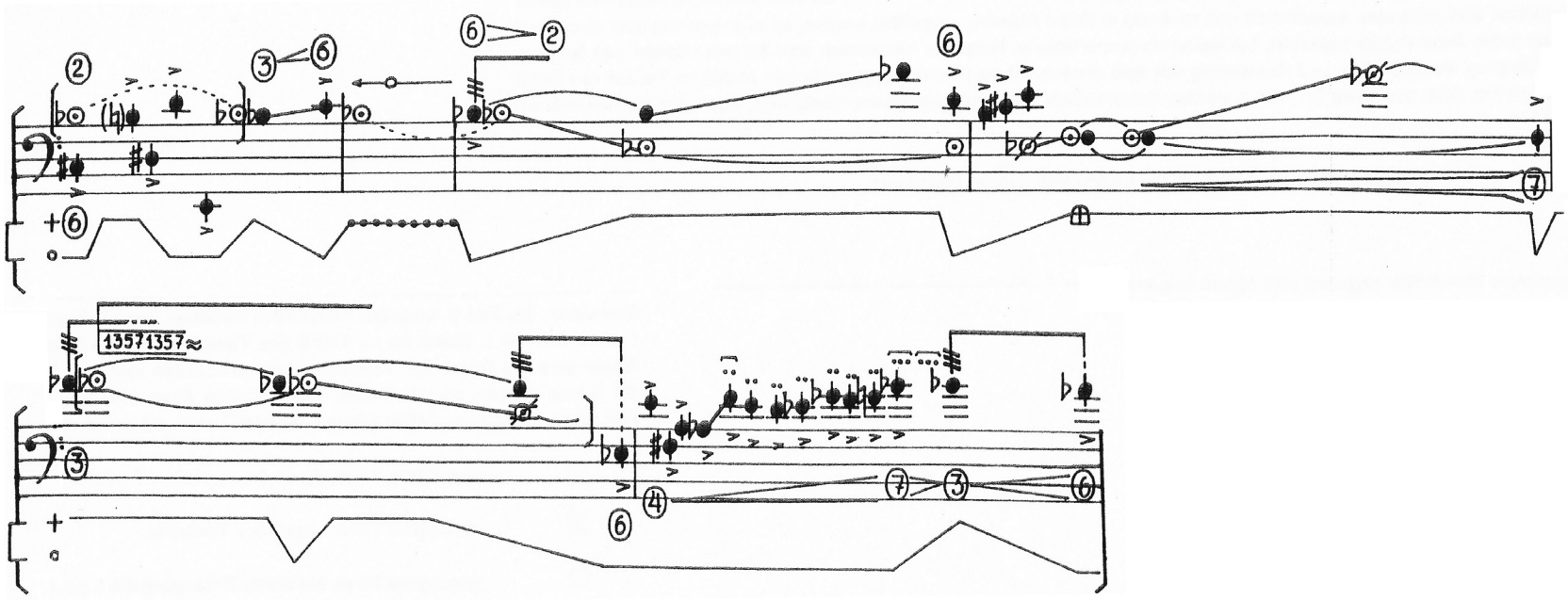
É importante ressaltar que a teatralidade em Berio nasce das diversas questões levantadas por ele com relação à história da composição para instrumento solo. Estas relações particulares que o compositor traça com a história da música ocidental não têm em vista unificar e universalizar nossas concepções, mas “convidar-nos a revisar ou suspender as relações com o passado” (BERIO, 2006, p. 2) para que possamos reinterpretar cada experiência e modificar as perspectivas formalizadas. É neste sentido que Berio propõe uma visão crítica brechtiana.



Ex. 17- Trecho final da *Sequenza V* de Luciano Berio. Fonte: BERIO, 1968, p. 2; alterações realizadas pelo Autor.



Ex. 18- Trecho inicial da *Sequenza V* de Luciano Berio. Fonte: BERIO, 1968, p. 1; alterações realizadas pelo Autor.



Ex. 19- Segundo sistema da segunda página da *Sequenza V* de Luciano Berio. Fonte: BERIO, 1968, p. 2; alterações realizadas pelo Autor.

A polifonia

As *Sequenze* propõem um tipo de escuta polifônica baseada nas utilizações de alguns recursos composicionais específicos: multifônicos, *Sequenze I, VII, IXa, IXb* e *XII*; acordes, *Sequenze VI* e *VIII*; tocar e cantar simultaneamente, *Sequenza V*; comportamentos vocais ou instrumentais reproduzidos à distância, *Sequenze III* e *VIII*; oposição de registros e de sons ou de grupos repetidos, *Sequenze V, VI* e *VIII*; a espacialização do enunciado sobre um pivô centralizador, *Sequenze VII* e *VIII*.

Com o intuito de construir uma audição polifônica latente e implícita o compositor se vale do reemprego da polifonia simulada, sendo o seu ideal[34] a sua utilização nas obras para instrumentos solo de J. S. Bach, nas quais através de um tratamento melódico específico simula-se uma textura polifônica.

> Nessas peças, as melodias são facilmente identificáveis. Funcionalmente apresentam-se com as mesmas características dos contrapontos realizados em peças para conjuntos instrumentais polifônicos. Distribuídas em regiões específicas e delimitadas da tessitura, as diversas vozes dividem-se em sujeitos, respostas, contrapontos, base harmônica, etc. De forma não restritiva, mas determinante, ao grave cabe a função de qualificar harmonicamente a peça e ao agudo e médio sua condução melódica linear.
> Assim, dentro dos padrões melódicos e harmônicos do Barroco, Bach garante a legitimidade de suas "melodias polifônicas" de forma bastante particular sem, no entanto, fugir a uma linguagem coletiva e pertinente à sua época (FERRAZ, 1989).

Análise da Sequenza VIII

Como foi colocado anteriormente, o fato das obras de Berio não se utilizarem de uma organização harmônica formalizada historicamente, dificulta e ao mesmo tempo promove, uma potencialização destes artifícios polifônicos a partir de uma individualização de cada elemento. No trecho inicial da *Sequenza VIII* temos a presença de três níveis polifônicos[35] (Ex. 20) que se deslocam em segundas,

34. Cf. BERIO, 1996, p. 84.
35. Inicialmente caracterizaremos os níveis melódicos pela sua execução em diferentes cordas do instrumento, desta maneira a configuração destes pode variar de acordo com as escolhas individu-

em torno de um pivô central, a nota Lá. Através da modificação tímbrica constituem-se pequenas microdiferenças que enfatizam e tornam singular a presença desta altura. A modificação tímbrica é ocasionada pela constante mudança nas cordas onde é articulada e pelo ruído transitório, gerado quando as três cordas são tocadas simultaneamente.

Trechos de movimentação melódica simultânea em cordas duplas compõem outra forma de utilização polifônica dentro da obra. No exemplo 21 dividiremos em dois os planos, uma voz utilizando-se da terceira corda e outra da quarta corda. Porém, consideraremos as notas Ré♯ e Fá como pertencentes a outro nível, por não serem alcançada por intervalos de segunda (que são enfatizados durante toda a primeira parte da obra) e se encontrarem mais distantes do pivô centralizador.

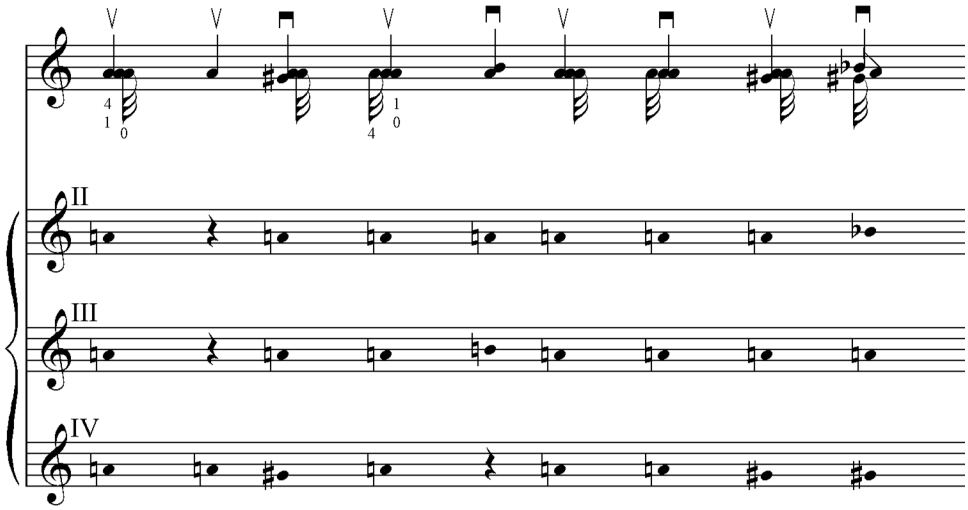
A utilização de diferentes regiões do registro configura outra forma de artifício polifônico. No exemplo seguinte (Ex. 22) isto é utilizado de duas formas, a primeira, através do congelamento de algumas alturas em posições específicas: as notas Lá e Ré e a segunda, pelo movimento em segundas dentro destas regiões, somando novas alturas aos diferentes níveis. Além disso, a modificação tímbrica ocasionada pela escolha das cordas enfatizará tais aspectos.

As articulações também serão utilizadas como forma de diferenciação dos componentes gestuais. No exemplo 23 podemos separar os níveis da seguinte forma: cordas duplas atacadas com arcada para baixo, linhas melódicas tocadas ligadas – ou seja, em um único arco - e notas repetidas destacadas - um golpe de arco para cada nota. Também utilizaremos este trecho como uma espécie de síntese dos casos mencionados anteriormente, pois nele encontramos: alturas congeladas em uma posição do registro, somadas a estas outras alcançadas por segundas e a utilização de diferentes cordas como forma de amalgamar e enfatizar os componentes (Ex. 24).

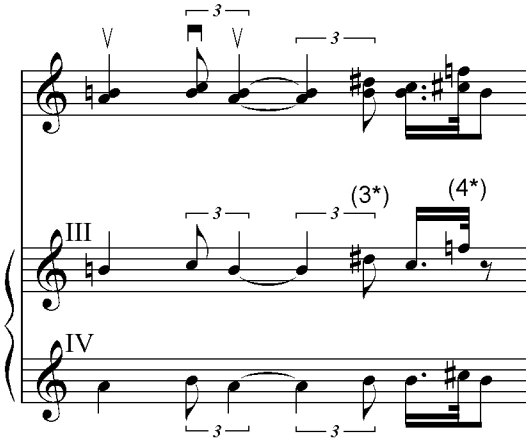
Outro ponto presente no exemplo anterior é a individualização que sofrem os diversos componentes gestuais através de uma constante diferenciação: a nota Dó♯ aparece inicialmente para pontuar o registro grave, mais adiante é articulada como um grupo de três notas repetidas (característica agregada anteriormente a nota Fá♯). Posteriormente, temos um trêmulo com as notas Si♭ e Ré que podemos considerar como um acréscimo à nota Dó♯ – ambas alturas formam segundas com este – e que funcionam como forma de ligação com os demais componentes pelas suas características dinâmicas e articulatórias.

---

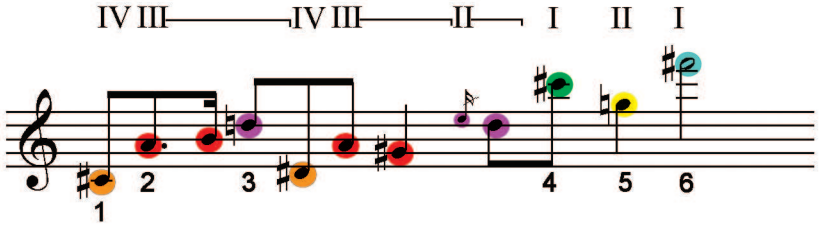
ais de cada intérprete; isto também ocorre nas obras de J. S. Bach, principalmente nas *Suítes* para violoncelo solo (BWV 1007- 10012) e nas *Sonatas* e *Partitas* para violino solo (BWV 1001- 1006).



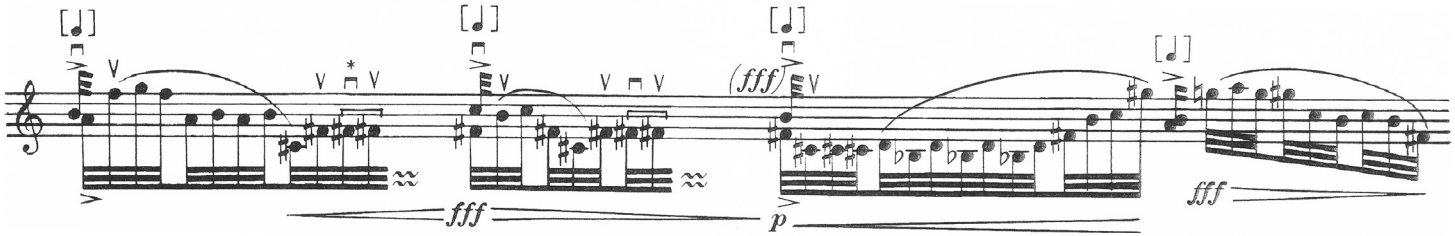
Ex. 20- Acima temos a segunda linha da primeira página da *Sequenza VIII* de Luciano Berio. Abaixo os três níveis polifônicos referentes às cordas do instrumento, indicadas pelos números no canto superior.



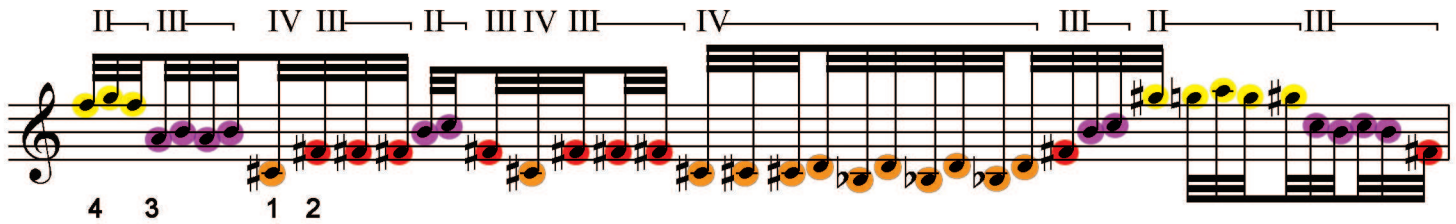
Ex. 21- Início da sétima linha da partitura da *Sequenza VIII* de Luciano Berio. Acima o trecho presente na partitura e abaixo os níveis polifônicos, separados pelas respectivas cordas, indicadas pelos números no canto superior. Os números entre parênteses seguidos pelos asteriscos correspondem aos planos adicionais.



Ex. 22- Trecho referente à quarta linha da quarta página da partitura da *Sequenza VIII* de Luciano Berio. Os diferentes níveis polifônicos estão indicados pelos números e pelas cores; na parte superior as cordas representadas pelos algarismos romanos.



Ex. 23- Primeira linha da segunda página da partitura da *Sequenza VIII.* Fonte: BERIO, 1977, p. 2.



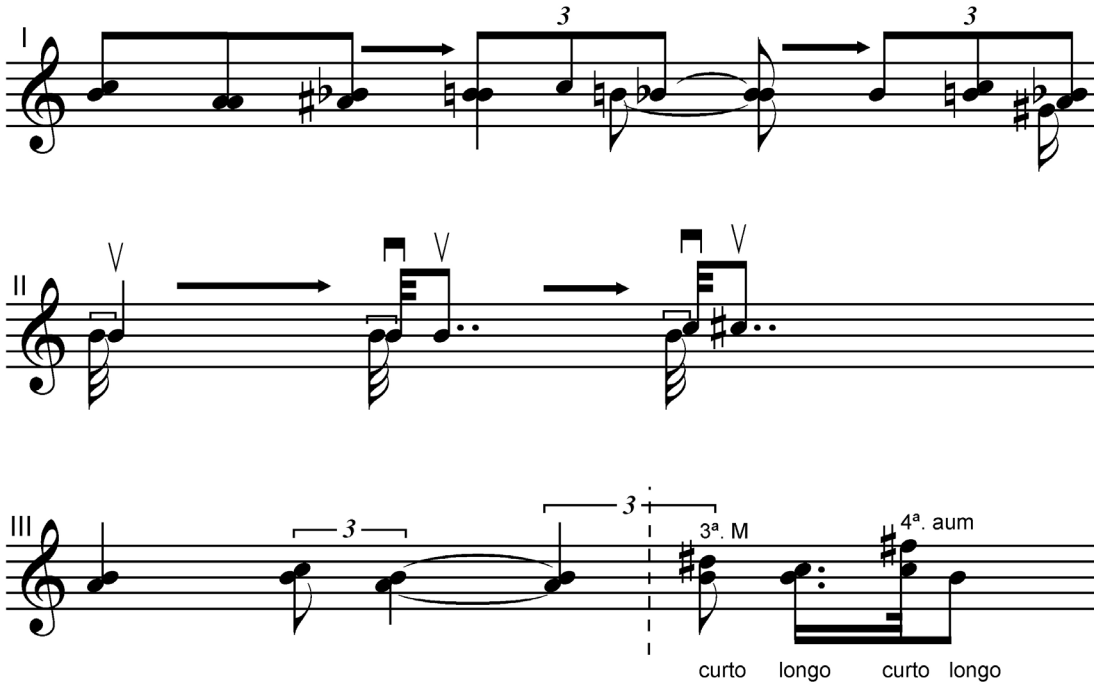
Ex. 24- O trecho do exemplo anterior sem os ataques em cordas duplas. Abaixo estão indicados pelos números e pelas cores os diferentes níveis polifônicos, na parte superior as cordas representadas pelos algarismos romanos.

Através de sua constante combinação e recombinação os componentes se tornam múltiplos, possibilitando novas configurações a todo o momento. Estas combinações podem ocorrer de maneira direcional e gradual, ou simplesmente por justaposições. No exemplo 25, são apresentadas três formas de reconfigurações. Na primeira, temos lentamente uma diminuição dos valores rítmicos e variação na maneira em que são articuladas as cordas do instrumento: uma, duas ou três simultaneamente ou com a nota Si como pedal. Na segunda, a variação rítmica ocorre pela mudança no sentido da arcada após o ataque inicial, enfatizada pelo ruído presente no momento da primeira articulação, somado a isto teremos os intervalos de segunda tanto nas cordas duplas como melodicamente. O terceiro caso é referente à justaposição, um fragmento é adicionado as segundas em cordas duplas, composto por dois grupos de duas proporções rítmicas de valores curtos-longos, com material intervalar diferenciado nos valores curtos: terça maior e quarta aumentada.

Por mais graduais e direcionais que essas recomposições ocorram, o que podemos observar em larga escala é a formação de um espaço composicional onde cada componente gestual sofre diversas modificações paralelas, já que cada resultante pode ser explorada individualmente. O que se forma é uma experiência composicional de múltiplas escolhas[36], na qual o constante jogo de diferenciações, ramificações e repetições de cada componente rompe com a linearidade dos enunciados. Na página inicial da obra, percebemos que passo a passo fundamentam-se pequenas configurações diferenciadas de um gesto inicial, que nomearemos na tabela abaixo de A. Somente através delas que é formada a identidade do gesto, trazendo à tona as suas características próprias e possíveis formas de apresentação, o que torna possível justificar sua maior permanência inicial. Chamaremos estas diferenciações de a^1, a^2, a^3, etc.

No final da primeira página, na última linha, ocorre a justaposição de um novo gesto, que representaremos por B, bastante diferente do anterior, pois: ao invés de intervalos de segunda atacados por cordas duplas e triplas, compõe-se de passagens rápidas e ligadas em fusas, sempre iniciadas por cordas duplas acentuadas. Novamente vem à superfície algumas de suas possibilidades de configuração (apresentadas anteriormente no Ex. 23). A seção é encerrada com o isolamento das notas repetidas tocadas destacadamente (nomeadas na tabela acima por b^2).

36. Cf. FERRAZ, 1989.



Ex.25- Três exemplos de reconfiguração de elementos referentes à seção inicial da *Sequenza VIII* de Luciano Berio.

A	B	A’	B’	A’’	B’’	A’’’	B’’’	A’’’’
a^1, a^2, a^3, a^4	b^1, b^2	a^2, a^1, a^2	b^1, b^2, b^3	a^2, a^3, a^1	b^1	a^1, a^2	b^1, b^2	a^3, a^1, a^2, a^4
67♩	7♩ + 1♪	6♩	4♩	12♩	5♩	5♩	13♩	14♩ + 1♪

Tab. 2- As contraposições iniciais entre dois gestos, referentes às três primeiras páginas da *Sequenza VIII* de Luciano Berio. Na segunda linha temos as suas reconfigurações e na terceira as respectivas durações de cada seção.

O exemplo 26 demonstra como uma característica apresentada anteriormente de maneira apenas pontual, as notas repetidas, podem interagir em um trecho inteiro de apresentação gestual de B.

As contraposições entre os gestos são feitas, na maioria dos casos, com uma espécie de amalgamação das passagens através de similaridades harmônicas. No exemplo 27 são apresentados três casos nos quais as justaposições ocorrem de maneira diferenciada: primeiramente, temos a permanência da nota Si como elemento de ligação. No caso seguinte, a movimentação em segundas das cordas duplas acentuadas nas mesmas posições métricas (primeira semicolcheia) e a manutenção da nota Si que realizam esta função. Nestes dois casos temos um contraste entre as densidades dos eventos musicais, ou seja, a rápida passagem de um estado em que se tem um menor número de acontecimentos por unidade temporal (semínimas) para outro de comportamento oposto.

No último caso, através de um *ritardando* gradual e da manutenção do mesmo conteúdo harmônico o contraste acaba sendo praticamente anulado, além disto, a nota Si realiza novamente um papel fundamental no direcionamento em direção ao gesto A.

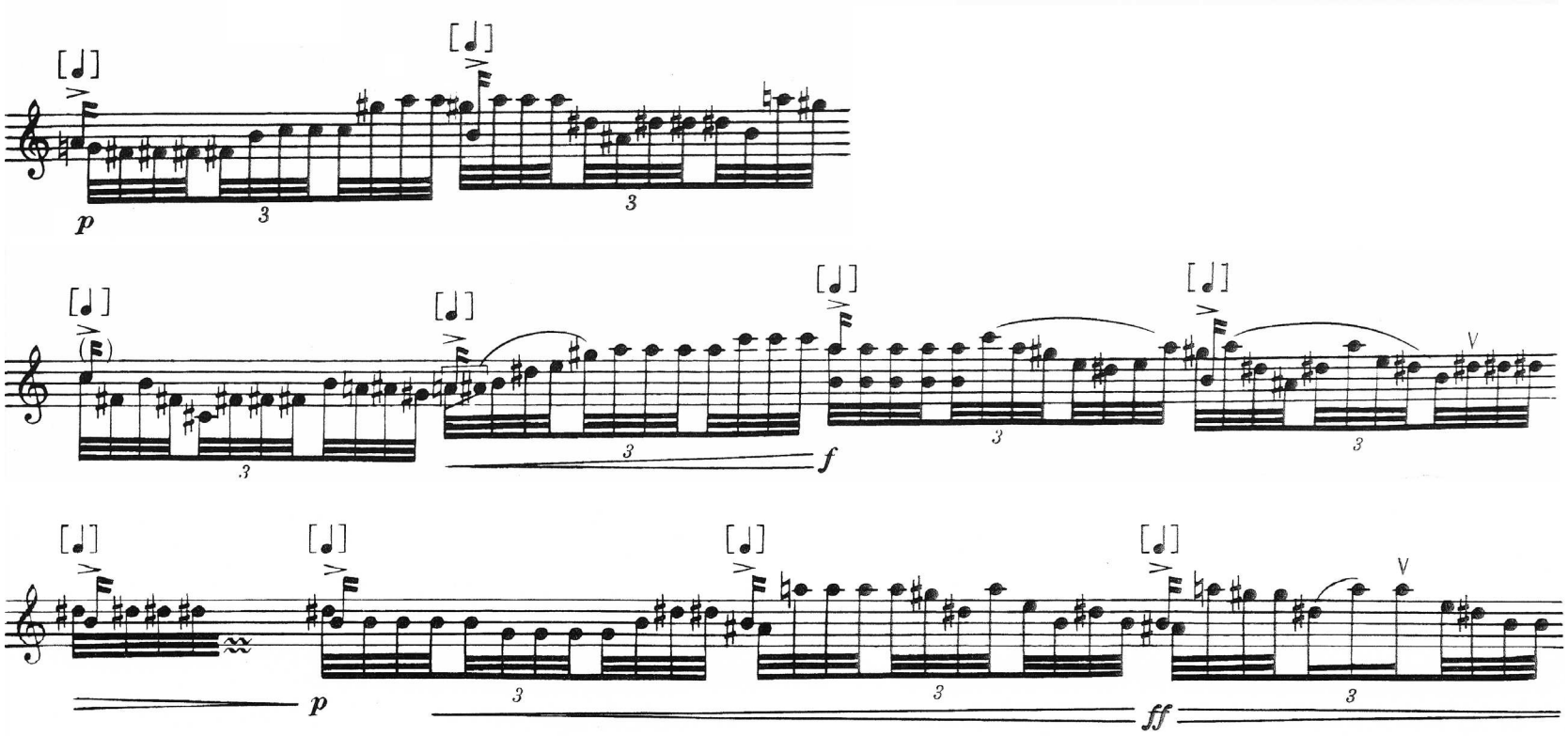
A constante oposição entre A e B, efetua uma atomização de seus materiais, tornando cada diferenciação e cada evento singulares. O compositor também efetua uma exploração individual de alguns componentes que aparecem inicialmente relacionados aos gestos particulares. Isto pode ser observado na página três da partitura, um componente inicialmente conjugado a A será posteriormente retomado estabelecendo suas próprias diferenciações, seus próprios desdobramentos (Ex. 28).

Este processo se torna mais evidente nas páginas seguintes, quando os componentes serão emancipados em um processo de intensa individualização de suas características, culminando em uma intensa atomização dos materiais nas páginas sete, oito e início da nove. É neste momento que os gestos e seus componentes têm suas características, funções e referências iniciais dissolvidas; a instabilidade permanente alcançada pelo constante contraste entre os eventos que se multiplicam promove um “jogo polifônico” (FERRAZ, 1989) no qual através da reiteração de conjuntos de alturas, formas de articulações, padrões rítmicos e melódicos ricos em possibilidades de variação, constrói-se uma multiplicidade gestual em constante movimentação: “uma estrutura formal sempre em criação e recriação” (id,. ibid.).

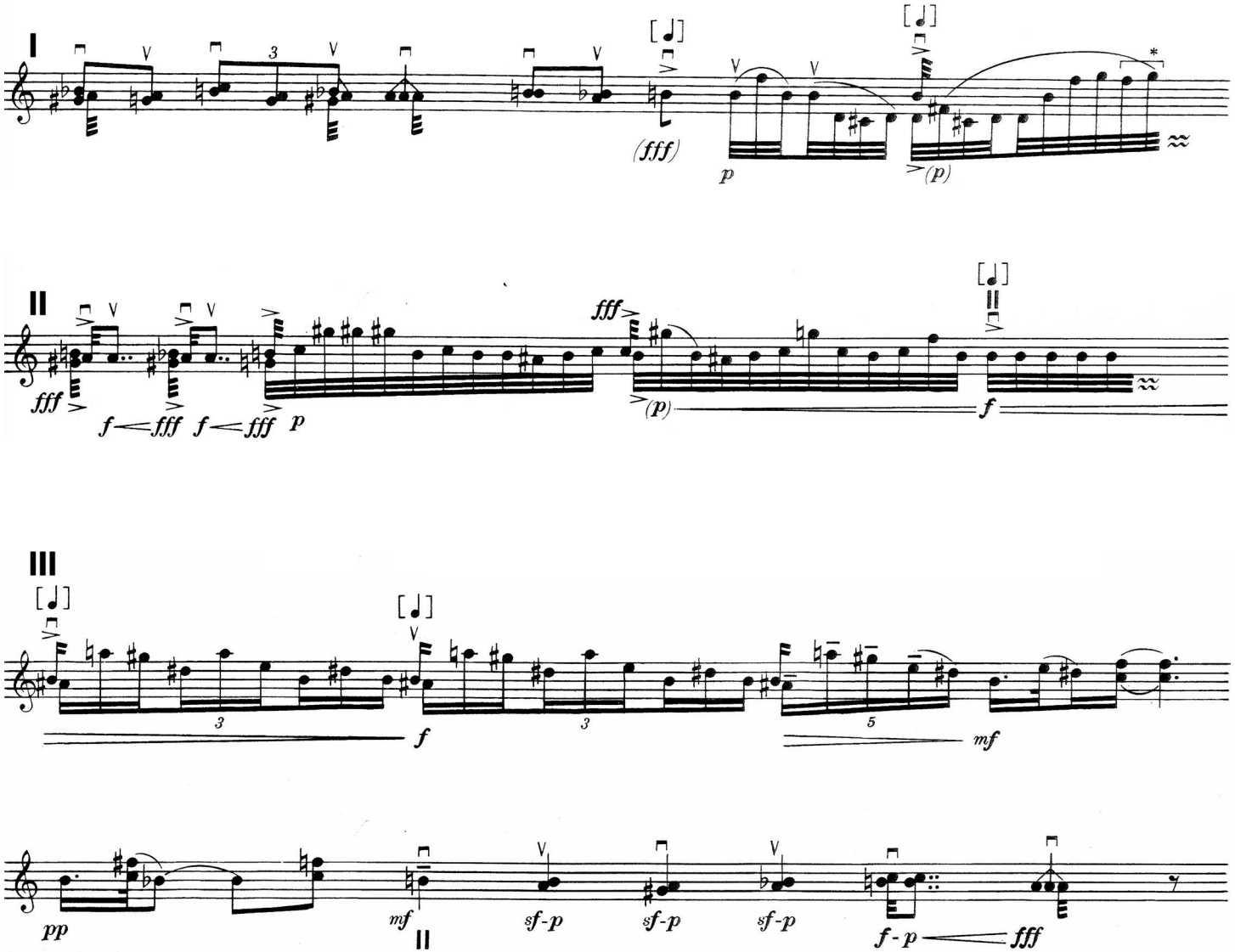
Aos movimentos graduais de utilização de todas as notas da escala cromática e de expansão do registro do instrumento, corresponde um retorno progressivo ao eixo pivô (por exemplo, a quinta e oitava linhas da página nove). Este procedimento pode ser relacionado às variações livres[37], que tradicionalmente comportam a modificação da estrutura formal do tema, que é submetido aos processos de variação. Sua característica fundamental é a unidade textural de cada variação e a unidade tonal do ciclo. A *Ciaccona* da *Partita em Ré menor* (BWV 1004) de J. S. Bach configura-se de uma maneira bastante similar a esta descrita anteriormente. Lembremos que a *Passacale* (dança de origem italiana ou espanhola) e a *Ciaccona* (dança de origem mexicana, trazida para a Espanha provavelmente no século XVI) são variações contrapontísticas sobre um *ostinato* e um ritmo ternário. No caso da segunda, o tema é variado exclusivamente apresentado no baixo, enquanto que na primeira ele frequentemente passa de uma parte a outra. Ao longo da história as duas danças tornam-se intercambiáveis e sua distinção dependente da tradição local e preferências individuais.

A presença quase permanente do intervalo de segunda maior (Lá– Si) na *Sequenza VIII*, tanto de forma implícita quanto explícita, nos possibilita esta relação com a *Ciaccona* de Bach, em ambas as obras “o enunciado sonoro se prolifera sempre atraído por um princípio gerador de diferentes texturas”. Além disto, os retornos à distância do material de base - o gesto A e seus desdobramentos - pontuam o fluxo temporal e organizam formalmente a peça, revelando através dos elementos que atravessam o enunciado “uma processualidade musical narrativa” (STOÏANOVA, 1985, p. 419).

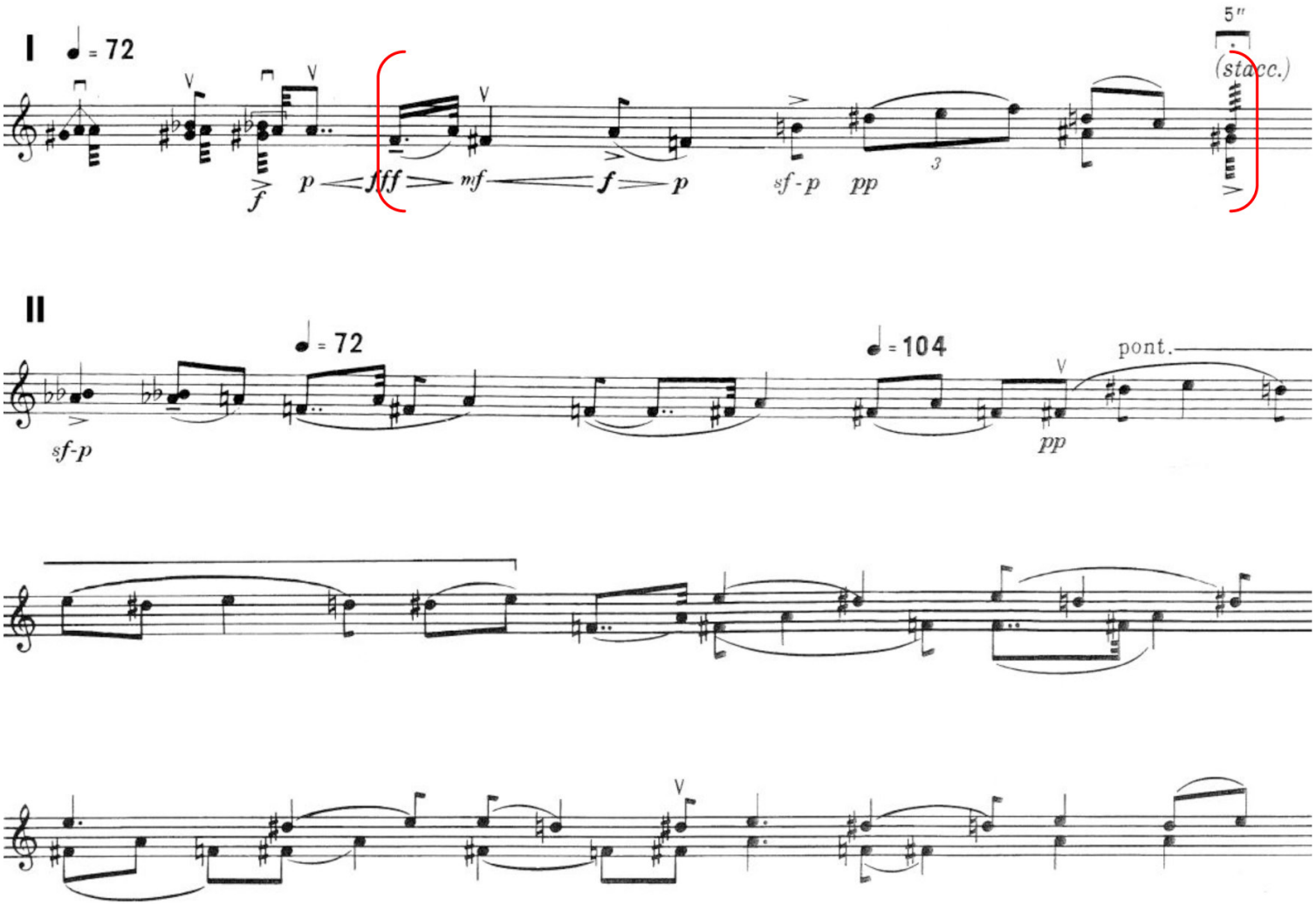
37. Cf. STOÏANOVA, 1985, p. 424.



Ex.26- Trecho referente às últimas linhas da página dois e primeira da página três da partitura da *Sequenza VIII* de Luciano Berio. Fonte: BERIO, 1977, p. 2 e p.3; alterações realizadas pelo Autor.



Ex. 27- Três exemplos de contraposição gestual na Sequenza VIII de Luciano Berio; o primeiro referente à primeira página da partitura, o segundo à segunda e o terceiro à terceira. Fonte: BERIO,1977, p.1- 3; alterações realizadas pelo Autor.



Ex. 28- Trechos da página três e quatro da partitura da *Sequenza VIII* de Luciano Berio. No primeiro a aparição do novo elemento conjugado a A, destacado em vermelho, e no segundo seu desdobramento individual. Fonte: BERIO, 1977, p. 3- 4.

CAPÍTULO 2

O gesto musical em Brian Ferneyhough, uma análise das características figurais dos gestos.

Abordaremos a seguir a noção de gesto segundo a poética do compositor Brian Ferneyhough. Diferentemente de Luciano Berio, neste contexto o gesto será tratado como um elemento formado pela convergência dos estratos de manipulação paramétrica em direção a um aspecto global. E é através da manipulação e do controle destes estratos que se formam as perspectivas que ligarão os diferentes gestos presentes em um espaço composicional. Vale lembrar que da mesma forma que em Berio, o ponto fundamental para Ferneyhough é a mobilidade dos gestos, sua capacidade de transbordar em direção a outras formações, ou em direção a novos gestos. A segunda parte deste capítulo é dedicada a análises de algumas obras do compositor britânico, nas quais demonstramos como se efetua este potencial de transbordamento.

O reexame do papel do gesto musical proposto por Ferneyhough possuiu como fundo uma oposição a duas correntes composicionais: o *Neue Romantik* e o serialismo. Suas críticas, no primeiro caso, dizem respeito à existência de uma música distinta, autenticada em função de supostas qualidades naturais inatas aos gestos. No segundo, às aplicações unidimensionais de estratégias abstratas de geração e manipulação dos materiais musicais, que possuem um objetivo final que devem evidenciar. Em ambos, os gestos tornam-se apenas transferidores de funções expressivas ou estruturais, não refletindo concepções formais que possibilitariam sua integração de maneira dinâmica.

Os compositores do *Neue Romantik*[1] tiveram certa proeminência por volta de 1975 na Áustria e Alemanha e buscavam, antes de tudo, restaurar uma via de comunicação com o público através de uma escuta totalmente simbólica. Em suas obras, os gestos não surgem a partir de um trabalho em seus subcomponentes, mas são realizadas *colagens* de elementos já constituídos e imbuídos de significação.

A busca em enfatizar a significância dos gestos musicais, focando-se na imediaticidade da expressão, pressupõe uma percepção direta destes como pertencentes a um código. Porém, para Ferneyhough tal caráter programático torna-se inconsistente devido à imposição de princípios semânticos arbitrários sobre um repertório previamente selecionado de gestos. De alguma forma estes

1. Ferneyhough refere-se diretamente aos compositores Wolfgang Rihm, Hans-Jürgen von Bose e Wolfgang von Schweinitz (Cf. FERNEYHOUGH, 1998, p. 21).

devem estabelecer certa correlação implícita com tais princípios semânticos e torná-los comunicáveis. Ao mesmo tempo, os compositores desta corrente adotavam elementos derivados e descontextualizados de práticas musicais anteriores, como um modo de reviver os jogos dramáticos do passado. No momento em que o gesto almejava revelar suas potencialidades e incluir-se em associações diferenciadas, ele era lançado novamente em seu estado de material arbitrariamente formalizado, tornando-se um traço despersonalizado de uma categoria ordinariamente reconhecível de atividade comunicativa.

Gestos cujos componentes possuem características definíveis – timbre, perfil melódico, nível dinâmico, etc. – mostram uma tendência em direção a escapar de seu contexto específico e se tornarem independentes, livres para se recombinarem e consolidar novas unidades. Para tanto Ferneyhough aponta a necessidade de um ambiente no qual exista um movimento ininterrupto do maior ao menor elemento formal. Um ambiente onde opera um modo composicional que enriquece o gesto com a energia para dissolvê-lo, levando-o a funcionar de diversas formas simultâneas e lançando-o além das suas limitações, ao mesmo tempo em que as camadas de informação das quais é composto adquirem vida própria.

Segundo Ferneyhough, esta é a maneira *figural* de construir gestos musicais; não se trata de criá-los segundo a cristalização automática de unidades ou valores paramétricos abstratos, como no caso do serialismo, nem tampouco de utilizá-los segundo suas qualidades de significação. O que define a abordagem de um trabalho figural propriamente dito é o potencial de desconstrução, o transbordamento de valores paramétricos que permitem tanto a construção de um gesto, como sua dissolução.

Da mesma maneira que os gestos não devem ser tratados cerradamente, sem um acesso direto aos seus subcomponentes, as manipulações paramétricas não podem deixar de levar em conta um contexto concreto, ou seja, “um gesto já presente ou por vir” (COURTOT, 2009, p.65). Pois, em ambos os casos, sua função como intermediário, situando-se entre as operações paramétricas e a forma, é anulada.

Além das duas tendências já mencionadas Ferneyhough também se opõe à Helmut Lachenmann, pois segundo ele a notação de algumas das obras do compositor alemão transforma os gestos em elementos não decomponíveis. Os grafismos presentes nas partituras de Lachenmann representam apenas ações do instrumentista, o que dificulta a transformação e a ligação entre os diferentes

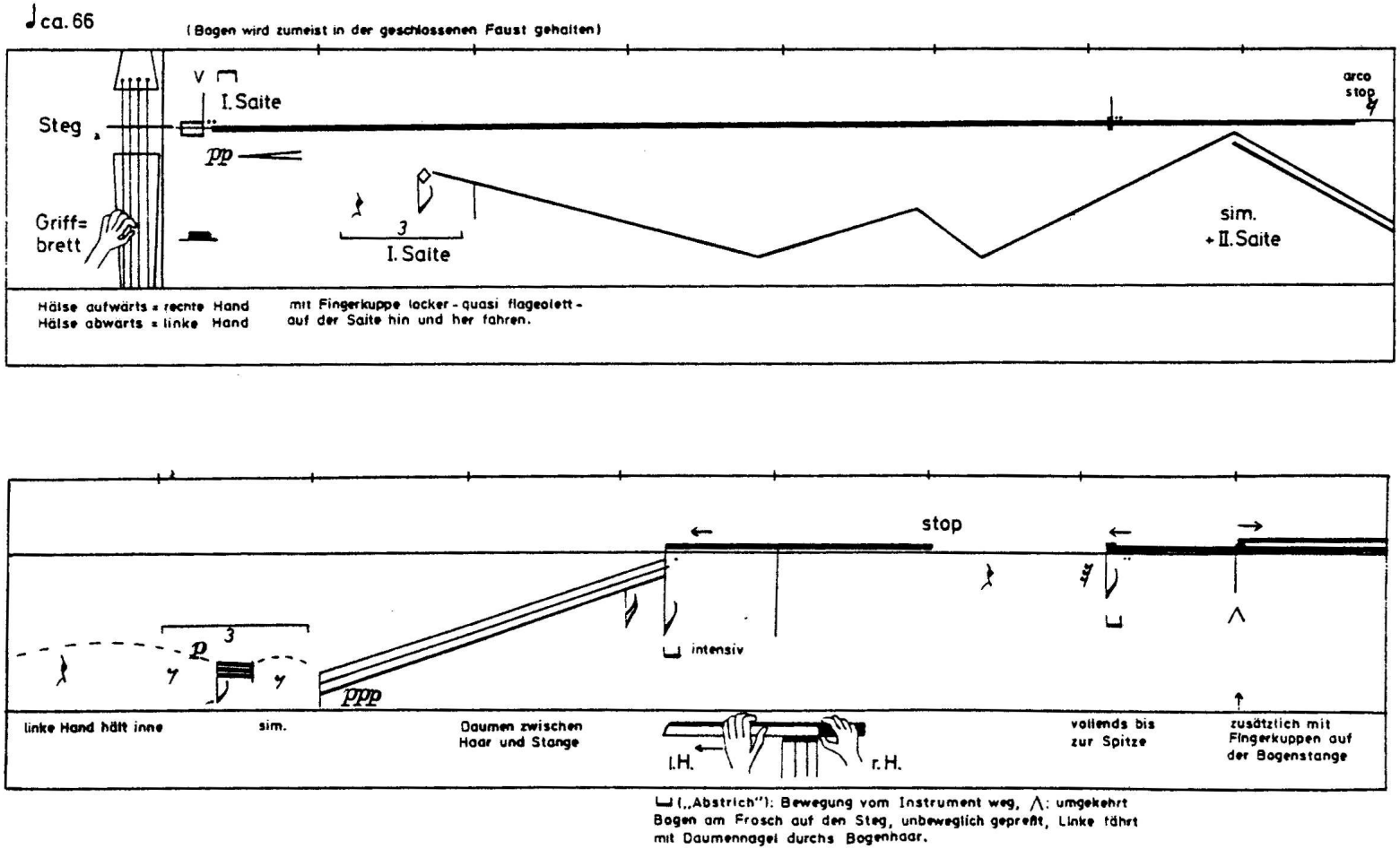
elementos, que para Ferneyhough são feitas por intermédio das operações nos parâmetros musicais.

A obra *Pression* (1969) de Lachenmann, para violoncelo solo, é um bom exemplo da utilização deste tipo de notação: a partitura indica em quase sua totalidade ações do instrumentista, em quais partes do instrumento suas mãos devem atuar, e não sons. As notas com hastes para cima (Ex. 01) representam a mão direita, responsável pelo arco, e as notas com hastes para baixo a mão esquerda. Tanto os desenhos, como as indicações escritas na partitura, funcionam como guias. A margem superior corresponde à parte inferior do instrumento e a margem inferior à parte superior, as linhas divisórias sobre a margem superior indicam a duração de uma semínima.

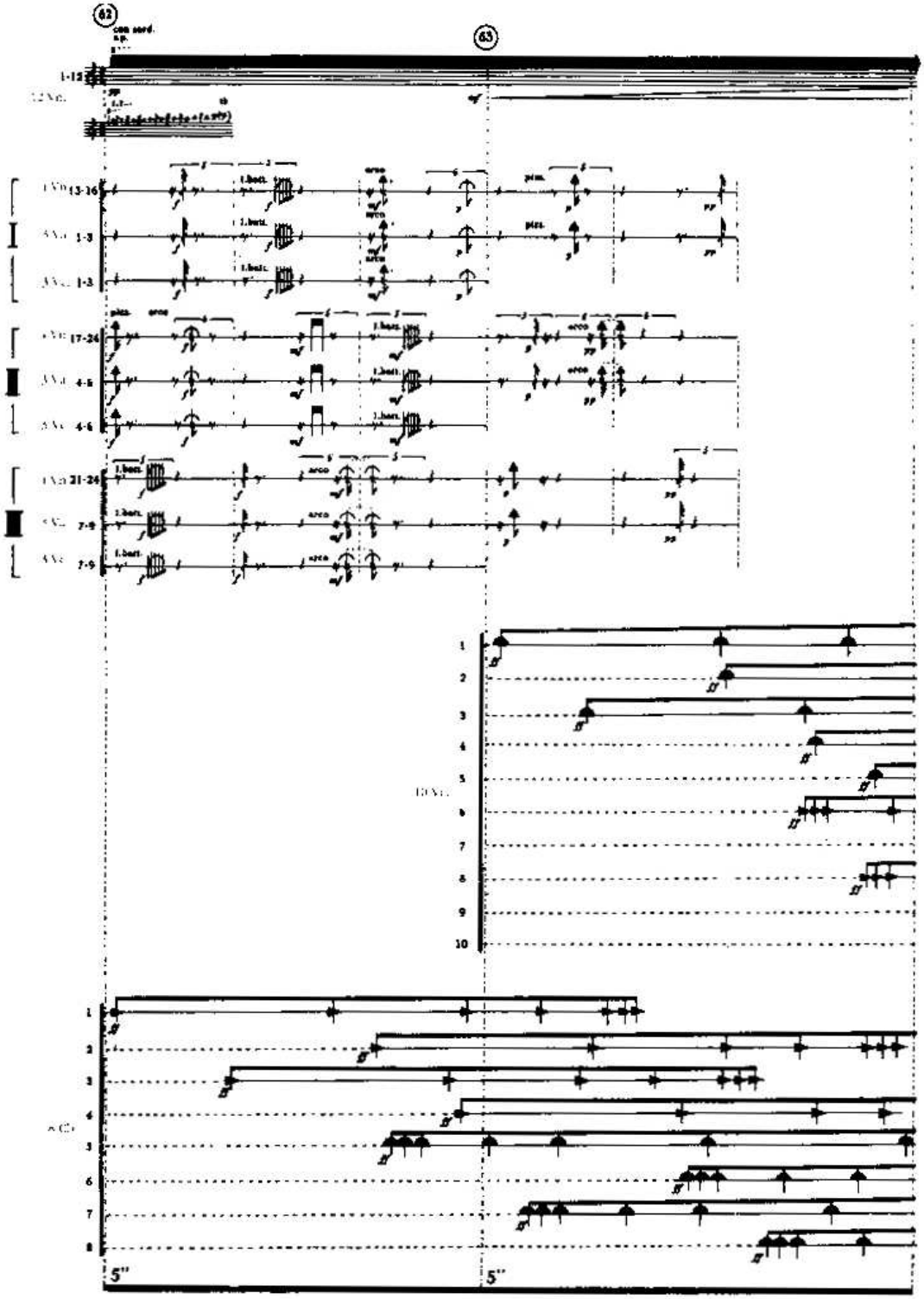
O que distancia Ferneyhough de Lachenman é a parametrização inclusive das ações do instrumentista, ou seja, existe em Ferneyhough uma camada de serialização do próprio gesto instrumental[2]. Além disso, o objeto composicional de Ferneyhough não é a sonoridade, nem tampouco o objeto sonoro, mas sim o jogo de tensões nascido do embate entre as diversas camadas de informações parametrizadas. Suas partituras abarcam, ao mesmo tempo, as indicações das ações instrumentais e os "traços das identidades gestuais". Em algumas de suas obras o intérprete raramente pode dar conta de forma integral de todos os detalhes de execução: a ele é incumbida a tarefa de realizar uma "escavação das preocupações formais das obras" (COURTOR, 2009, p. 64) e não apenas decodificar sonora e fisicamente as informações escritas. Além disso, sua função também é traçar um percurso pessoal, a partir da escolha dos caminhos possíveis dentro de suas peças, nos quais pode ora evidenciar, ora ocultar certos elementos.

Já que suas concepções têm como a base a integração e o trânsito entre os diferentes aspectos (texturais, gestuais e figurais) sempre através do transbordamento de um em direção ao outro, uma notação que se fixe em um destes torna-se inadequada. Em obras como *Threnody to the Victims of Hiroshima* (1960) e *De Natura Sonoris N.° 2* (1971), de Krzysztof Penderecki, as notações gráfica e espacial representam grandes blocos texturais, porém como esta notação não proporciona um controle detalhado dos subcomponentes paramétricos de tais blocos, raramente ocorrem integrações e/ou transformações efetivas: o espaço temporal é marcado apenas por seus prolongamentos ou oposições. Diferentemente, Ferneyhough pretende inscrever os objetos dentro de um esquema formal e não apenas "justapô-los segundo um esquema preexistente, ou em função de sua expressão própria" (Id., Ibid., p. 82). Trata-se então de liberar e integrar suas trajetórias próprias, suas potencialidades figurais, e não somente desconstruir um objeto para reconstruir outro.

2. Ver mais adiante o item referente à análise de *Time and Motion Study II*.



Ex. 01- Dois trechos de *Pression* de Helmut Lachenmann; o primeiro referente ao início da primeira página e o segundo, à segunda linha da segunda página da partitura. Fonte: LACHENMANN, 1980, p. 2 e p. 3.



Ex. 02- Compassos 62 e 63 da partitura de *Threnody to the Victims of Hiroshima* de Krzysztof Penderecki. Fonte: PENDERECKI. In: MORGAN 2000, p. 432.

Para Ferneyhough, o principal não é descobrir ou criar novas formas composicionais rigorosas, como o dodecafonismo e o serialismo, que romperam com as práticas do tonalismo e introduziram um sentido oculto nas obras, representado por um novo código abstrato, ou a pura indeterminação, o acaso e o aleatório, mas propõe a realização de uma música figural, cujo método consiste em reunir e integrar a ordem e a desordem no interior de quaisquer objetos musicais[3]. Neste sentido é importante mencionarmos a influência do conceito adorniano de musica informal na poética de Brian Ferneyough. O conceito é apresentado pelo autor no ensaio *Vers une musique informelle* (1961)[4] no qual é abordada a problemática das duas principais correntes composicionais em voga na época de Darmstadt[5]; para Adorno a principal crítica a técnica serial encontra-se no fato de que, em grande parte das obras observa-se uma falta de sincronismo entre os meios e os resultados, tornando necessários diagramas que expliquem o seu sentido e justifiquem sua validade. Igualmente questionável, conforme a leitura do autor, é a atitude dos compositores que negam todas as formas de organização, em prol de uma espontaneidade absoluta.

Em ambos os casos o que ocorre é uma oposição entre material e composição; no primeiro, o da música serial, o que impera é o trabalho composicional desprovido da experiência sonora, no qual o resultado não teria mais importância, as relações entre os sons tornar-se-iam um cálculo abstrato e através da precisão deste teríamos a garantia da coerência discursiva. O segundo é uma referência à música aleatória, praticada na época principalmente pelo compositor norte-americano John Cage. O que acontece aqui é o oposto, as qualidades físicas do som são totalmente responsáveis pelo conteúdo das obras.

Outro problema apontado por Adorno com relação ao serialismo, é que como a função primária das obras era tornar clara a forma e seus formantes - “isolando, salientando e distinguindo os grupos de alturas, ora submetidos a um eixo de durações ora a um quadro timbrístico” (FERRAZ, 1998, p. 239) – as cadeias de relações entre os parâmetros musicais se tornam unidimensionais, comprometendo a diferenciação dos momentos e eventos dentro do fluxo temporal.

3. Cf. BEAULIEU, 2004.

4. ADORNO, 1994, p. 269- 322

5. As críticas aos procedimentos seriais não são uma exclusividade de Adorno, na mesma época diversos compositores e teóricos estavam tecendo considerações sobre esta prática musical. Dentre eles Iannis Xenakis e György Ligeti, que têm como principais críticas o *acinzentamento* e homogeneização da superfície sonora causados pela falta de relações específicas com parâmetros próprios do som. Para maiores detalhes ver: BALTENSPERGER, 1995, p. 595-597; LIGETI, 1960, p. 5-17 e ZUBEN, 2005, p. 125- 128.

Para reconciliar esta contradição Adorno aponta para o conceito de música informal:

> Um tipo de música que descartou todas as formas que são externas ou abstratas ou que a confrontam de uma maneira inflexível. Ao mesmo tempo, embora esta música possa ser livre de qualquer coisa irredutivelmente estranha ou superposta a si mesma, ela poderá, no entanto constituir-se de uma maneira objetivamente convincente, na própria essência musical, não em regras externas (ADORNO, 1994, p. 272; tradução do Autor)[6].

A proposta composicional de Ferneyhough não é realizar uma música puramente informal, mas desenvolver manipulações paramétricas a partir das características internas do material e/ou de uma necessidade contextual. A aceitação de determinações locais dará origem a novas situações que não estavam previstas anteriormente, tornando o ato composicional um constante desvelar das obras, que se tornam um registro de processos vivenciados, uma impressão parcial e imperfeita do conjunto de hipóteses momentâneas.

O compositor imagina a existência de um eixo que possui em suas extremidades duas categorias opostas e que através de processos localizados em pontos específicos podem gerar partes de uma obra ou até obras inteiras. Essas duas categorias o *automático* e o *informal* podem até mesmo originar elementos morfologicamente idênticos, concentrando suas diferenças apenas no ponto de vista do funcionamento, ou seja, das atitudes composicionais.

Na categoria *automático* estão as operações apriorísticas e externas ao resultado sonoro, que no caso do serialismo, funcionam como forma de evidenciar um sistema preestabelecido, ao qual toda a obra deve estar submetida. Para Ferneyhough, esses sistemas não têm como função gerar música, mas transformar e predispor o trabalho composicional de uma maneira específica. Outro ponto importante pertencente a esta categoria é a noção de *grid* (grade), definida como uma série de diretrizes elaboradas no início do processo composicional, que podem ser descrições verbais de possíveis processos ou situações, especulações teóricas relacionadas à obra em questão ou simples descrições de processos musicais.

> Eu acredito muito na existência de uma massa amorfa de vontade criativa. Por outro lado, para realizar o potencial criativo desta vontade, é necessário ter algo para se reagir. Então, eu tento estabelecer uma ou

6. “A type of music which has discarded all forms which are external or abstract or which confront it in an inflexible way. At the same time, although such music should be completely free of anything irreducibly alien to itself or superimposed on it, it should nevertheless constitute itself in an objectively compelling way, in the musical substance itself, and not in terms of external laws.”

> mais (normalmente muitas mais) *grids* (grades), ou crivos, um sistema de crivos continuamente móveis [...] É simplesmente para passar por estas *grids* (grades) de vários tipos e tamanhos que o material é obrigado a se diversificar, quebrando-se nas mais diferenciadas unidades (FERNEYHOUGH, 1998, p. 253; tradução do Autor)[7].

Por outro lado, a ideia de informal para Ferneyhough está ligada a elementos musicais que possuem um estado primário imbuído de certa diferenciação interna ou de relações complexas. Devido a este aspecto, tais elementos poderão determinar e articular valores e critérios de relevância para si mesmos, que poderão ser utilizados para manipulações posteriores.

Desta forma, instauram-se duas maneiras de conceber tal campo problemático[8]: na primeira, partimos de um gesto espontâneo ou improvisado e há uma indução para encontrar uma regra, ou um conjunto de regras, organizadas a partir de um parâmetro saliente ao gesto primeiro. Estas não devem apenas o descrever em sua estrutura, mas também serem capazes de engendrar outras, capazes de dar lugar a novos gestos[9]. A segunda consiste em conceber uma rede de "forças abstratas", ou seja, de regras das quais podemos deduzir estruturas e neste caso os gestos serão objetos que atualizarão e manifestarão em dado instante a conjunção das forças em questão.

A integração e o constante trânsito entre procedimentos dessas categorias geram uma sensação de complexidade, que não se refere à quantidade e diversidade dos elementos que preenchem o espaço musical e tão pouco às suas possibilidades combinatórias, mas à constante modificação do foco do trabalho composicional – ora automatizando a evolução e o percurso a ser traçado, ora permitido um trabalho livre dos elementos, criando uma abertura a decisões locais – que possibilita um constante deslocamento tanto por parte do compositor, como do ouvinte. Para ambos não existe mais uma relação hierarquizante definida de antemão, mas a cada momento surgem novas possibilidades de relações e de trajetos a serem percorridos.

"Em arte, tanto em pintura quanto em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças" (DELEUZE, 2007, p. 62) é com esta citação

---

7. "I believe very much that one has an unformed mass of creative volition. On the other hand, in order to realize the creative potential of this volition one needs to have something to react against. And therefore I try to set up one or more (usually many more) grids, or sieves, a system of continually moving sieves […]. It's simply that in order to pass these grids of various types and sizes, the material has been forced to diversify itself, to break itself up into more differentiated units."
8. Cf. COURTOT, 2009, p. 81- 82.
9. Sobre este aspecto informal ver também FERRAZ, 2004.

de Gilles Deleuze, pertencente à sua obra sobre o pintor Francis Bacon, que o compositor inicia seu ensaio *Form – Figure – Style: An Intermediate Assessment* (1982). Bacon deforma e distorce os elementos pictóricos em sua obra, liberando as figuras de suas relações narrativas e ilustrativas e operando uma dessemantização. Da mesma forma Ferneyhough pretende romper com as relações similares que preenchem o universo sonoro, destituindo seus componentes de sua carga semântica e de todo significado prévio. Os gestos musicais não serão mais tratados como mônadas expressivas que atuam como símbolos, servindo apenas como um veículo para comunicar algo preestabelecido. Livra-se, então, dos inúmeros clichês que habitam o espaço composicional.

> Com efeito, seria um erro acreditar que o pintor trabalha sobre uma superfície em branco e virgem. A superfície já está investida virtualmente por todo tipo de clichês com os quais se torna necessário romper (ibid. p. 19).

Nas obras de Ferneyhough os diferentes gestos estão em constante modificação e por vezes acoplam-se uns aos outros. Neste caso, não existem mais relações funcionais, estruturais e narrativas ou um método dado previamente que garantiria a eficácia das operações realizadas durante o ato da composição. O que aparece é uma zona de indicernibilidade comum a todos, onde os elementos "se confrontam localmente, ao invés de se comporem estruturalmente" (ibid., p. 30). Não são trabalhadas a combinação, decomposição ou transformação, mas a deformação.

A deformação, segundo Deleuze, não pode ser reduzida a uma transformação de formas ou a recombinação de componentes, mas é a ação deformativa que cria as zonas de indiscernibilidade e coloca tudo em relações de força. Portanto, nas composições não é possível identificar os componentes e/ou processos originários, apenas o local onde estes incidem. Os procedimentos paramétricos lineares, definidos tanto *a priori*, como localmente durante o ato composicional, podem ser abandonados e/ou modificados a qualquer momento e nas partituras finais observa-se apenas as suas sobreposições, não sendo possível reduzi-los a um estado inicial, separando e localizando-os individualmente. Estamos diante de uma superfície na qual apenas traços desses são visíveis. Como todos os elementos e relações são provisórios, o que é levado em conta são as diferenciações entre cada evento singular, criando um jogo constante de micropercepções entre os diferentes acontecimentos musicais.

Desta forma, compor não se limita apenas à elaboração e aplicação de recursos técnicos, “mas à aceitação do mundo musical que se revela através da manifestação de forças entrevistas”, impossibilitando a predefinição do material por inteiro: a pré-composição somente possui o sentido de circunscrever uma “identidade cinética” aos gestos. Estes podem então, deixar eventualmente aparecer o momento, ou a trajetória, que conduzirão a uma ruptura ou a uma modificação de estado dos objetos musicais. Courtot afirma que Ferneyhough se situa em um “ponto de junção entre uma concepção fundada no estabelecimento do material e de uma atitude prospectiva atenta às forças formais que emanam de um gesto musical” (COURTOT, 2009, p. 87).

Análises

A seguir serão analisadas as seguintes obras de Brian Ferneyhough: *Second String Quartet* (1981), Quinto movimento de *Kurze Schatten II* (1990), *Time and Motion Study I* (1970- 1977) e *Time and Motion Study II* (1973- 1976). A escolha destas obras se deu pela possibilidade de percorrer de maneira efetiva as questões teóricas abordadas até então. Os pontos principais que trabalharemos serão: a convivência entre procedimentos composicionais automáticos e informais, as possibilidades de desconstrução e reconstrução dos elementos gestuais e o tratamento dos gestos instrumentais como dimensão composicional das obras.

Second String Quartet

A grade pré-composicional apresentada abaixo se refere à quarta seção do *Second String Quartet* (1981). Nele está representado o entrelaçamento de trabalhos paramétricos, através dos quais os elementos musicais concretos devem passar. Esta seção situa-se entre os compassos 106 e 131 da partitura[10].

10. Cf. FERNEYHOUGH, 1994, p. 126-130.

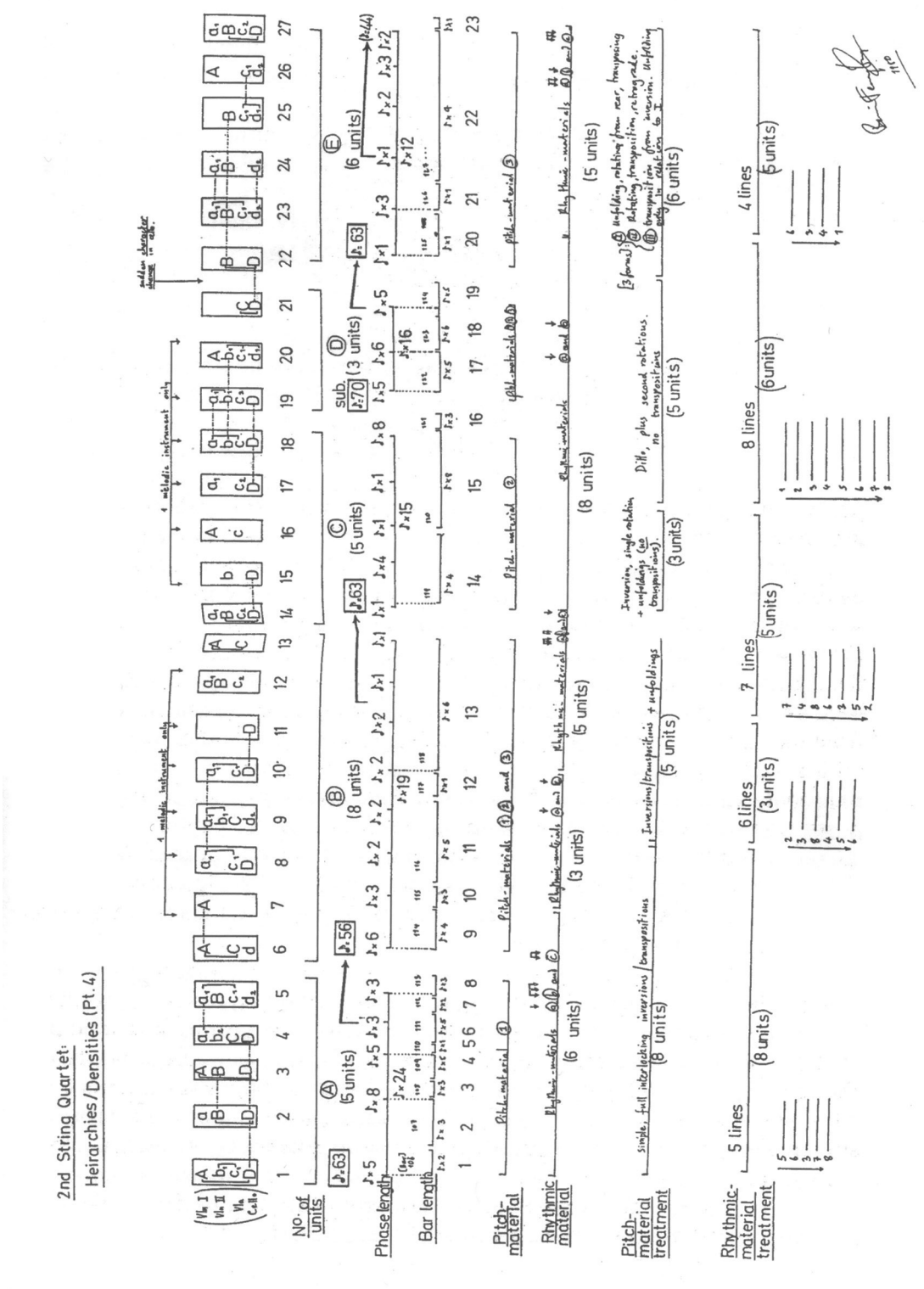


Fig. 01- Grade pré-composicional referente à quarta seção do *Second String Quartet* de Brian Ferneyhough. Fonte: FERNEYHOUGH, 1998, p. 125.

Os *cartuchos*, representados pelos retângulos verticais acima da grade pré-composicional, indicam quais instrumentos irão tocar e o grau hierárquico que estes possuem uns com relação aos outros. As letras A, B, C, D indicam respectivamente primeiro violino, segundo violino, viola e violoncelo. As letras maiúsculas assinalam os materiais principais, as letras minúsculas os materiais secundários (*de acompanhamento*). Os números 1 e 2, representam uma subdivisão suplementar destes últimos em subcategorias de predominância ou subjugação.

As combinações encontradas nos 27 cartuchos são uma seleção permutada dos materiais das seções precedentes da peça. A ordem resultante não foi manipulada de nenhuma forma, mesmo quando às vezes se produziram sequências muito divergentes das demais, pois esta imprevisibilidade é parte deste tipo de exercício composicional.

Estes procedimentos permitem ao compositor dar conta dos aspectos texturais, resultantes da sobreposição dos diferentes materiais, através da hierarquização e do controle na combinação dos mesmos. O prolongamento de um ou outro torna a ligação entre eles mais fluída, evitando que nas alternâncias sejam percebidas linhas de demarcação. O compositor também realiza algumas simultaneidades entre os materiais, representados na figura abaixo pelos colchetes.

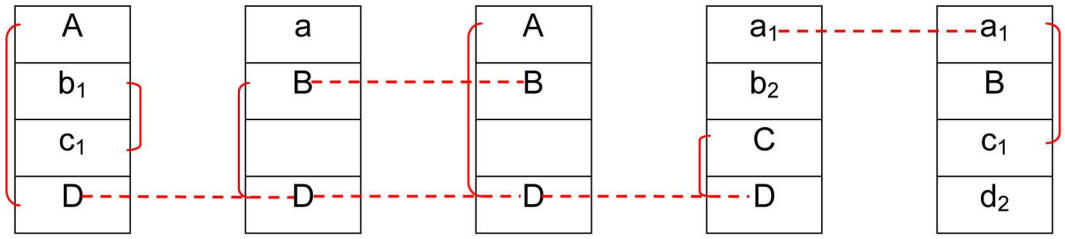
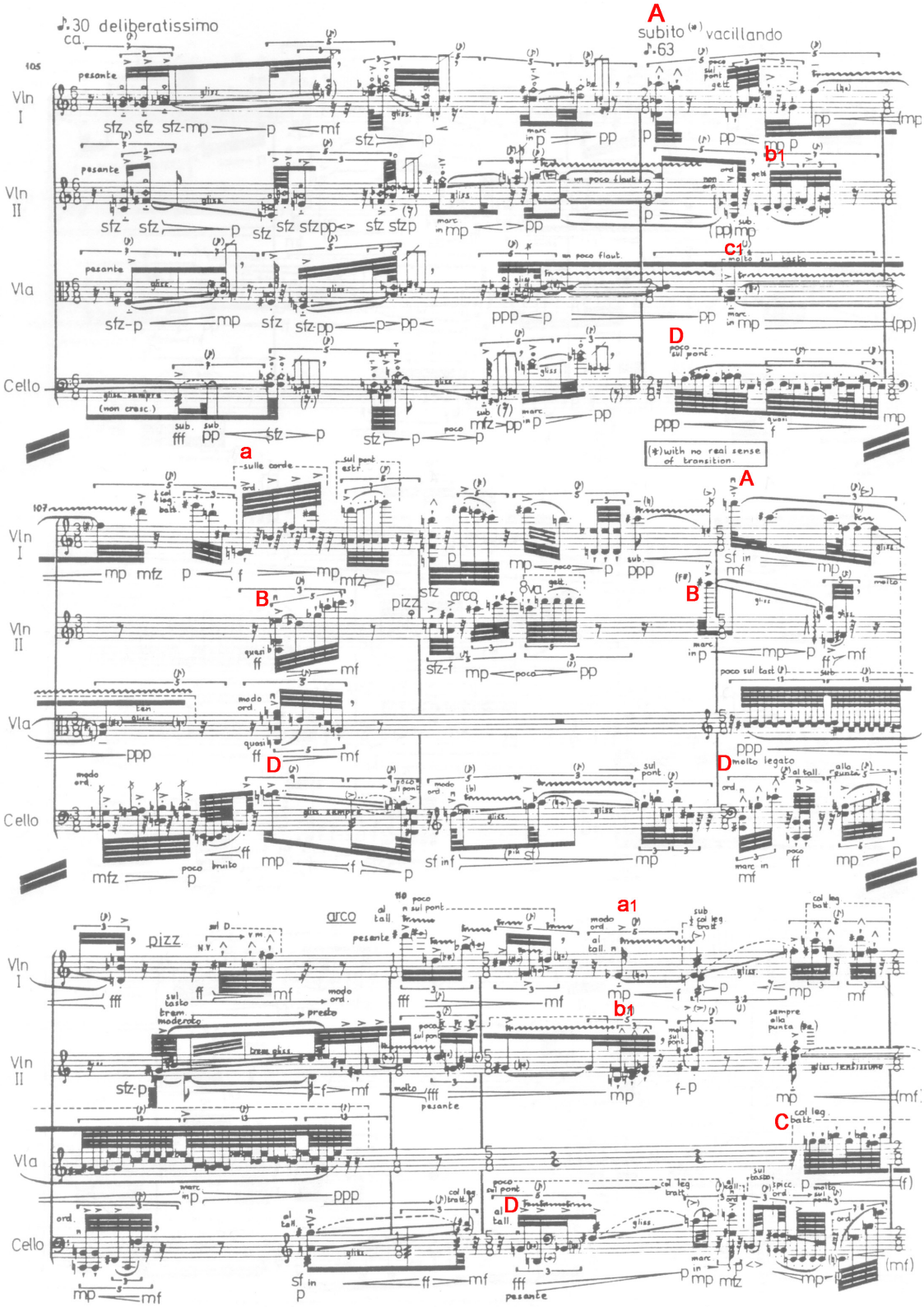


Fig. 2- Estão representados acima os cinco primeiros cartuchos do *Second String Quartet* de Brian Ferneyhough. As linhas pontilhadas representam os prolongamentos dos materiais e os colchetes, as simultaneidades.

Também percebemos que o tamanho das frases (representadas pelas letras A, B, C, D e E, circuladas na figura 01) e a duração dos compassos não coincide, e cada uma delas é encerrada por uma alteração gradual no andamento metronômico. Além disso, os diversos níveis paramétricos não mudam de um estado a outro sempre simultaneamente e na medida em que a passagem avança, as manipulações dos materiais tornam-se mais complexas. No exemplo 03, delimitamos na partitura os materiais principais e secundários referentes à frase A desta seção.



Ex. 03- Compassos 105 a 114 da partitura do *Second String Quartet* de Brian Ferneyhough; as letras em vermelho indicam os materiais principais e secundários. Fonte: FERNEYHOUGH, 1981, p. 11; marcações realizadas pelo Autor.

As estruturas rítmicas dos materiais principais foram constituídas através da variação de células elementares, que posteriormente originaram uma grade de enunciados rítmicos ordenados. O esquema abaixo demonstra como ocorre tal procedimento[11].

No trecho da partitura apresentado anteriormente (Ex. 03), os gestos oriundos das estruturas rítmicas mencionadas podem ser observados principalmente através da forte presença de quintinas e tercinas, que aparecem por vezes isoladas e por vezes incrustadas umas nas outras. Outro ponto interessante é a constante divisão dos gestos em grupos de dois ou três impulsos e a justaposição destes em grupos de cinco impulsos.

O exemplo 04 demonstra em alguns trechos da partitura estes agrupamentos de impulsos rítmicos. Consideramos apenas os elementos mesurados, portanto foram descartados os trinados e trêmulos escritos de forma indefinida ritmicamente.

No exemplo 05 encontramos as alturas que foram o ponto de partida de Ferneyhough para este quarteto. Embora inicialmente selecionadas de maneira intuitiva, os três grupos de alturas foram em seguida ligeiramente alteradas, a fim de permitir uma disposição mais livre do que seria omitido a cada vez. As alturas omitidas de apenas um dos grupos: Sol, Mi, Dó, Sol♯ possuem grande importância no ponto de vista formal, atuando de diversas formas, regulando os processos de transposição, possuindo maior pregnância em determinados trechos, ou ainda, vindo à tona em pontos importantes da peça.

A figura 03 representa algumas possibilidades de entrelaçamento destes grupos. No primeiro, mais simples, as alturas não sofrem transposições e/ou inversões. No segundo são apresentadas inversões, indicadas pelas setas e uma transposição, indicada pela letra T. No terceiro, um novo tratamento é exemplificado, a rotação, na qual um os grupos inicia-se em uma altura diferente da primeira: nos casos do exemplo, a quarta (Lá), no primeiro e, a segunda (Ré♯), no segundo grupo.

A sobreposição deste grande número de processos proporciona que tanto o material já constituído, no caso os elementos primários e secundários, como as operações paramétricas, reajam uns aos outros. Na partitura final não podemos decompor individualmente os diversos estratos de tratamento linear, somente tomamos contato com a rede de interações dos componentes. A multiplicidade neste caso é resultante de um trabalho composicional no qual “não há nada que não seja um múltiplo”, todo material trabalhado “é um conjunto” (NICOLAS. In: Pesson, 1987), ou seja, passível de ser decomposto em diversas linhas. Estas linhas trabalhadas de diversas formas simultâneas possibilitam a incessante desconstrução e reconstrução: a emergência de novas possibilidades figurais de cada elemento; descreveremos abaixo como este processo de emergência ocorre.

11. Cf. MELCHIORRE. In: PESSON, 1987.

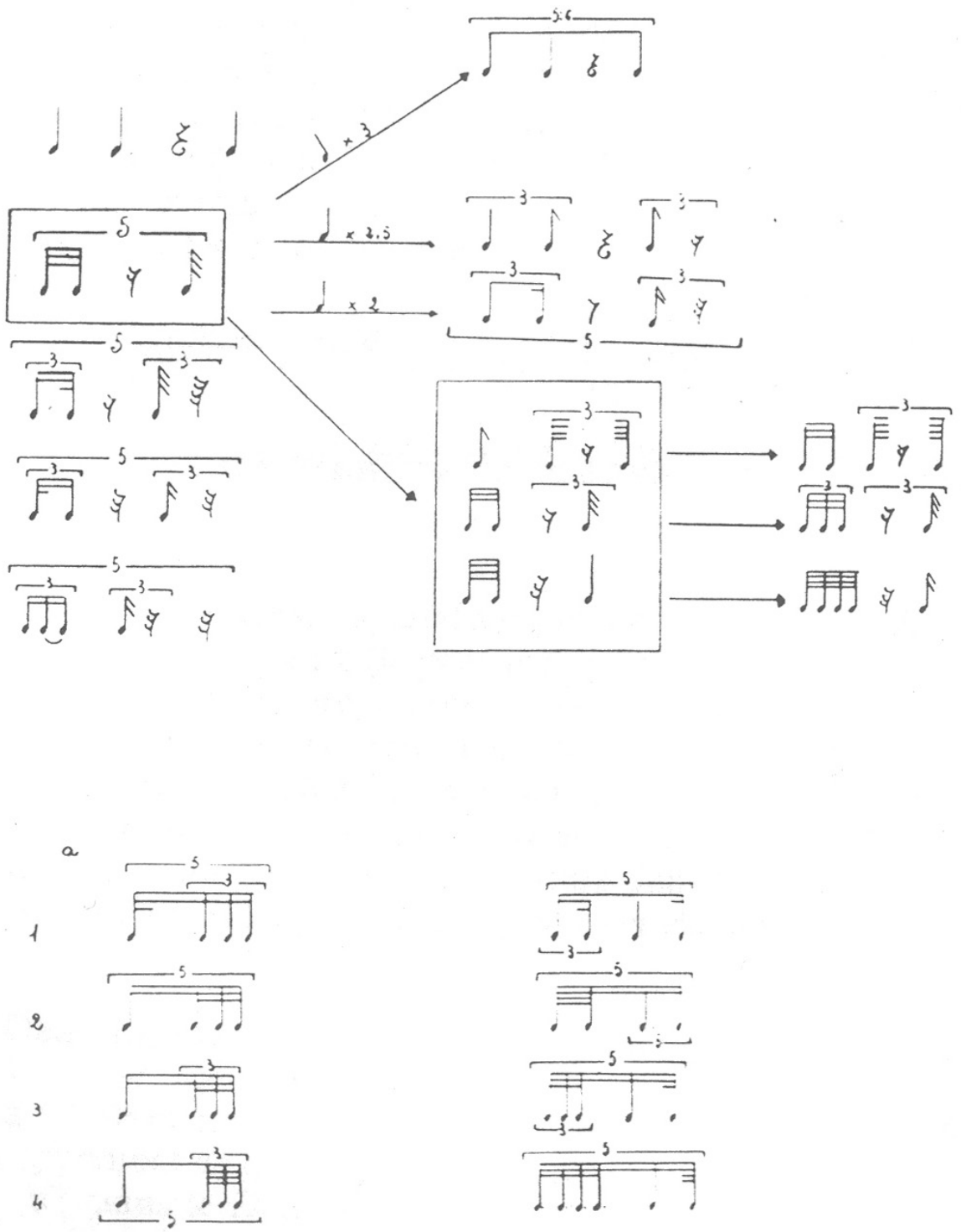
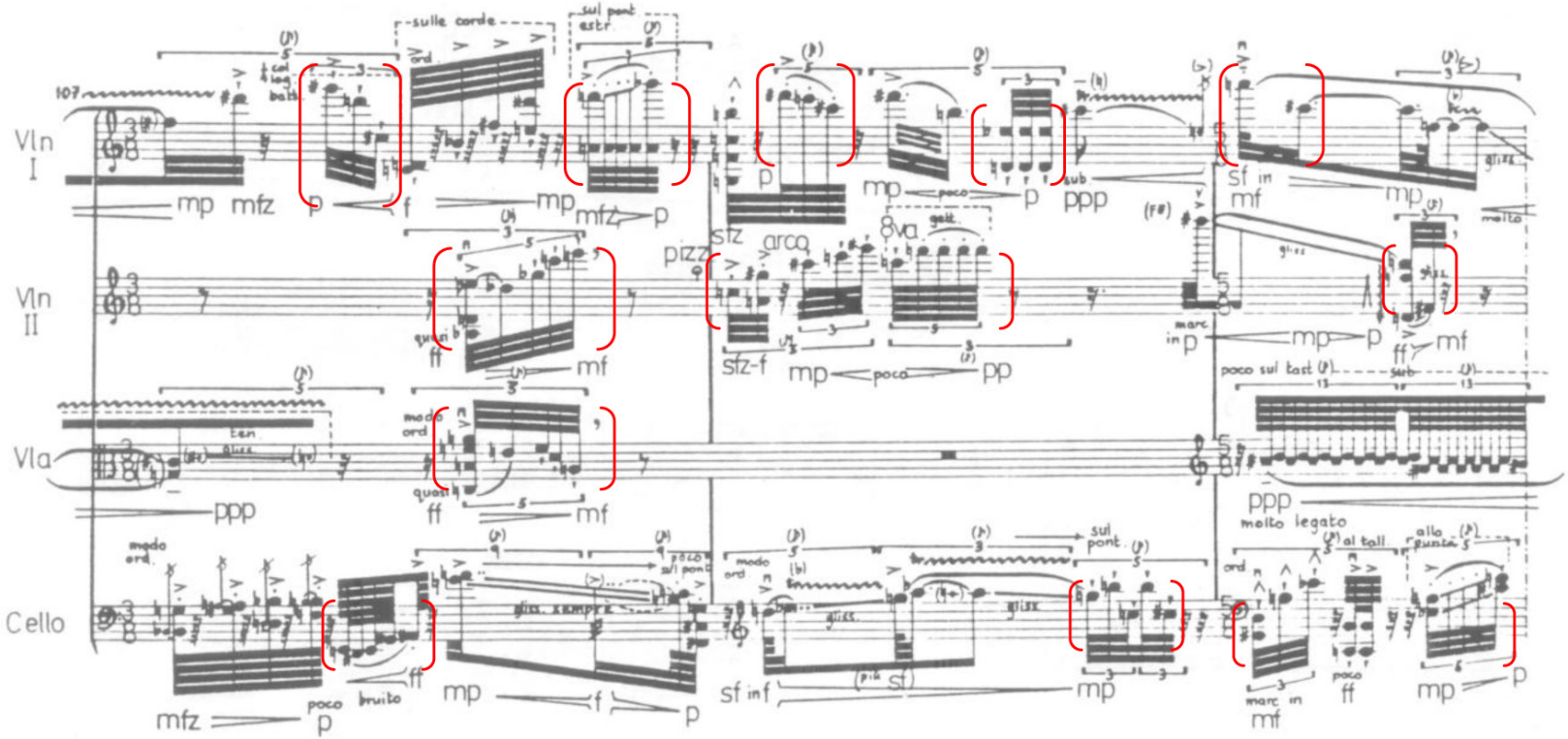
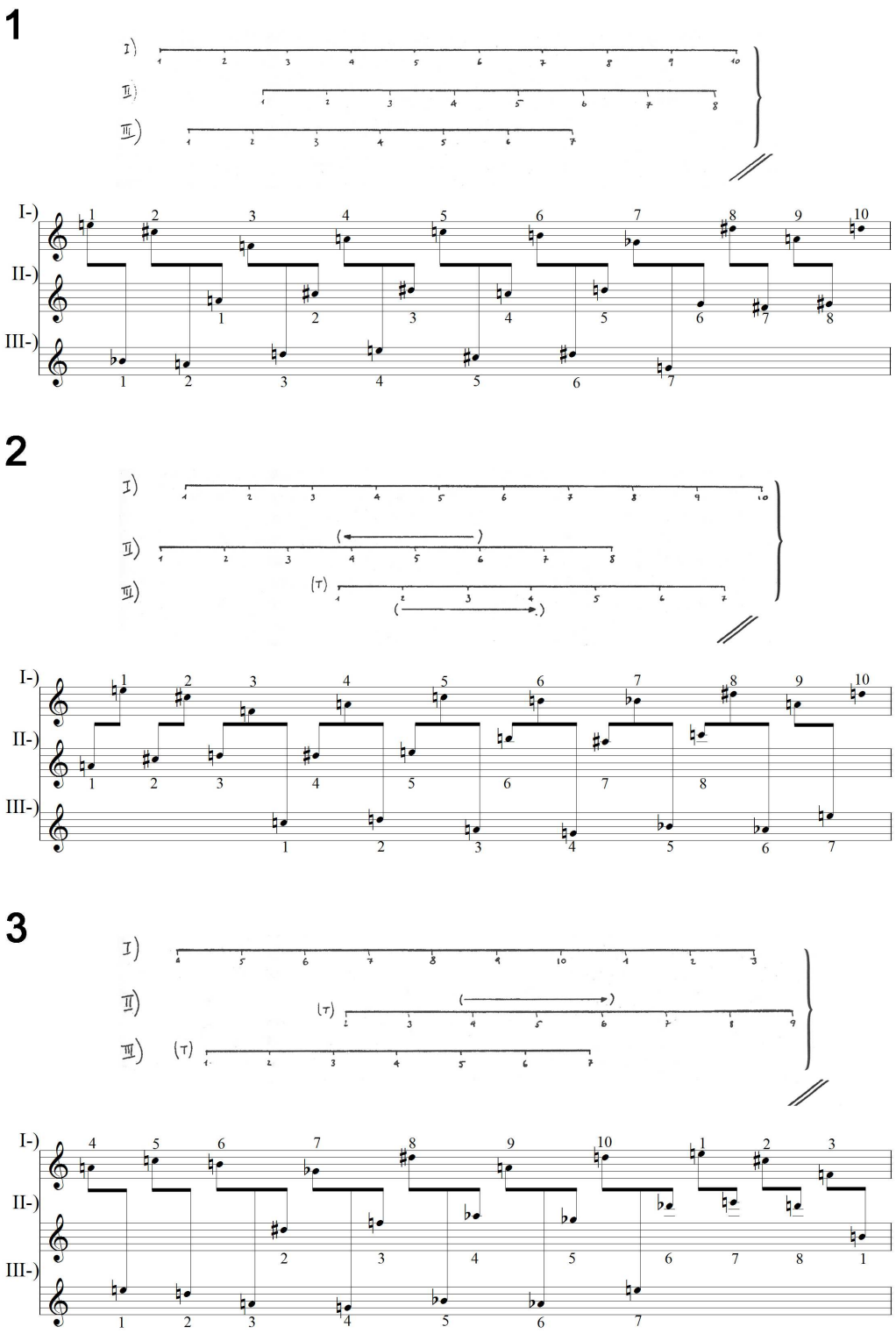


Fig. 03- Estrutura rítmicas dos materiais principais do Scond String Quartet de Brian Ferneyhough. Fonte: MELCHIORRE. In: PESSON, 1987, P.76.



Ex. 4- Compassos 107 a 109 da partitura do *Second String Quartet* de Brian Ferneyhough; os colchetes em vermelho assinalam os grupos de impulsos rítmicos mencionados no texto. Fonte: FERNEYHOUGH, 1981, p. 11; marcações realizadas pelo Autor.



Ex. 5- Três exemplos de formas de entrelaçamentos dos conjuntos de alturas do *Second String Quartet* de Brian Ferneyhough. Acima os esquemas do próprio compositor (Fonte: FERNEYHOUGH, 1998, p.129) e abaixo os mesmo representados na partitura. Notemos que foi escolhida arbitrariamente, apenas como forma de exemplificar os processos, a transposição de uma segunda maior acima.

A primeira seção do *Second String Quartet*, compreendida entre o início e o compasso 56, tem como tópico principal o isolamento dos gestos, separados uns dos outros pela presença de silêncios. Mas isto não os torna autônomos, é construída uma trajetória formal que os integra. Primeiramente adensam-se verticalmente, partindo gradativamente do primeiro violino isolado em direção quarteto inteiro. Paralelamente, ocorre um aumento temporal na duração das intervenções e pouco a pouco, as técnicas de micro diferenciações metamorfoseiam a aparente homofonia inicial em uma verdadeira heterofonia.

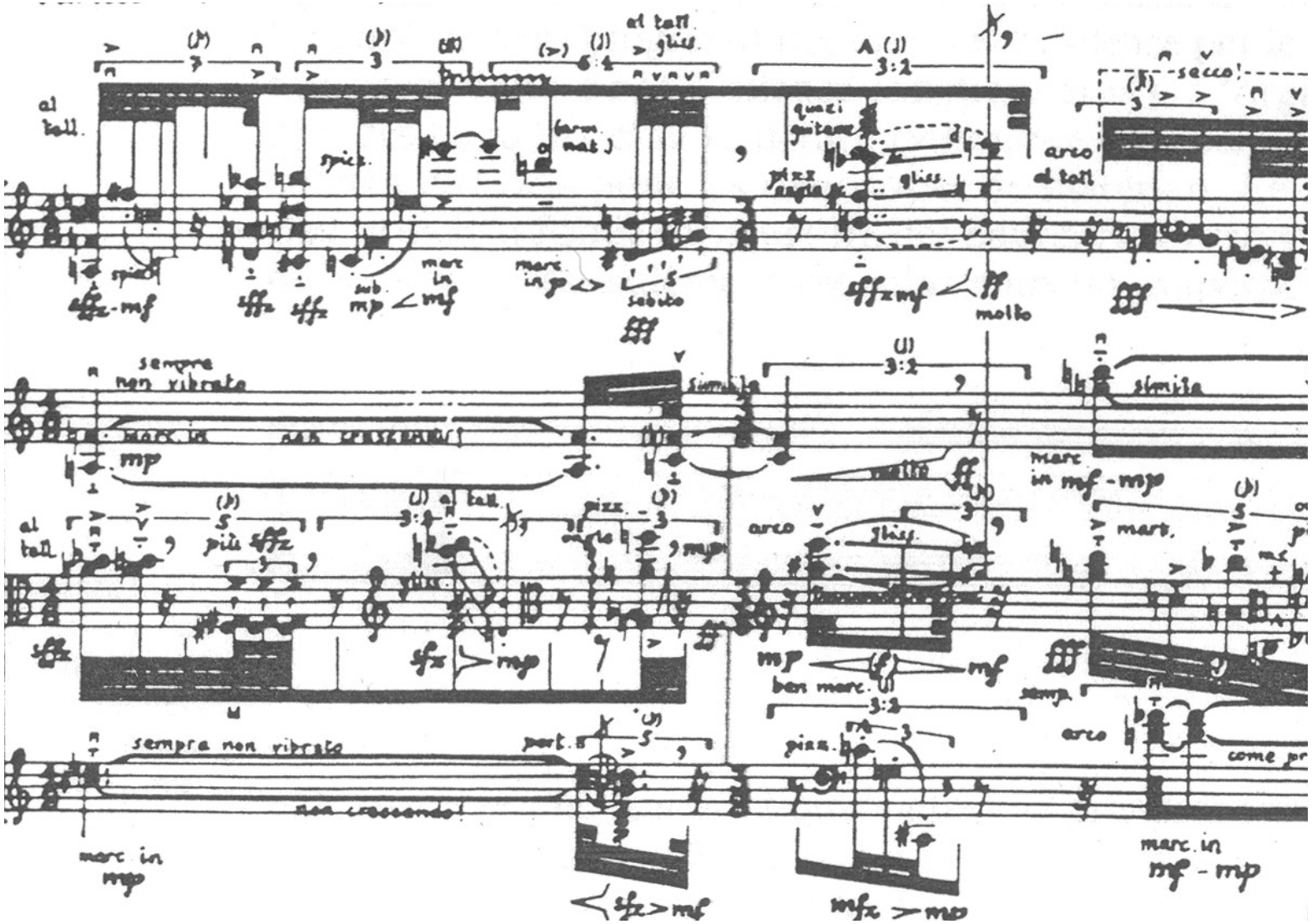
Os silêncios que perpassam o discurso musical também se diferenciam. Além do silêncio literal, teremos o que Ferneyhough chamou de "silêncios coloridos", compostos por gestos aparentemente sem energia, cujos componentes são a maior parte das vezes indiscerníveis, por exemplo, os *glissandos* extremamente lentos[12].

A maior parte dos gestos dos primeiros compassos do primeiro violino provém de dois compassos para quarteto completo (Ex. 06). Notemos como este esboço é estruturado: o violino 1 e a viola compartilham o mesmo tipo de escrita, com grande índice de atividade diferenciada: acordes, *glissandos*, trinados, trêmulos, etc. Enquanto que o violino 2 e o violoncelo compartilham gestos que prolongam as alturas dos instrumentos precedentes; uma leitura possível é que a própria oposição gestos/silêncios coloridos já estaria presente nestes compassos[13].

A segunda seção é justaposta à primeira e definida por características totalmente contrastantes: constitui-se polifonicamente, de maneira melódica e contrapontística. Os silêncios são omitidos juntamente com a complexidade de articulações e de modos de ataques, substituídos aqui pela utilização do legato em todas as linhas instrumentais. A estrutura rítmica é configurada pela presença de grupetos irregulares compostos por quiálteras, aos quais se seguem notas longas.

É como se no fluxo temporal fosse aberta uma "janela"[14], propiciando a descoberta de um novo sitio para escuta, ao mesmo tempo, gradualmente voltam ecos dos elementos passados, e pouco a pouco uma tentativa de reconstrução do início se consolida. Porém, é como se essa reconstrução fosse feita *de memória* pelo compositor, e através da impossibilidade de recordar e lançar os elementos passados no presente composicional se instaura o novo, que carrega consigo todas as reminiscências dos processos pelos quais o material musical passou.

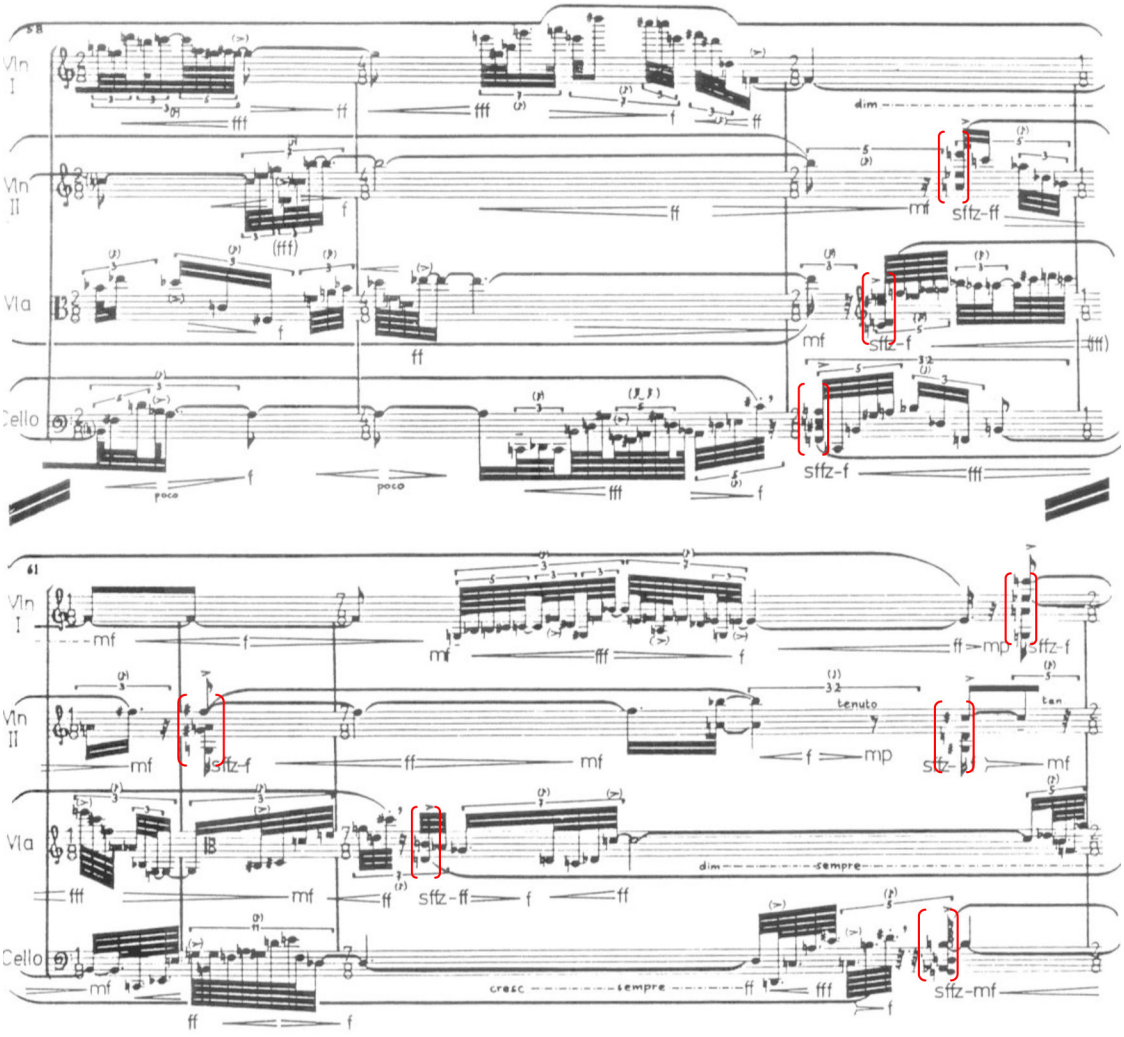
12. Cf. FERNEYHOUGH, 1998, p. 122 e COURTOT, 2009, p. 87- 88.
13. Cf. COURTOT, 2009, p.68.
14. Sobre a noção de composição por janelas ver: FERRAZ, 1998, p. 255 - 256.



Ex. 06- Esboço de Brian Ferneyhough referente ao *Second String Quartet.* Fonte: MELCHIORRE. In: PESSON, 1987, p. 71.

> A esta parte um pouco cinzenta se sucede uma reconstrução do início, mas ao mesmo tempo fazendo certificar a polifonia precedente, e coagulando os gestos característicos da primeira parte com a expansão morfológica dos silêncios, que prosseguem silenciosamente através da segunda parte (COURTOT, 2009, p. 88; tradução do Autor)[15].

Tal processo se inicia através da introdução de acordes típicos do primeiro gesto na textura polifônica, assinalados em vermelho no exemplo 07.



Ex. 07- Compassos 58 a 63 da partitura do *Second String Quartet* de Brian Ferneyhough. Os acordes mencionados anteriormente estão assinalados na partitura pelo colchetes vermelhos. Fonte: FERNEYHOUGH, 1981, p. 5; marcações realizadas pelo Autor.

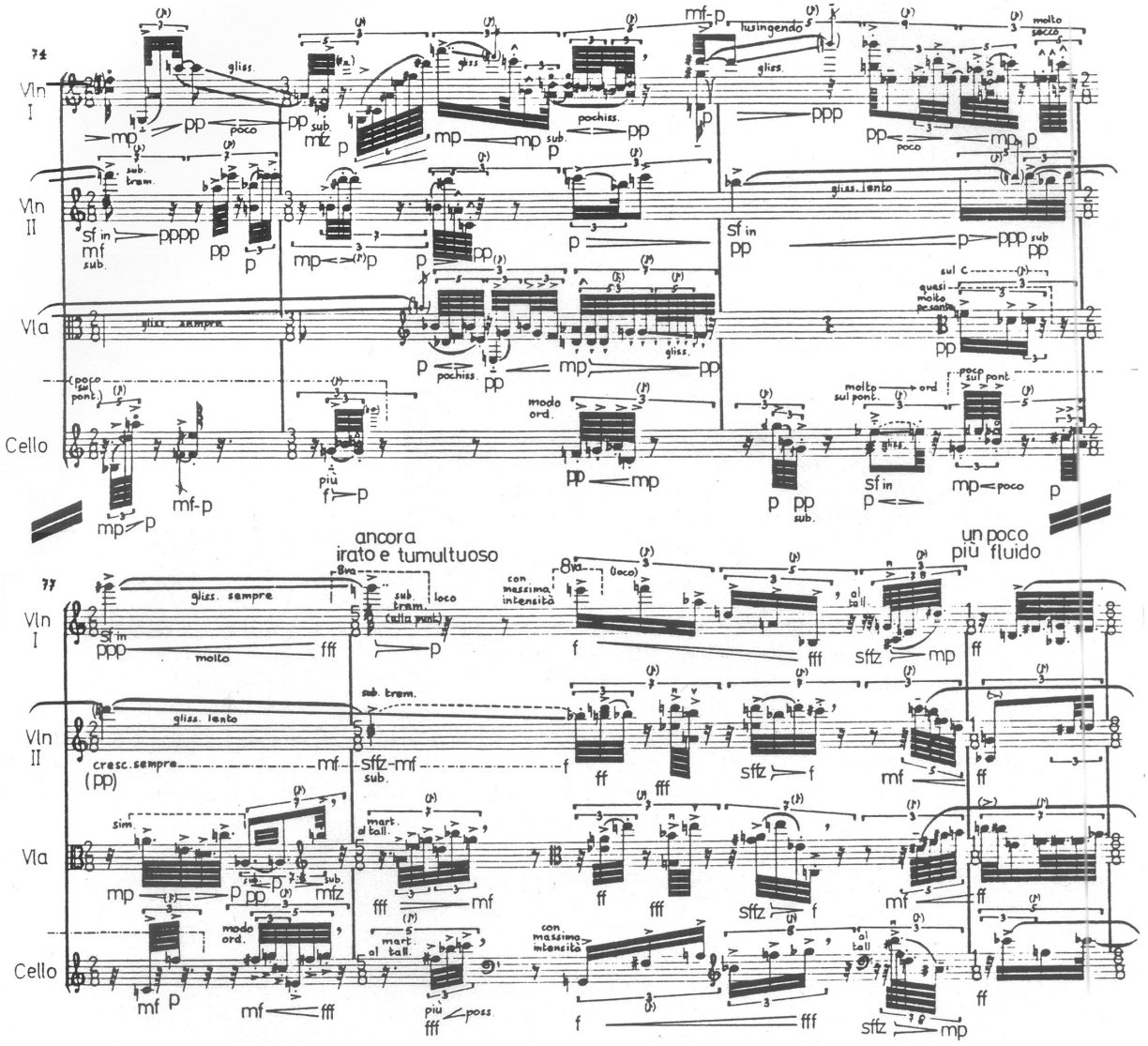
15. "À cette partie um peu grise succède une reconstruction du début, mais à la fois en prenat acte de la polyphonie précédente, et en coagulant les gestes caractéristiques de la première partie avec l'expansion morphologique des silences, qui s'est comme poursuivie silencieusement à travers la second partie. "

No compasso 71, após um curto *rallentando*, são isolados no primeiro violino os acordes mencionados anteriormente. No compasso seguinte, são apresentados *glissandos* rítmicos, característicos da primeira seção. Posteriormente, entre os compassos 73 e 79, são recombinados diversos gestos, também similares aos da primeira seção, e pouco antes da retomada da textura polifônica, os gestos dispersos são reunidos em duas camadas paralelas, imediatamente nos remetendo àquelas do início da peça (Ex. 08).

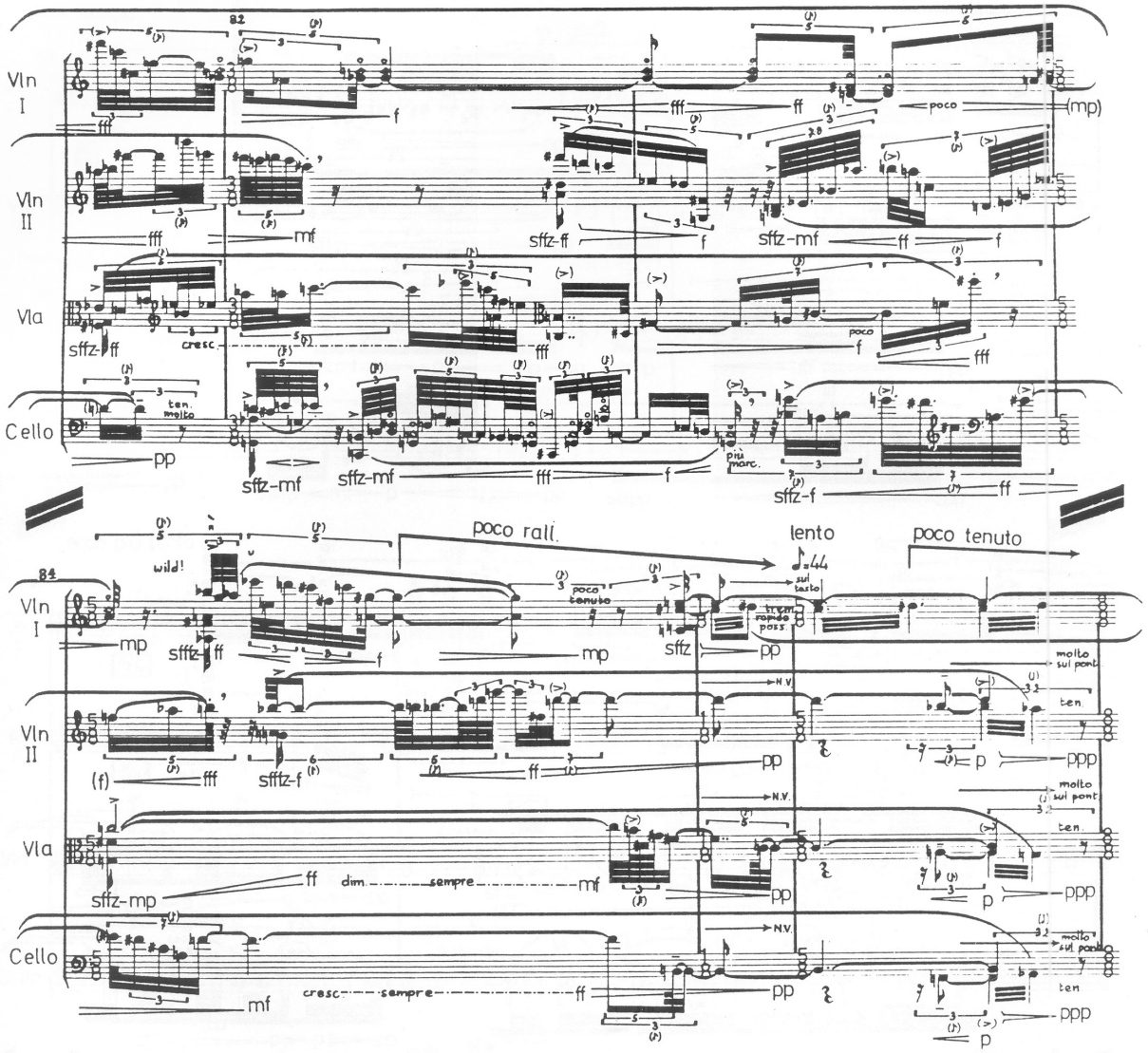
Após a repetição modificada dos procedimentos descritos, entre os compassos 79 e 86, surgem rapidamente no compasso 86 os silêncios coloridos na forma de trêmulos. O que se segue a partir do compasso 87 é a formação de uma zona complexa de desdobramentos sobrepostos, na qual estão presentes alguns gestos da primeira seção e da textura polifônica, que ocasionalmente se fundem em camadas paralelas. Além disso, também presenciamos o surgimento de novos gestos (Ex. 09).

No compasso 105 reaparecem os silêncios coloridos (Ex. 11), que dominam momentaneamente a textura inteira. Os compassos posteriores que representam a quarta seção, a qual se refere à grade pré-composicional apresentada anteriormente, proporcionam a retomada e o diálogo de diversos gestos anteriores, porém diferentemente de um desenvolvimento à distância aqui as configurações texturais são a todo instante modificadas, dando a impressão que a forma hesitasse a se "solidificar em um fim ou a deixar as emanações figurais suspensas" (COURTOT, 2009, p.). A textura polifônica ainda reaparece mais duas rápidas vezes, nos compassos 125- 26 e no 134. E gradualmente os gestos se dissolvem, e a peça termina com os silêncios coloridos sob a forma dos *glissandos* articulados. (Ex. 12).

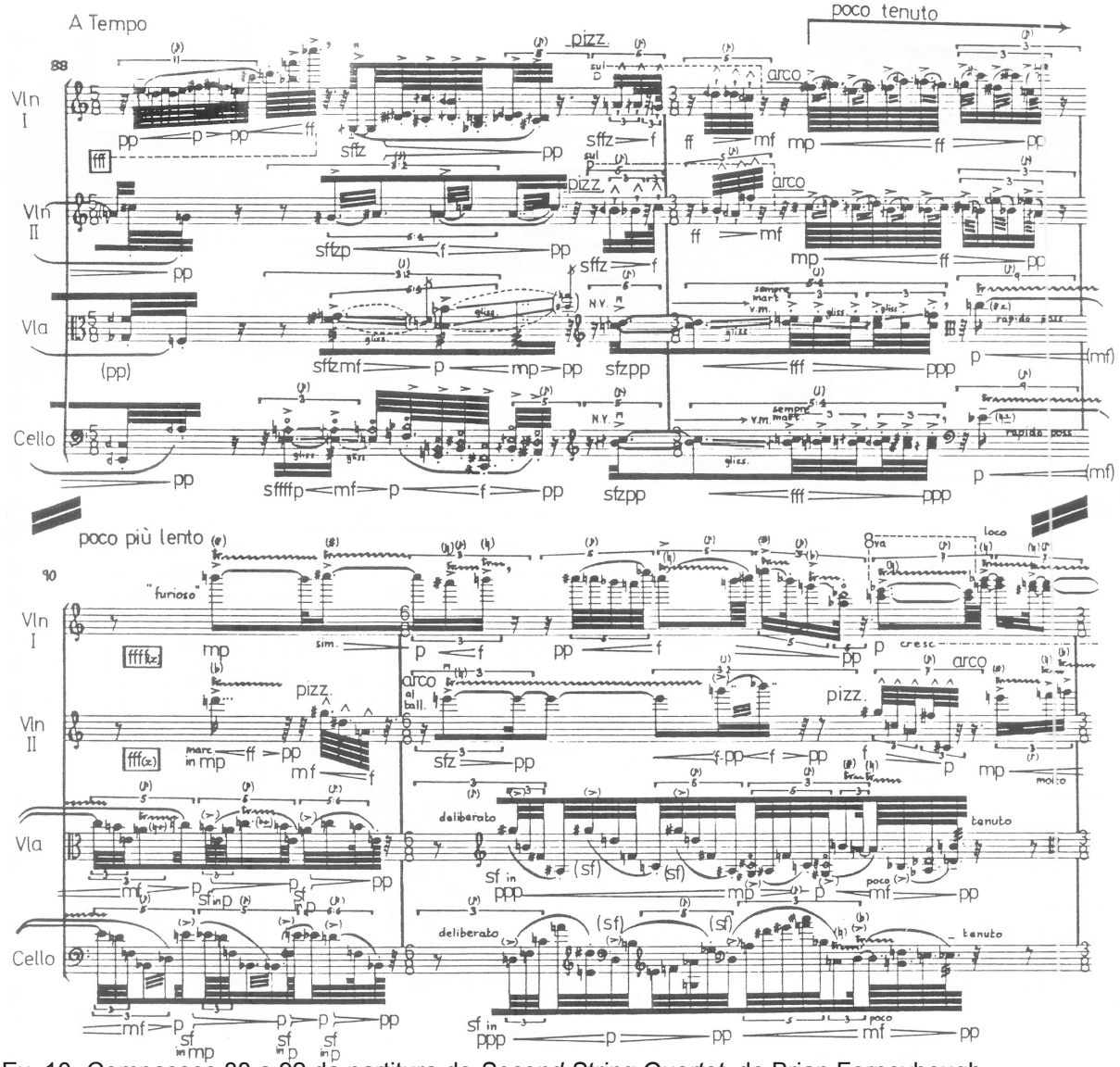
Por um lado, a reintrodução das características provenientes dos diferentes gestos poderia ser o fator responsável pela a forma do quarteto, estabelecida pela presença e ausência destes. Mas as ações localizadas e as recombinações constantes, que a todo o momento incidem sobre os mesmos gestos, turvam a própria clareza da forma e a colocam em um incessante movimento. O que está em jogo é força resultante de um trabalho composicional sempre provisório e operando de diversas formas, que podem se fundir e/ou se opor, colocando em evidência a "autobiografia" (FERNEYHOUGH, 1998, p. 25) de cada gesto, ou seja, a história de suas próprias dissoluções e reconstruções.



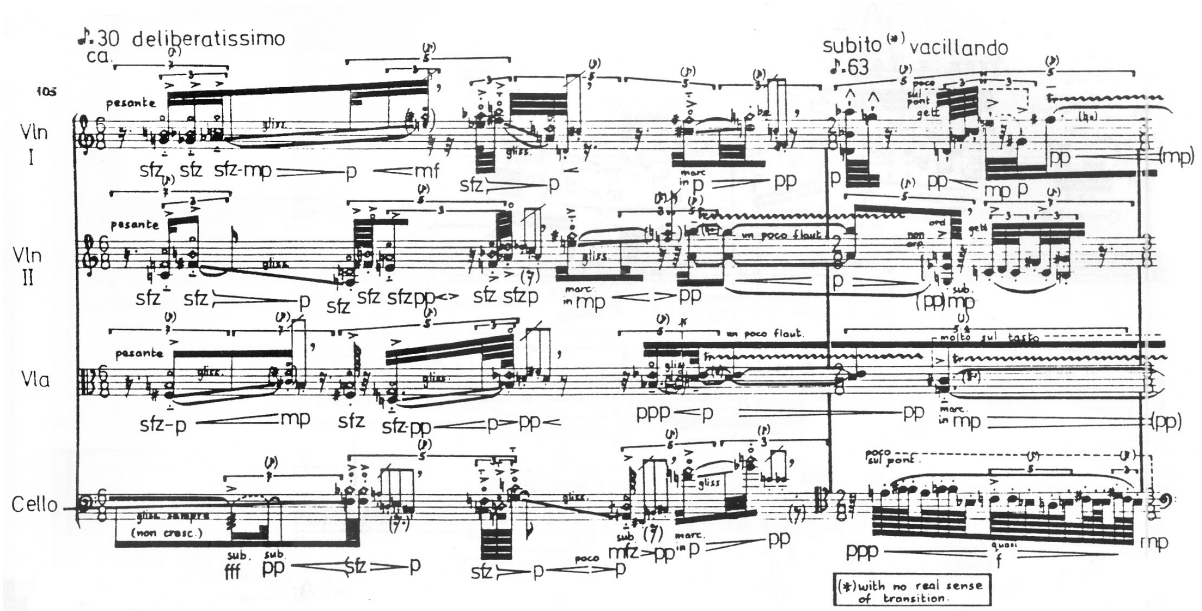
Ex. 08- Compassos 74 a 79 da partitura do *Second String Quartet* de Brian Ferneyhough. Fonte: FERNEYHOUGH, 1981, p. 7.



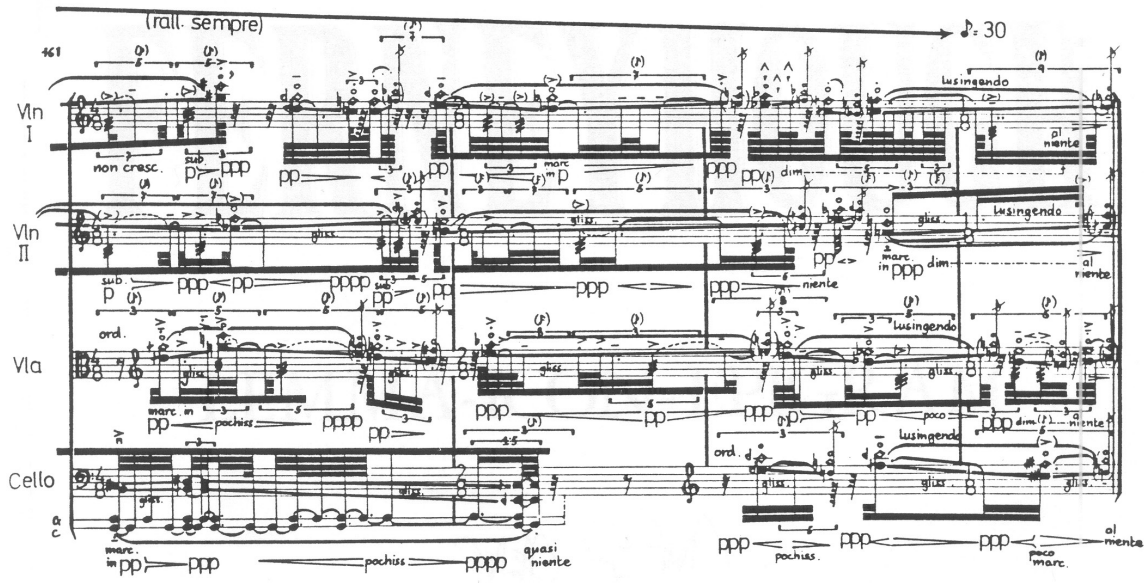
Ex. 09- Compassos 82 a 86 da partitura do *Second String Quartet,* de Brian Ferneyhough. Fonte: FERNEYHOUGH, 1981, p. 8.



Ex. 10- Compassos 88 a 92 da partitura do *Second String Quartet,* de Brian Ferneyhough. FERNEYHOUGH, 1981, p. 9.



Ex. 11- Compassos 105 a 106 da partitura do *Second String Quartet,* de Brian Ferneyhough. Fonte: FERNEYHOUGH, 1981, p. 11.



Ex. 12- Compassos finais da partitura original do *Second String Quartet,* de Brian Ferneyhough. Fonte: FERNEYHOUGH, 1981, p. 18.

Quinto Movimento de *Kurze Schatten II*

O quinto movimento de Kurze Schatten II para violão solo, é outro exemplo de como os procedimentos, automáticos e informais, estão interligados nas obras de Ferneyhough.

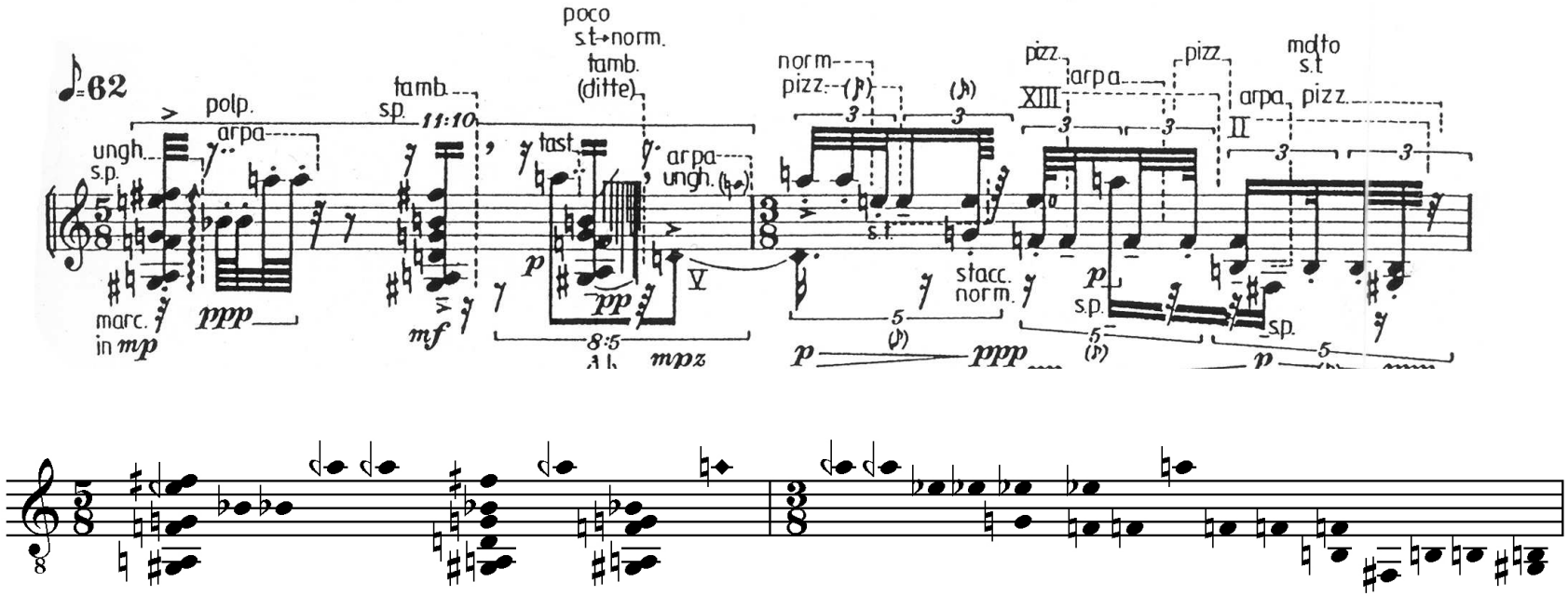
Primeiramente trabalharemos os procedimentos aplicados às alturas, estas tiveram origem em um princípio de proliferação linear de acordes: na primeira seção é utilizado apenas um acorde, na segunda dois, na terceira três, e assim sucessivamente. Na partitura podemos perceber que as alturas, durante alguns trechos ou até em seções inteiras, são congeladas em apenas um lugar do registro, ou seja, aparecem em uma única oitava (Ex. 13). Assim, quando suas localizações são alteradas, ocorre uma possível mudança de acorde.

Na medida em que a peça progride surgem mais acordes, tornando consequentemente a passagem de um a outro mais constante e a tarefa de distingui-los com precisão na partitura cada vez mais complexa. Apesar disto, quase todas as seções possuem o mesmo número de alturas diferentes- quinze- com exceção da quinta e sétima, que possuem respectivamente quatorze e dez. Se descartarmos suas disposições no registro, perceberemos que existe um grande número de alturas em comum entre cada seção, e que as demais, sempre se encontram bem próximas, criando assim, uma familiaridade harmônica ao longo da peça. Ocorre também uma gradual diminuição no número de acordes apresentados verticalmente.

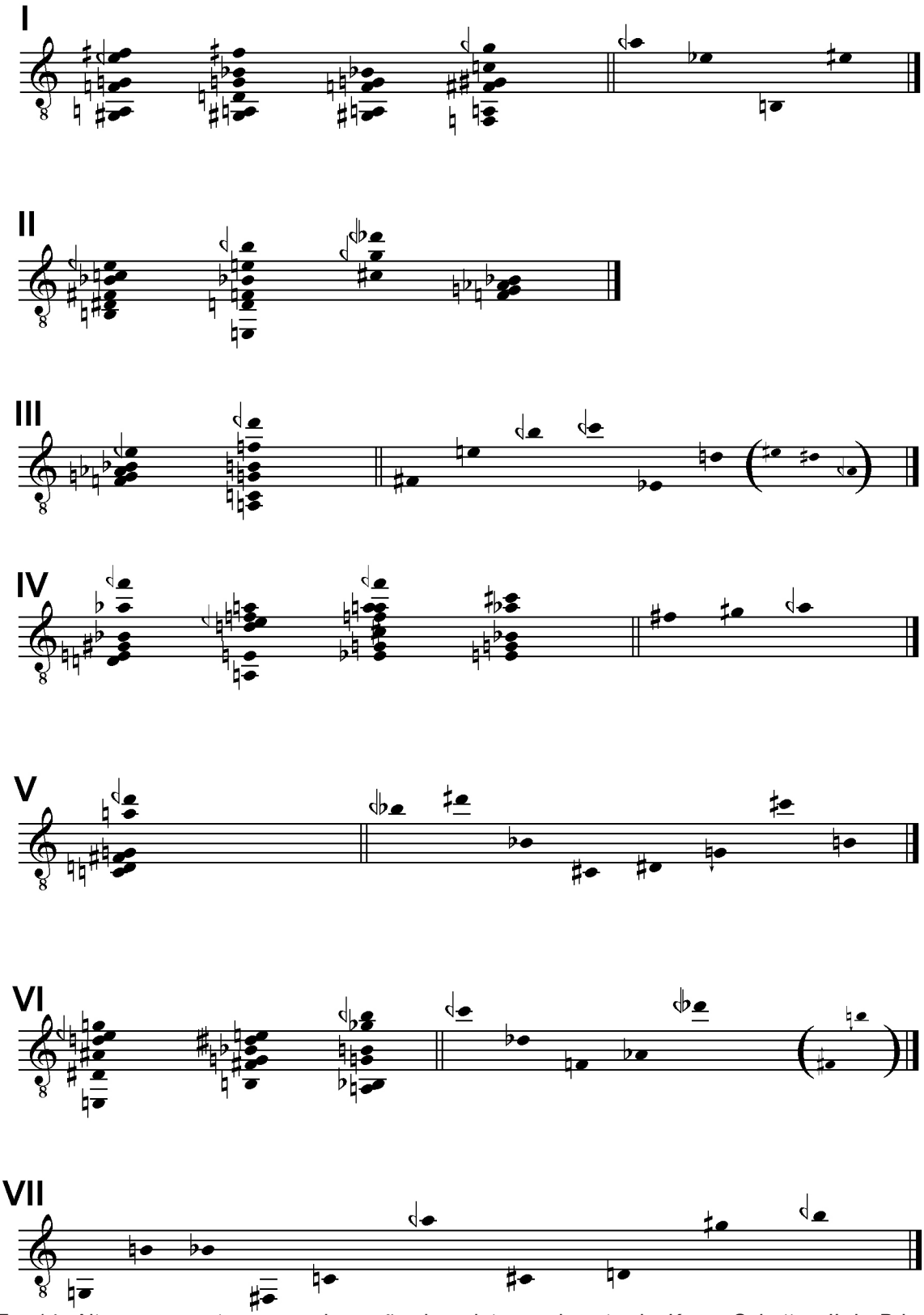
No exemplo 14 apresentamos as alturas de cada seção da seguinte maneira: primeiro, os acordes que estão presentes verticalmente em cada seção[16], seguidos pelas alturas apresentadas horizontalmente. As que se encontram entre parênteses são resultantes das técnicas percussivas que abordaremos mais adiante.

No exemplo 15 dispusemos todas as alturas horizontalmente, ignorando sua posição no registro, para facilitar a demonstração das questões mencionadas anteriormente.

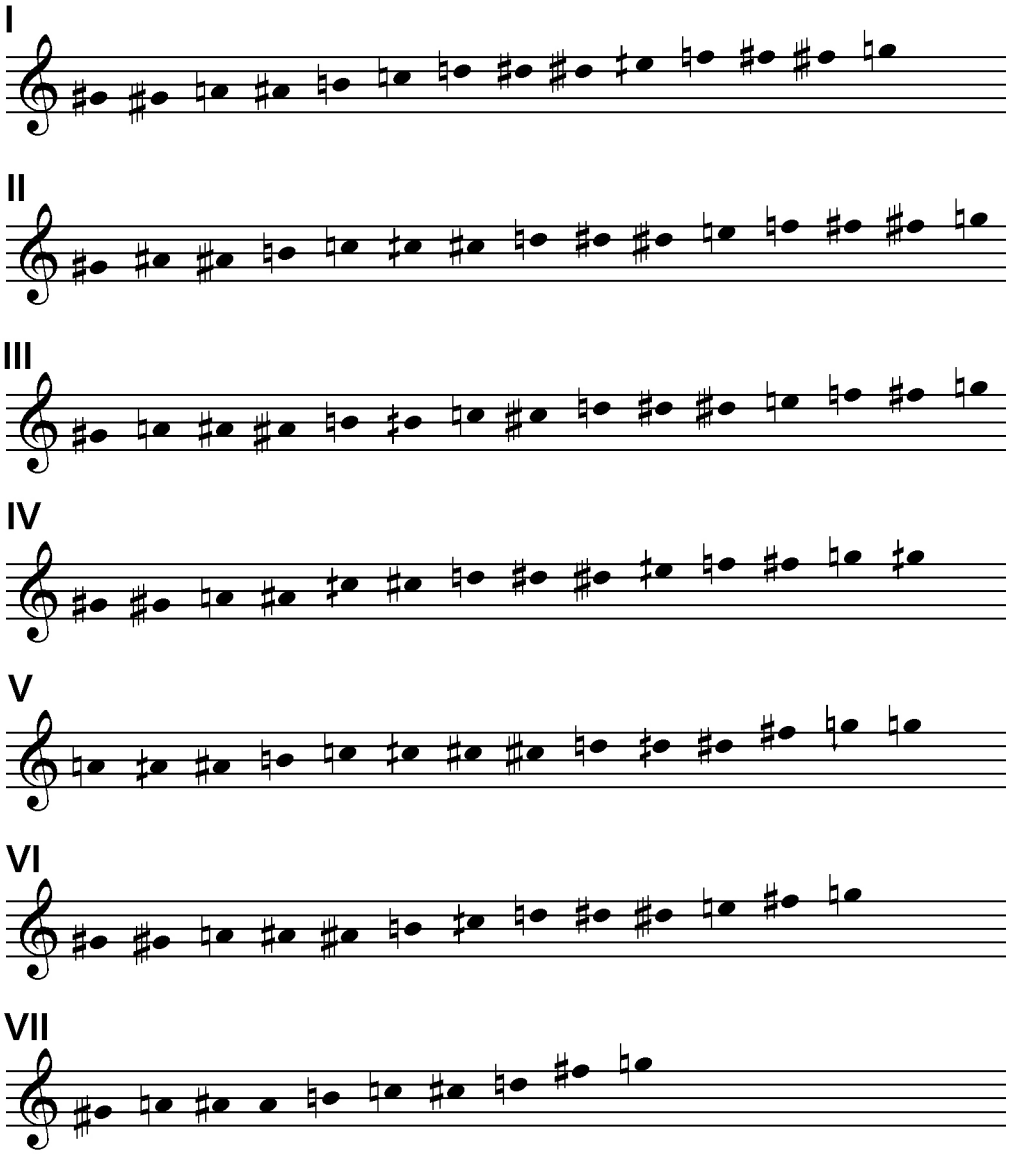
16. A divisão das seções está indicada na partitura original pelas barras duplas e mudanças de indicação metrônomica.



Ex. 13- Compassos 1 e 2 da partitura do quinto movimento de Kurze Schatten II de Brian Feneyhough; abaixo suas alturas em sons reais .
Fonte: FERNEYHOUGH, 1989, p. 15.



Ex. 14- Alturas presentes em cada seção do quinto movimento de *Kurze Schatten II* de Brian Ferneyhough.



Ex. 15- Alturas presentes em cada seção de *Kurze Schatten II* de Brian Ferneyhogh; neste exemplo apresentadas horizontalmente.

Segundo Ferneyhough, neste movimento existe uma constante aceleração no índice das mudanças, em uma dimensão, que se opõe a um reducional nível de complexidade, em outra (FERNEYHOUGH, 1998, p. 148). Neste caso, a oposição ao plano harmônico mais estático se dá na utilização de diferentes técnicas de execução em cada seção: a medida em que os acordes vão se alternando com mais frequência, simultaneamente é alterada a ordem, o número e o tipo de técnicas aplicados a estes (Fig. 04). Isto também será aplicado de diferentes formas quando tivermos notas estáticas de um único acorde ou vários diferentes, ou em uma rápida sucessão.

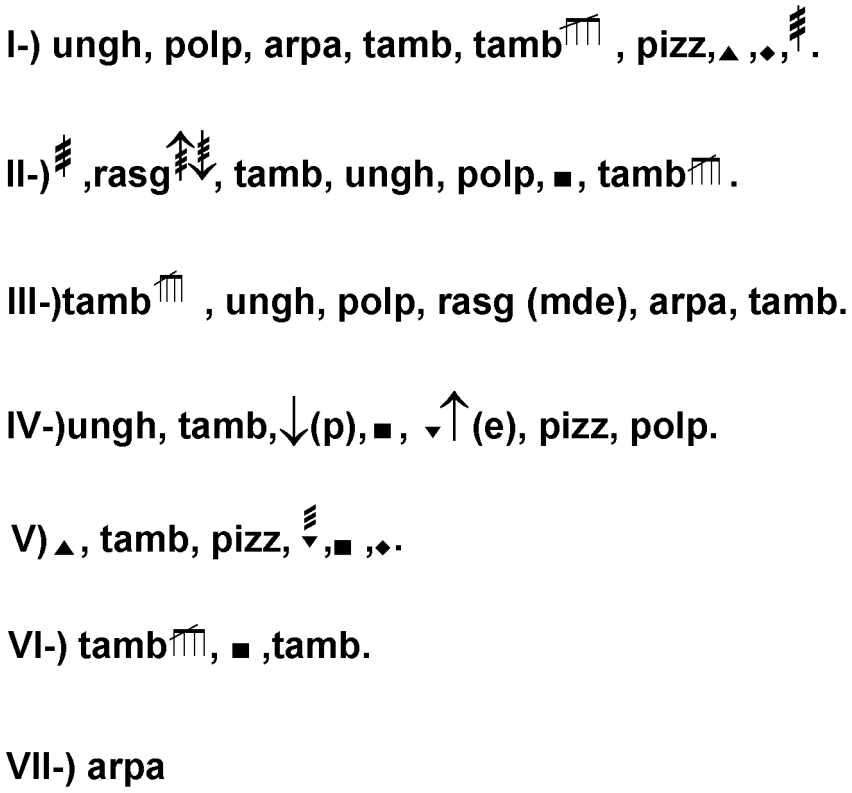
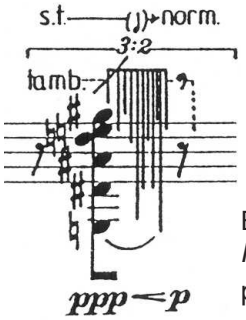


Fig. 04- Técnicas de articulação apresentadas em cada seção do quinto movimento de *Kurze Schatten II* de Brian Ferneyhough

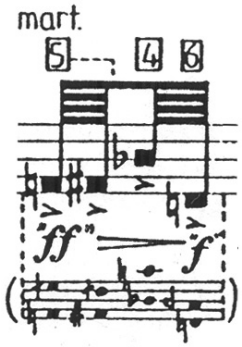
O termo[17] *ungh* se refere ao ataque frontal, onde apenas a unha pinça as cordas; *arpa* é a maneira usual de toque, onde a lateral da unha é utilizada e parte da ponta dos dedos também atinge as cordas (esta técnica só é utilizada na figura acima quando se opõe diretamente a outra categoria, ou também, quando aparece isolada); *polp* se refere ao toque com apenas a ponta dos dedos, sem a presença da unha; *tamb* significa um golpe percussivo nas cordas (Ex. 16), normalmente com a palma da mão ou com o polegar. Este termo pode também aparecer seguido de um grupo de *apoggiaturas*, em tal caso o intérprete tem que tocar com a ponta dos dedos da mão direita em um padrão rítmico livre, produzindo uma sonoridade *desfocada.* O pequeno retângulo (Ex. 17) indica que as notas devem ser executadas com marteladas dos dedos da mão esquerda. Esta técnica obtém, em algumas posições, um efeito similar a um multifônico, com o acréscimo de alturas referentes às distâncias entre o dedo e a ponte e entre o dedo e o capotasto. O triângulo (Ex. 18) indica que se deve tocar atrás dos dedos da mão esquerda que estão pressionando as cordas; o losângo serve para indicar a execução de harmônicos naturais e as setas indicam a direção na qual os acordes devem ser articulados rapidamente (entre parênteses estão os dedos da mão direita que devem executar tal tarefa).

Outro fator que garante um âmbito de flutuação no fluxo de informações da peça é a relação entre o número de colcheias e o número de impulsos, observando a tabela 01, veremos que existe uma relação não linear entre estes dois parâmetros. Isto garante aos demais níveis da peça um comportamento dinâmico, já que tanto a densidade harmônica, como a variação tímbrica, estão interligadas a este aspecto.

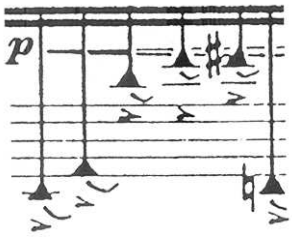


Ex. 16- Trecho da partitura do quinto movimento de *Kurze Schatten II* de Brian Ferneyhough no qual é utilizada a articulação indicada no parágrafo acima. Fonte: FERNEYHOUGH, 1989, p. 16.

17. Os termos referentes as articulações na Figura 4 foram transcritos da partitura original: FERNEYHOUGH, 1989, p. 15- 16.



Ex. 17- Trecho da partitura do quinto movimento de *Kurze Schatten II* de Brian Ferneyhough no qual é utilizada a articulação indicada no parágrafo acima, entre parênteses as alturas resultantes. Fonte: FERNEYHOUGH, 1989, p. 15.



Ex. 18- Trecho da partitura do quinto movimento de *Kurze Schatten II* de Brian Ferneyhough no qual é utilizada a articulação indicada no parágrafo acima. Fonte: FERNEYHOUGH, 1989, p. 16.

Seções	**Número de colcheias**	**Número de impulsos**
I	14	47
II	19	45
III	13	48
IV	14	63
V	11	49
VI	21	57
VII	7	20

Tab. 01- A tabela acima mostra a relação entre o tamanho de cada seção, apresentado em número de colcheias, com os respectivos impulsos rítmicos presentes nas mesmas.

A série *Time Motion Study*

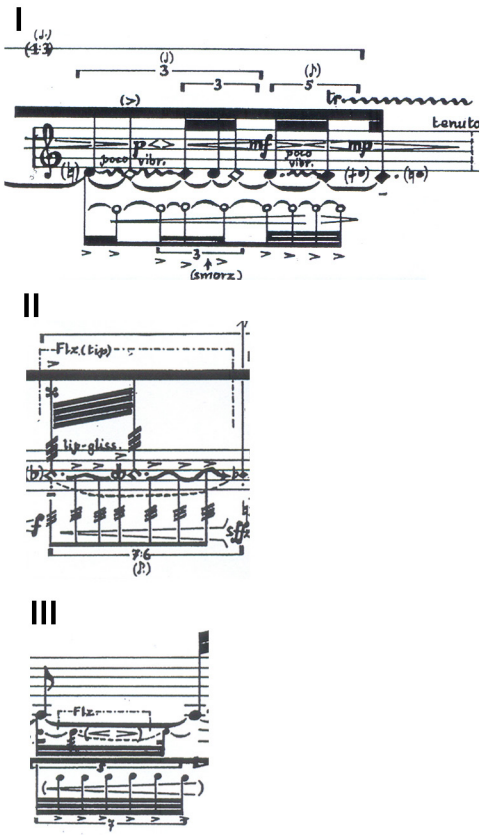
> Então, houve este período onde tive que encontrar alguma nova motivação para compor, e finalmente esta motivação (na série *Time and Motion Study)* foi a total integração de todas essas coisas que haviam me interessado como ser humano intelectualizado, podemos dizer – as várias filosofias, as ideias de poética, as maneiras básicas de olhar o mundo (FERNEYHOUGH, 1998, p. 277)[18].

A série *Time and Motion Study* foi composta por Brian Ferneyhough entre 1971- 1977 e fazem parte desta: *Time and Motion Study I,* para clarinete baixo solo; *Time and Motion Study II,* para violoncelo e *live eletronics*; e Time and Motion Study III, para 16 vozes com percussão e amplificação eletrônica. Em um total de aproximadamente cinquenta minutos, as obras não apresentam nenhum material conectivo aparente, a não ser um princípio de expansão sonora. Inicialmente, temos uma *performance* solística, seguida por um instrumentista cercado de uma rede tecnológica, que através de seu tratamento e do conteúdo musical apresentado é capaz de dialogar, amplificar e distorcer o enunciado sonoro do intérprete. E finalmente, um grande grupo de indivíduos, cujas ações vocais são complementadas pela percussão e espacialmente redistribuídas através de autofalantes localizados na sala de concerto.

A ideia do compositor era de que cada peça fosse independente em seus próprios termos, e através das singularidades presentes em cada uma delas - alcançadas por um trabalho composicional individualizado - ocorressem relações profundas que propiciariam sua união. Podemos indicar a busca por uma polifonia mental[19], na qual o intérprete deve realizar diversas ações instrumentais simultaneamente, como um dos fatores que percorre toda a série. Esta é alcançada através da sobreposição e intensa variação de informação articulatória presente nas partituras ou em ações físicas (ou vocais) específicas. Por exemplo, as modificações na espacialização, feitas por meio de pedais, que o violoncelista tem que realizar na segunda peça e a combinação de recursos técnicos trabalhados simultaneamente

18. “Thus there was this period where I had to find some new motivation for composing, and finally this motivation (in the *Time and Motion Study* series) was the total integration of all those things which had interested me as an intellectual human being, shall we say – the various philosophies, the ideas of poetics, the basic ways of looking the world[…]”.
19. Cf. FERNEYHOUGH, 1998, p. 215.

na primeira peça, presente nas utilizações simultâneas de variações referentes à coluna de ar e tipo de embocadura, juntamente com ações de dois tipos de *frullato*: ora convencional, executado pela rápida vibração da língua do instrumentista e ora gutural (Ex. 19).



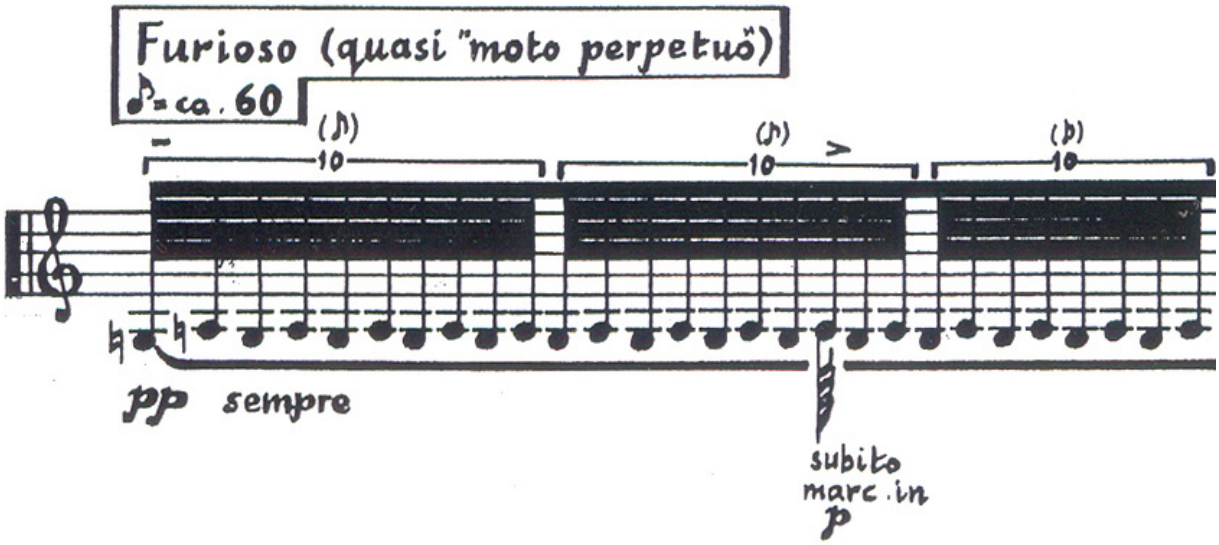
Ex. 19- Diferentes tipos de combinação de ações instrumentais presentes em *Time and Motion Study I* de Brian Ferneyhough; os dois primeiros referentes à quinta página da partitura e o terceiro à sexta. Fonte: FERNEYHOUGH, 1977, p. 5 e p. 6; alterações realizadas pelo Autor. Os exemplos retirados da partitura de *Time and Motion Study I* não estão escritos em sons reais, deve ser utilizada a transposição de uma nona maior abaixo.

No exemplo acima apresentamos três diferentes formas de interação de técnicas instrumentais. Nas duas primeiras ocorre uma variação da embocadura para execução simultânea do vibrato, ou *glissando* labial (na segunda), e do *smorzato.* Combinado a estes teremos a variação timbrística (representada pelos diferentes tipos de cabeças de nota), a ação do trinado na primeira, e a presença do *frullato* convencional e do *frullato* gutural, respectivamente na segunda e terceira. Além disso, no primeiro e terceiro casos, o compositor pede ainda uma diferenciação de nível dinâmico entre as ações.

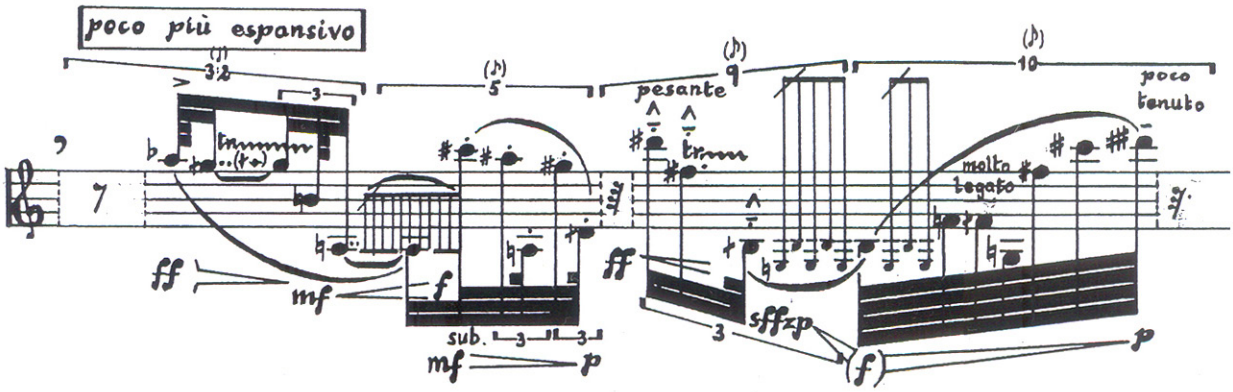
Time and Motion Study I

Time and Motion Study I começou a ganhar vida em 1970, como uma série de fragmentos para clarinete solo, uma possível parte adicional para a obra *Cassandra's Dream Song* (1970). Voltando a este material somente em 1977, Ferneyhough enfatizou os anos transcorridos desde sua primeira abordagem: através da criação de uma rede de procedimentos formais atuou deformando os elementos iniciais, que desta maneira, não se configuraram como motivos ou temas, mas como níveis adicionais de discurso.

A peça foi construída pela oposição e integração de tipos contrastantes de gestos. Inicialmente observamos que este é rápido e regular, um trinado que gradualmente vai se expandindo no registro (Ex. 20). Opondo-se mais adiante, temos outro: desconjuntado, com saltos largos e padrões rítmicos imprevisíveis (Ex. 21), quase didaticamente temos a presença de pausas iniciando e finalizando os intercâmbios.

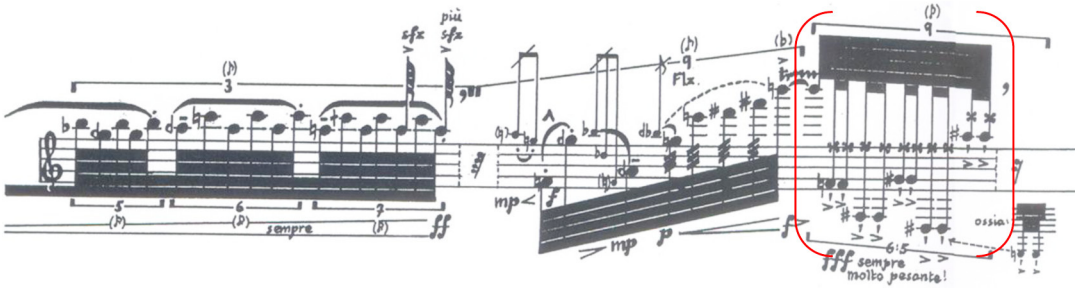


Ex. 20- Trecho inicial da partitura de *Time and Motion Study I* de Brian Ferneyhough. Fonte: FERNEYHOUGH, 1977, p. 1.

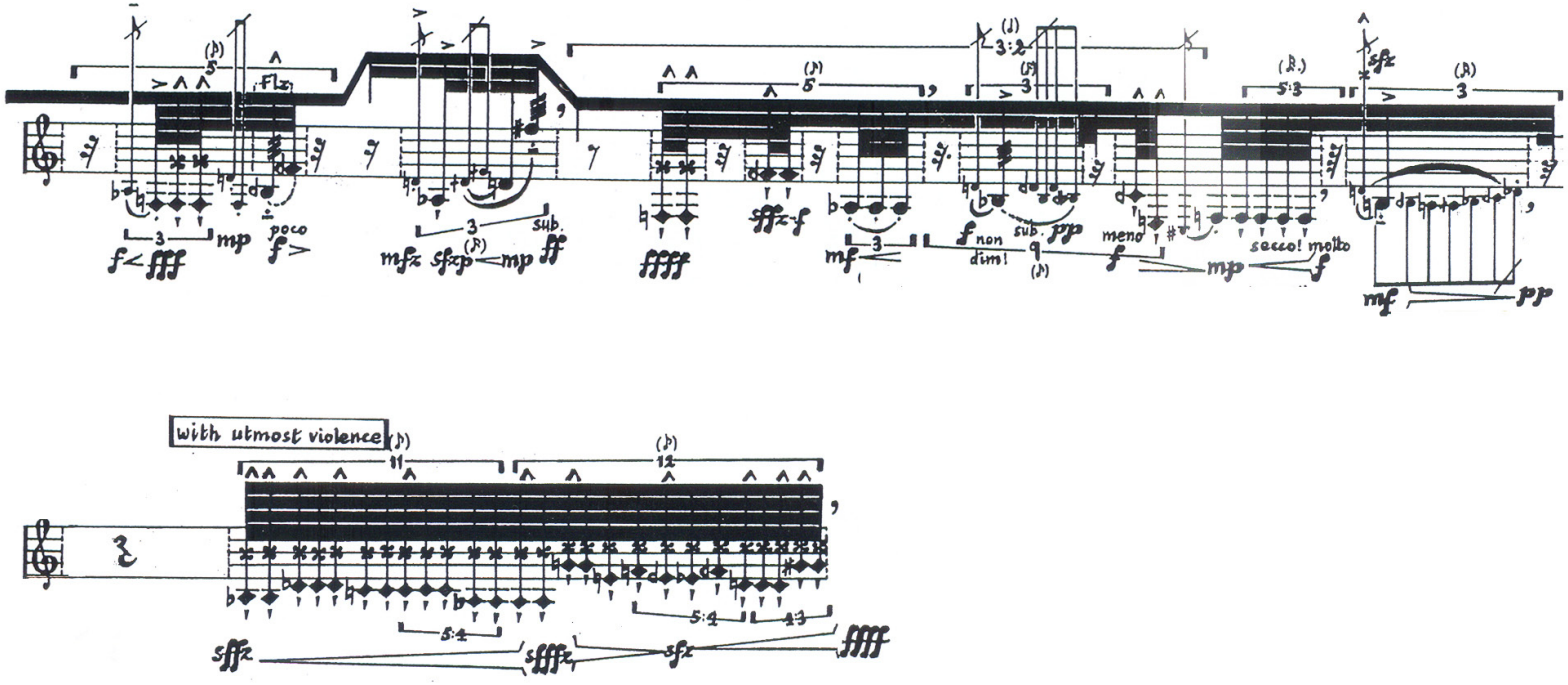


Ex.21- Trecho referente à terceira linha da página inicial de *Time and Motion Study I* de Brian Ferneyhough; caracterizando o segundo tipo de gesto mencionado no parágrafo acima. Fonte: FERNEYHOUGH, 1977, p. 1.

Temporalmente existem momentos de maior permanência e momentos de maior alternância entre os diferentes tipos de gestos. Contudo, como estes estão em constante deformação, sua distinção gradativamente torna-se cada vez mais complexa. O compositor também utiliza incrustações e justaposições entre suas características. Estes dois procedimentos podem ser exemplificados na página quatro da partitura (Ex. 22), onde logo na primeira linha temos a presença de um grupo de notas repetidas fortemente acentuadas, que se encontra justaposto ao gesto que o antecipa. Posteriormente, as notas repetidas são gradualmente incrustadas dentro do fluxo de gestos diferenciados até o final da penúltima linha, onde aparecem isoladas (Ex. 23).



Ex. 22- Trecho inicial da quarta página da partitura de *Time and Motion Study I* de Brian Ferneyhough; está assinalado o grupo de notas acentuadas justaposto ao gesto precedente. Fonte: FERNEYHOUGH, 1977, p. 4; marcação realizada pelo Autor.



Ex. 23-. Quarta linha da quarta página de *Time and Motion Study I* de Brian Ferneyhough; nela encontram-se as notas repetidas acentuadas que aos poucos dominam o espaço sonoro. Fonte: FERNEYHOUGH, 1977, p. 4; alteração realizada pelo Autor.

Um gesto possui maior permanência que os demais, sendo sempre retomado, e apesar de suas constantes deformações em diversos momentos traz à tona características próprias. Se observarmos as duas primeiras páginas da partitura, veremos como o trinado inicial é deformado até sua dissolução, perdendo totalmente a forma inicial. Prosseguindo até o final da terceira página, o compositor retrocede este processo fazendo com que voltem alguns traços iniciais, porém modificados e inseridos em um novo contexto. Outro fator relevante é o gradual direcionamento deste gesto para o agudo, que culmina no final da peça com um salto e sua apresentação no registro mais agudo do instrumento.

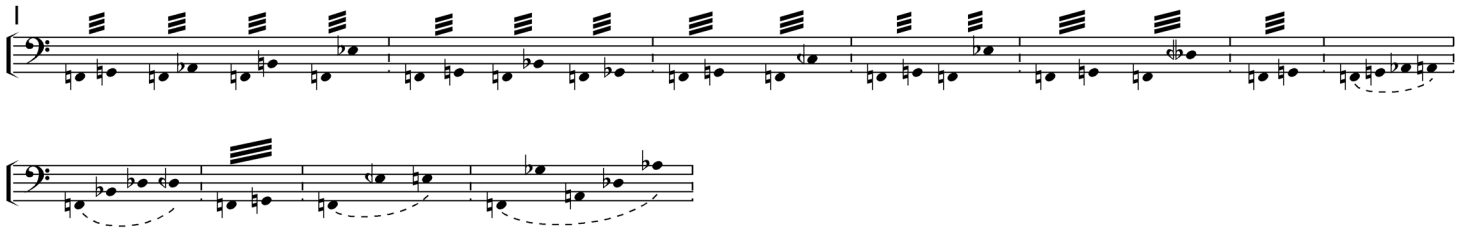
Detalharemos o processo descrito acima: primeiramente, ocorre uma gradual expansão no registro do gesto inicial, mantendo seu caráter de trinado/trêmulo e pouco a pouco se direcionando para o agudo, a nota Fá constitui uma espécie de pedal e ao final desta aparição somam-se dois grupos de duas frases curtas ascendentes, separadas por um trinado com as mesmas alturas do início da peça (Ex. 24).

Ao final da terceira linha da primeira página, este gesto é retomado, mas são as frases que realizam mais intensamente o direcionamento para o agudo (Ex. 25) e sempre têm como uma de suas primeiras alturas a nota Fá, que também inicia a seção e assume um papel fundamental na delimitação de uma zona de ressonâncias deste gesto.

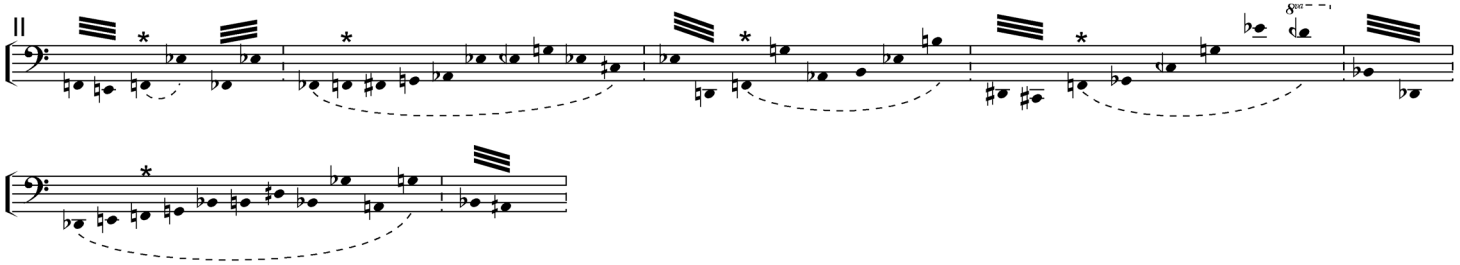
Os trinados/trêmulos, presentes aqui em menor número, funcionam como forma de expansão em direção ao registro grave, além de antecipar algumas das alturas que em seguida são utilizadas pelas frases. Seu conteúdo forma uma segunda zona de ressonâncias com alturas bastante próximas (Ex. 26).

Paralelamente aos procedimentos descritos acima, ocorre também uma compressão temporal. Por exemplo, a primeira seção dura dezenove colcheias, a segunda doze e terceira apenas oito. Nesta última há um retrocesso no processo de deformação do gesto: voltam os trêmulos intercalados por apenas uma frase descendente e ocorre uma maior permanência na região grave (Ex. 27).

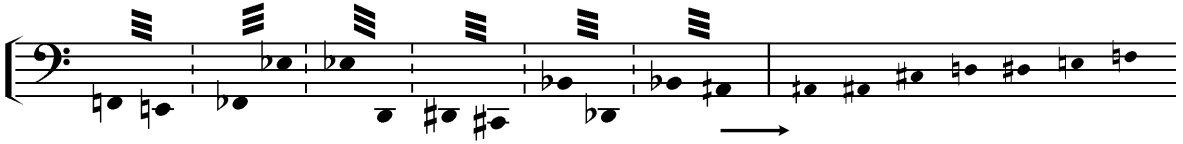
A quarta e quinta seções trazem características bastante distintas a este gesto: é criada uma melodia polifônica através do congelamento de alturas em uma única posição do registro (Ex. 28) que individualmente se movimentam em intervalos próximos e expandem rapidamente os níveis. Tal operação é mais intensa na quinta seção, na qual são criadas pequenas frases que rapidamente alcançam a região mais aguda (Ex. 29).



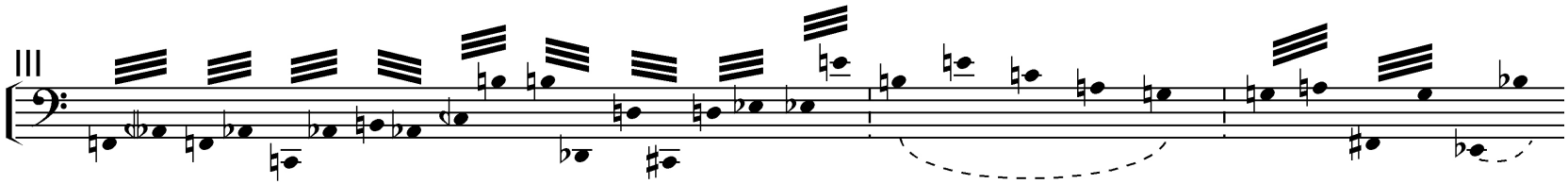
Ex. 24- Trecho referente ao aparecimento inicial do gesto dos trinados de *Time and Motion Study I* de Brian Ferneyhough; na partitura encontra-se nas três primeiras linhas. As frases estão indicadas pela ligadura pontilhada e os trêmulos pelas bandeirolas acima do pentagrama. Os exemplos explicativos, que não foram retirados da partitura original, estão escritos em sons reais.



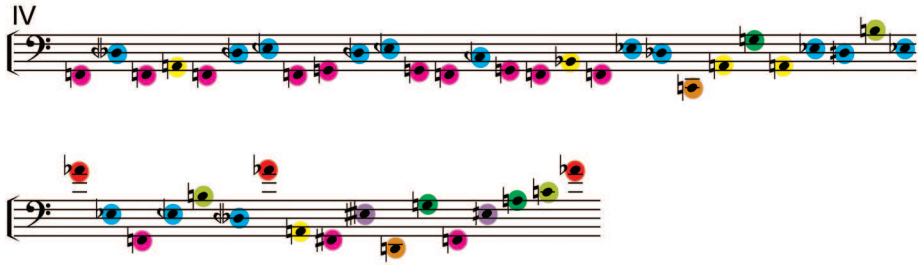
Ex. 25- Trecho referente ao segundo aparecimento do gesto dos trinados de *Time and Motion Study I* de Brian Ferneyhough; na partitura encontra-se nas duas últimas linhas da primeira página, e no início da segunda.



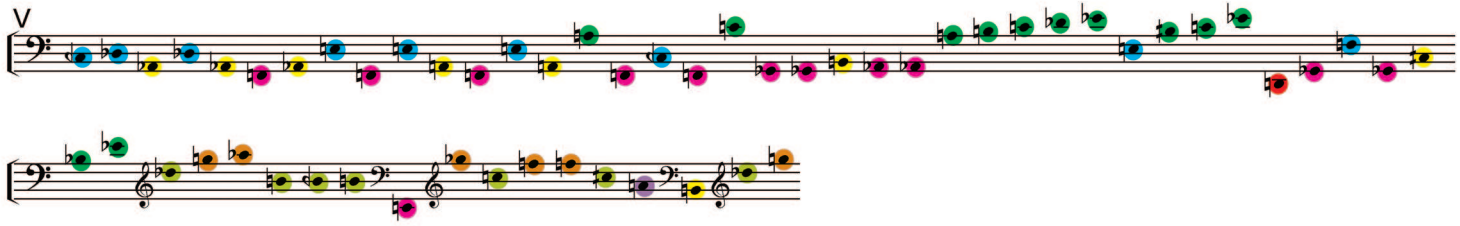
Ex. 26- Trinados/trêmulos presentes na segunda seção de *Time and Motion Study I* de Brian Ferneyhough, em seguida seu conteúdo harmônico disposto linearmente no pentagrama.



Ex. 27- Terceira seção de *Time and Motion Study I* de Brian Ferneyhough; referente ao final da primeira linha e início da seguinte, ambas na segunda página.



Ex. 28- Quarta seção de *Time and Motion Study I* de Brian Ferneyhough, os níveis polifônicos estão indicados através de diferentes cores. Na partitura podemos encontrá-la na terceira linha da segunda página.



Ex.29- Quinta seção de *Time and Motion Study I* de Brian Ferneyhough, os diferentes níveis polifônicos estão indicados através de diferentes cores. Na partitura podemos encontrá-la na segunda página no final da terceira linha e início da quarta.

É importante ressaltar que os procedimentos aplicados a este gesto não são lineares, Ferneyhough os opera através de avanços e retrocessos, contrações e expansões: após cada série de deformações são trazidos de volta aspectos iniciais ou referentes a apresentações antecedentes. Na última linha da página três da partitura, regressam os trinados/trêmulos que compõe o gesto inicial (Ex. 30), assim como sua gradual expansão. Porém, em uma nova região do registro e com aspectos rítmicos diferenciados. Este processo culmina, como dissemos anteriormente, em um salto para a região mais aguda do instrumento (Ex. 31).

Citamos anteriormente a importância da nota Fá como amálgama harmônica entre todas essas seções iniciais e como ponto de partida da ampliação do registro. Logo na segunda seção é atingido um âmbito da tessitura bastante vasto, seguido por um retrocesso na terceira seção e uma gradual expansão nas duas seguintes (Ex. 32).

O tratamento rítmico dado ao gesto inicial de *Time and Motion Study I* se vale da sobreposição e o entrelaçamento de processos. A tabela abaixo (Tab. 02) representa em sua primeira linha a velocidade dos eventos, indicada na partitura pela proporção das quiálteras no espaço temporal de uma colcheia e na linha seguinte a quantidade de acentos presentes em cada quiáltera. Na primeira seção o que prevalece são *acellerandos* e *ritardandos* lineares, em ambos os planos, com uma exceção no trecho final (assinalada em vermelho) no qual ocorre um aumento significativo no número de acentos seguido por sua rápida diminuição, além da decomposição de um dos grupos de quiálteras em dois pares desiguais.

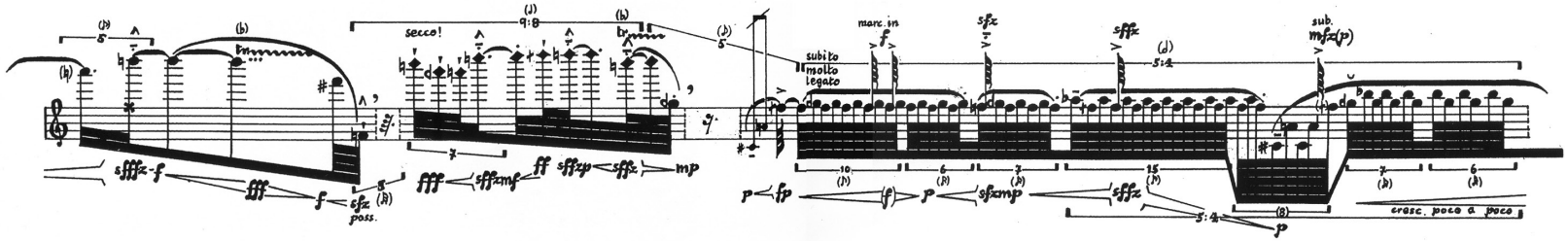
No que diz respeito às quiálteras, os aumentos e diminuições lineares da densidade temporal também estão presentes na segunda seção com apenas um *acellerando* brusco no final (indicado em vermelho). Os acentos abandonaram este processo em prol de um comportamento mais irregular e ocorre sua diferenciação timbrística através da utilização de *slap tongues* com altura definida, que constituirão um novo nível dentro deste processo (também destacado em vermelho).

Na terceira seção (Tab. 04), ocorre uma fragmentação maior do espaço temporal através da utilização da decomposição das quiálteras de colcheia em pares desiguais (em vermelho na tabela abaixo), propiciando uma maior diferenciação e possibilitando a criação de mais um nível.

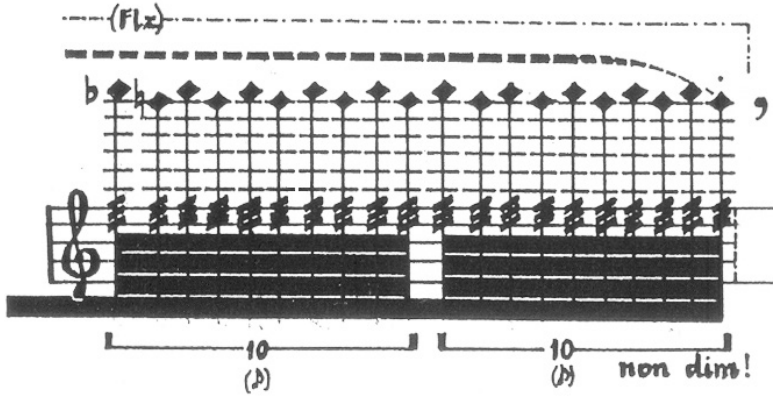
A diminuição que ocorre na duração das seções concentra e enfatiza os procedimentos descritos acima e a gradual modificação timbrística, que ocorre

através da crescente utilização de diferentes tipos de *slap tongues* e de *frullatos,* altera as características habituais da sonoridade do instrumento.

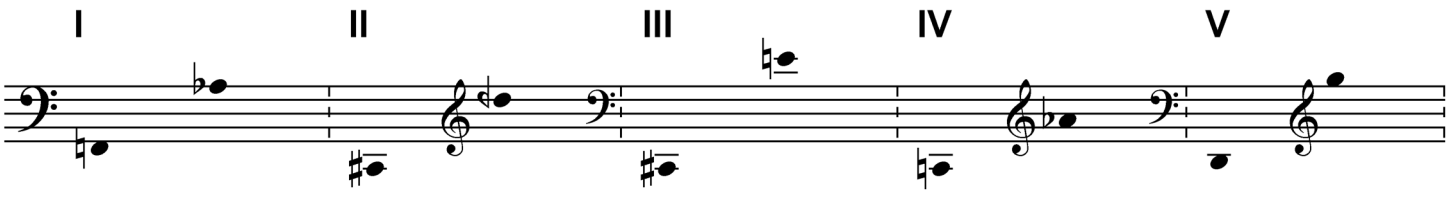
No que tange a escuta somos constantemente levados a descobrir novos semblantes e possibilidades de desdobramento do gesto inicial, que não cessam de libertar suas potencialidades figurais. Suas aparições pontuam o espaço temporal da obra e norteiam a escuta. Porém, é como se estivéssemos à deriva em um espaço em contínua modificação onde cada novo elemento, ou cada nova transformação, abre todo um horizonte diferente de possibilidades narrativas.



Ex.30- Última linha da terceira página da partitura de *Time and Motion I* de Brian Ferneyhough. Fonte: FERNEYHOUGH, 1977, p. 3.



Ex. 31 Trecho final referente à última linha da partitura de *Time and Motion Study I* de Brian Ferneyhough. Fonte: FERNEYHOUGH, 1977, p. 8.



Ex. 32- Tessitura do registro utilizada em cada uma das seções inicais de *Time and Motion I de Brian Ferneyhough.*

I -) duração: 19♪

10	**10**	**10**	**10**	**10**	**11**	**12**	**13**	**14**	**14**
0	**1**	**0**	**2**	**3**	**1**	**1**	**3**	**1**	**3**

13	**12**	**11**	**10**	**10**	**10**	**10**	**11*** **(5- 6)**	**13**
1	**1**	**1**	**1**	**1**	**4**	**2**	**2**	**0**

Tab. 02- Processos rítmicos aplicados à primeira seção de *Time and Motion Study I* de Brian Ferneyhough. A linha superior representa a proporção das quiálteras e a inferior o número de acentos.

II -) duração: 12♪

10	10	11	12	13	13	14	13	12	11
0	1	1	5	3	1	0	4	1	1
									2

10	16
0	1

Tab. 03- Processos rítmicos aplicados à segunda seção de Time *and Motion Study I* de Brian Ferneyhough. A primeira linha representa a proporção das quiálteras, a segunda o número de acentos e a terceira de *slap tongues*.

II -) duração: 8♪

12* (5- 7)	11* (6- 5)	15* (8- 6)	11	13	13* (5- 8)	12* (5- 7)	10
0	1	1	2	3		0	1
1	1	2	2	2	1	0	

Tab. 04- Processos rítmicos aplicados à terceira seção de *Time and Motion Study I*. A primeira linha representa a proporção das quiálteras, com suas respectivas decomposições entre parênteses, a segunda o número de acentos e a terceira de *slap tongues*.

Time and Motion Study II (1973- 76), para violoncelo e eletrônica

Em *Time and Motion Study II* através da utilização de diversas formas de gravação do discurso musical realizado pelo instrumentista, que posteriormente é transformado e reproduzido de forma fragmentária, Ferneyhough busca dar ao ouvinte a impressão de estar imerso em um conflito permanente entre a experiência sonora imediata – discurso instrumental - e suas ressonâncias distorcidas. A peça segundo o compositor, é uma metáfora sobre como a "memória seleciona, colore e embaralha a avalanche de impressões sentidas que o cérebro armazena" (FERNEYHOUGH, 1998, p. 113).

A ação instrumental é amplificada de três formas: (1) por dois microfones de contato no instrumento (um no corpo e outro sobre, ou sob, o espelho), que tem o seu volume de reprodução controlado por pedais ativados pelo instrumentista; (2) por um microfone direcional na frente do instrumento e (3) por um microfone de contato sobre a garganta do instrumentista.

Os registros são feitos por dois sistemas analógicos de *delay* (*tape loops*), cada um com uma regulagem de realimentação (*feed-back*) individual: 9" e 14". Esporadicamente também é utilizado um gravador estéreo, também analógico, ligado diretamente a um *ring modulator.* O microfone de contato da garganta do instrumentista também é ligado a este modulador e somente o som tratado deve ser reproduzido. As indicações referentes aos tratamentos e reproduções sonoros da parte eletroacústica da peça se encontram nas três linhas inferiores da partitura.

As ações do solista e o tratamento eletrônico são trabalhados de forma complementar, como podemos observar no quadro abaixo:

Ações do solista	***Tratamento eletrônico***
Performance instrumental	Amplificação
Ações vocais	*ring modulation*
Movimentação dos pedais	Modificações na amplitude e espacialização

Fig. 05- Complementaridade entre as ações do solista e o tratamento eletrônico em *Time and Motion Study II* de Brian Ferneyhough.

Em *Time and Motion Study II*, os gestos musicais não são decompostos apenas em estratos paramétricos, mas também em estratos de ações instrumentais. Ocorre então, uma hiper definição dos movimentos do intérprete sobre seu instrumento: é definido o movimento de cada mão, de cada dedo e neste caso, também de cada pé. Além disso, a constante alternância entre as diferentes formas de gestos instrumentais colocam o intérprete em um estado de tensão contínua.

O completo envolvimento físico e mental, ocasionado por um ambiente no qual raramente pode se dar conta e reagir de maneira integral a todas informações presentes na partitura, proporciona uma suspensão momentânea das "faculdades interiores que permitem ao sujeito se conservar" (BEAULIEU, 2004) - capacidades de compreensão, de previsão, de reconhecimento e de intelecção, etc. Desta forma, proporcionando a dessubjetivação, o "estilhaçamento[20]", do próprio intérprete.

> Quando toco esta peça, me atiro à água, mergulho. É como quando uma tempestade chega a um barco: vemos realmente que ela chega, mas não sabemos exatamente como ela será. É preciso então reagir a tudo que se passa e isto se faz de maneira totalmente inconsciente, pois daqui por diante tudo vai muito depressa e coisas imprevistas não cessam de afluir. É somente depois, se reescutanto, que dizemos: "olha, eu fiz isso"[21] (ARTAUD, 1987 *apud* BEAULIEU, 2004).

Tomemos como exemplo o primeiro sistema da página cinco da partitura da peça em questão (Ex. 33)[22]. As duas linhas contínuas, posicionadas nos extremos superior e inferior, indicam as variações na posição dos pedais que controlam a amplitude de reprodução dos sons capturados pelos microfones de contato. Como cada uma destas está ligada a um autofalante específico, consequentemente, ocorre uma variação na espacialização sonora. A linha superior indica o microfone posicionado no espelho e a inferior, o microfone posicionado no corpo do instrumento. A margem superior representa o máximo de volume e a inferior o mínimo, as linhas pontilhadas indicam a coordenação entre as ações instrumentais e dos pedais.

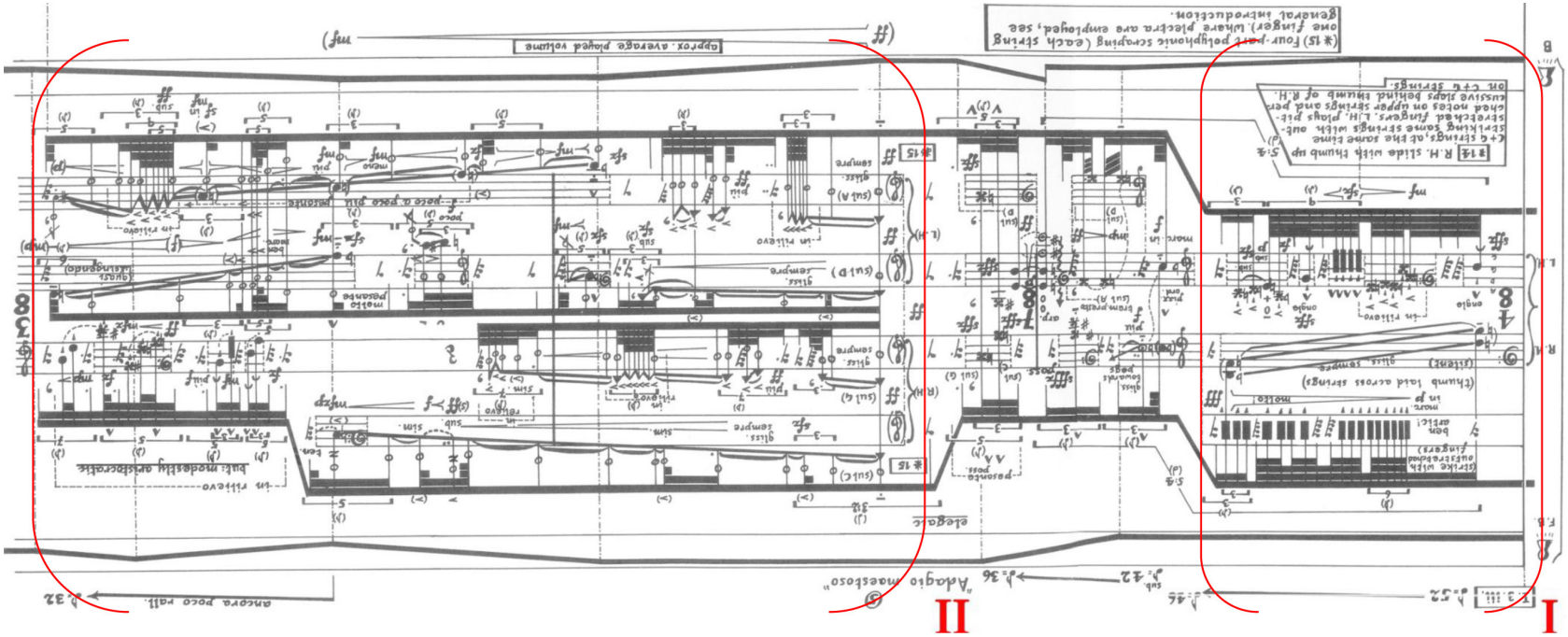
A notação é individualizada para cada uma das mãos do instrumentista, que neste trecho não utiliza arco, o pentagrama superior indica a mão direita e o inferior, a esquerda.

---

20. Cf. FERRAZ, 1998, p. 215.

21. "Quand je joue cette pièce, je me jette à l'eau, je plonge. C'est comme lorsqu'arrive une tempête sur un bateau: on voit bien qu'elle arrive mais on ne sait exactement comment elle va être. Il faut alors réagir à ce qui se passe et cela se fait de façon totalement inconsciente car tout va désormais trop vite et les choses imprévues ne cessent d'affluer. C'est seulement après, en se réécoutant,qu'on se dit: «Tiens, j'ai fait ça!»"

22. Como estamos abordando as ações instrumentais omitimos as três linhas inferiores, as quais são responsáveis pelas indicações do tratamento eletroacústico da obra.



Ex. 33- Primeiro sistema da quinta página de *Time and Motion Study II*, de Brian Ferneyhough; os trechos mencionados abaixo estão assinalados pelos colchetes vermelhos. Fonte: FERNEYHOUGH, 1978, p. 5; marcações realizadas pelo Autor.

O primeiro trecho demonstra como Ferneyhough potencializa sua escrita instrumental através da criação de diversos níveis de ação simultâneos: ao mesmo tempo em que a mão direita deve executar um *glissando* com o polegar sobre as cordas Dó e Sol, os demais dedos devem percutir as estruturas rítmicas indicadas nas demais cordas. Simultaneamente, a mão esquerda pinçará as cordas superiores - Ré e Lá - e executará golpes percussivos atrás do polegar da mão direita.

No segundo trecho, o compositor cria quatro níveis independentes de ações de raspagem das cordas: cada dedo deve ser posicionado em uma corda específica e realizar as diferentes estruturas rítmicas indicadas. Também são indicados pontos específicos, onde as ações devem começar e/ou terminar, representados pelas notas com cabeças. Ao final deste trecho, o instrumentista deve realizar com a mão direita alguns efeitos percussivos, simultaneamente com as seguintes ações: pinçar as cordas com as unhas, percuti-las com os dedos e percutir o corpo do instrumento.

Na primeira seção da peça, como observa Courtot[23], o discurso musical é marcado pela alternância entre frases e sequências, indicadas pelo compositor na partitura; as frases, são divididas em três partes (I.1.i, I.1.ii, I.1.iii, etc.) e realizam uma passagem não linear de uma sonoridade mais ruidosa em direção à sonoridade mais tradicional do instrumento. As sequências se valem livremente do percurso tímbrico e realizam espécies de "fantasias gestuais", prolongando e amplificando os gestos que as precedem.

Contudo, apesar desta primeira seção realizar em larga escala o mesmo direcionamento presente nas frases, são as microdiferenciações presentes em cada um dos gestos instrumentais que garante ao percurso traçado a não linearidade apontada anteriormente. Esta seção se estende até o primeiro sistema da página cinco da partitura e é tocada inteiramente sem arco.

Morfológicamente a oposição mais extrema entre os diferentes modos de ação instrumental utilizados refere-se às ações de raspagem e as formas de percussão e pinçamento das cordas. As primeiras possuem uma sonoridade granulada, devido a pouca sustentação das frequências que as compõe e não existe a presença de uma única frequência ressaltada, mas de uma região, definida tanto pelas cordas como pela posição das mãos sobre as mesmas no momento em que são raspadas. Observemos o exemplo abaixo, no qual é apresentado um trecho da partitura em que são executadas estas ações e seu respectivo sonograma. Optamos por utilizar a representação do sonograma, pois nesta ficam mais evidentes e detalhadas as nuances sonoras que constituem o plano morfológico da peça.

23. Cf. COURTOT, 2009, p.70- 73.

Com relação às formas de percussão das cordas, a variação de sua composição sonora se dá principalmente pela quantidade de força aplicada nas ações: quanto mais forte são percutidas as cordas, mais são definidas as alturas individuais, e em algumas posições pode ocorrer o mesmo efeito de multifônico, comentado anteriormente em *Kurze Schatten II*.

As ações de pinçamento podem ser executadas por uma ou outra mão individualmente, com um dedo posicionado na altura requerida e o outro pinçando a corda, ou tocando cordas soltas com a unha ou com a ponta dos dedos. Nestes casos, a diferenciação entre os tipos é mais de ordem do colorido tímbrico. Outro recurso utilizado é o pinçamento, ou percussão, atrás dos dedos.

Além destes, temos também o *pizzicato* convencional, que pode aparecer acrescido de uma variação na quantidade de pressão da mão esquerda (Ex. 35). No exemplo abaixo, ocorre a transição de um estado de pressão intermediário na mão esquerda, entre o normal e de um harmônico natural, para a pressão normal. No sonograma observamos a gradual definição das regiões de frequência utilizadas.

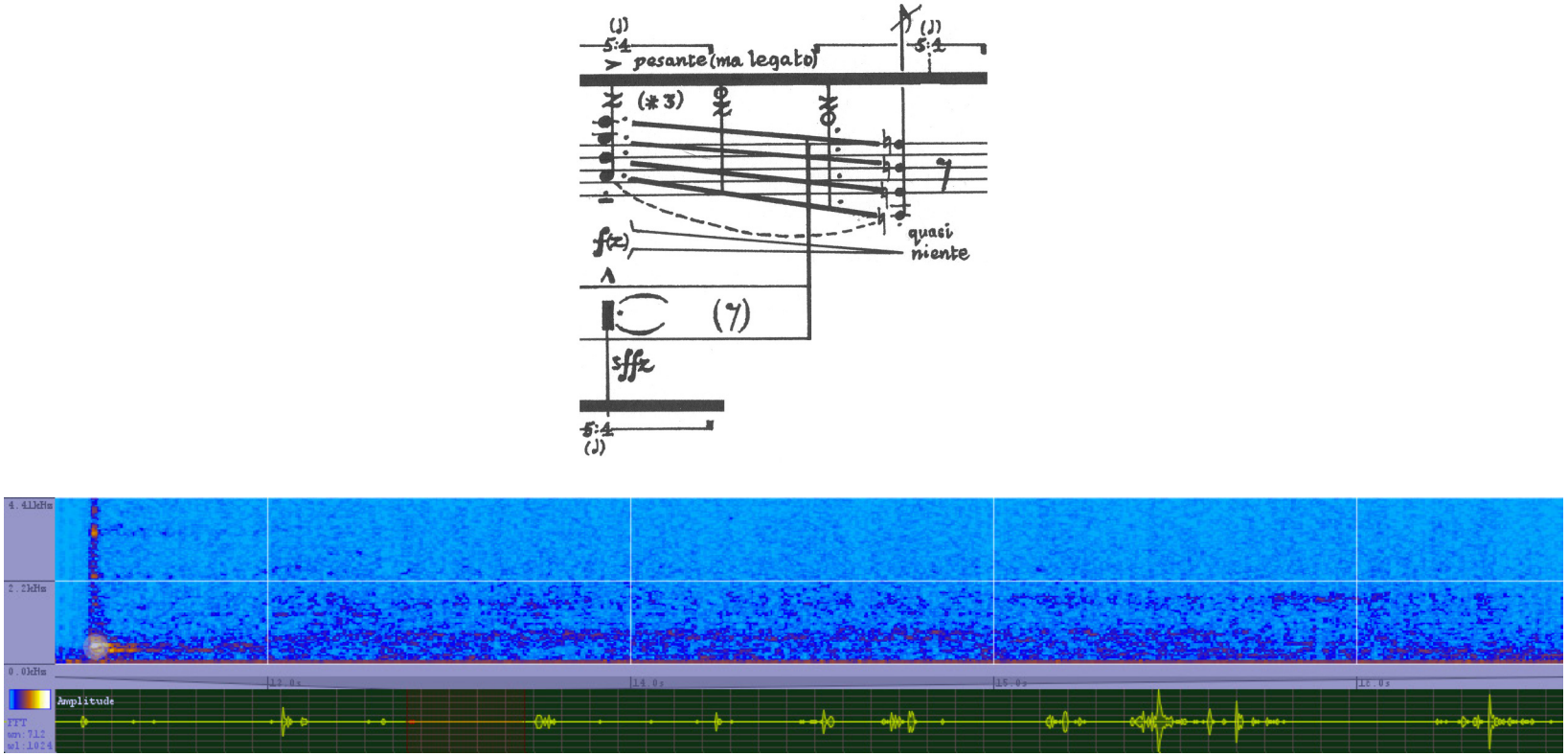
O exemplo 36 demonstra os diferentes tipos de pinçamento e percussão alternados e sobrepostos, dentro de um curto espaço de tempo, também nota-se o gradual direcionamento a uma região de frequências mais definidas.

A constante alternância entre estes diferentes gestos instrumentais nos lança primeiramente a uma escuta textural, marcada pela impossibilidade de darmos conta da heterogeneidade do espaço musical. Pouco a pouco é construída uma zona de ressonâncias que permite a ligação de alguns elementos à distância, tornando o percurso direcional mais evidente.

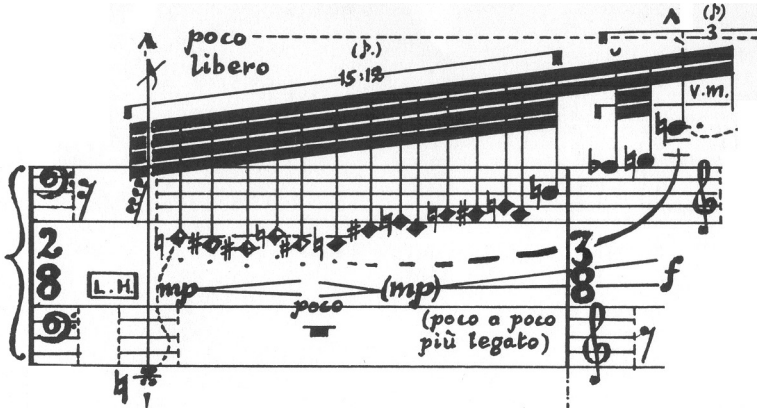
Através da constante retomada de certas alturas e intervalos, é estabelecida uma similaridade entre os gestos tocados em *pizzicato*, que pouco a pouco vão dominando o espaço sonoro. No exemplo 37, podemos observar as alturas executadas nos trechos iniciais da peça. A predominância de intervalos de sétima maior e nona menor e a presença de algumas alturas recorrentes - como Do♯ , Sol, Sol♯e Lá - formam a zona de ressonâncias desta primeira seção.

Integrando formalmente os gestos em um discurso direcional, ao mesmo tempo em que evidencia suas diferenças através de confrontos locais, Ferneyhough constitui uma multiplicidade de perspectivas, com as quais seus intérpretes e ouvintes estabelecem seu “contraponto pessoal” (FERRAZ,1998, p. 215), escolhendo novos caminhos a percorrer a cada nova audição, ou interpretação. Não deixando seus processos inteiramente visíveis nas partituras, o compositor não proporciona ao

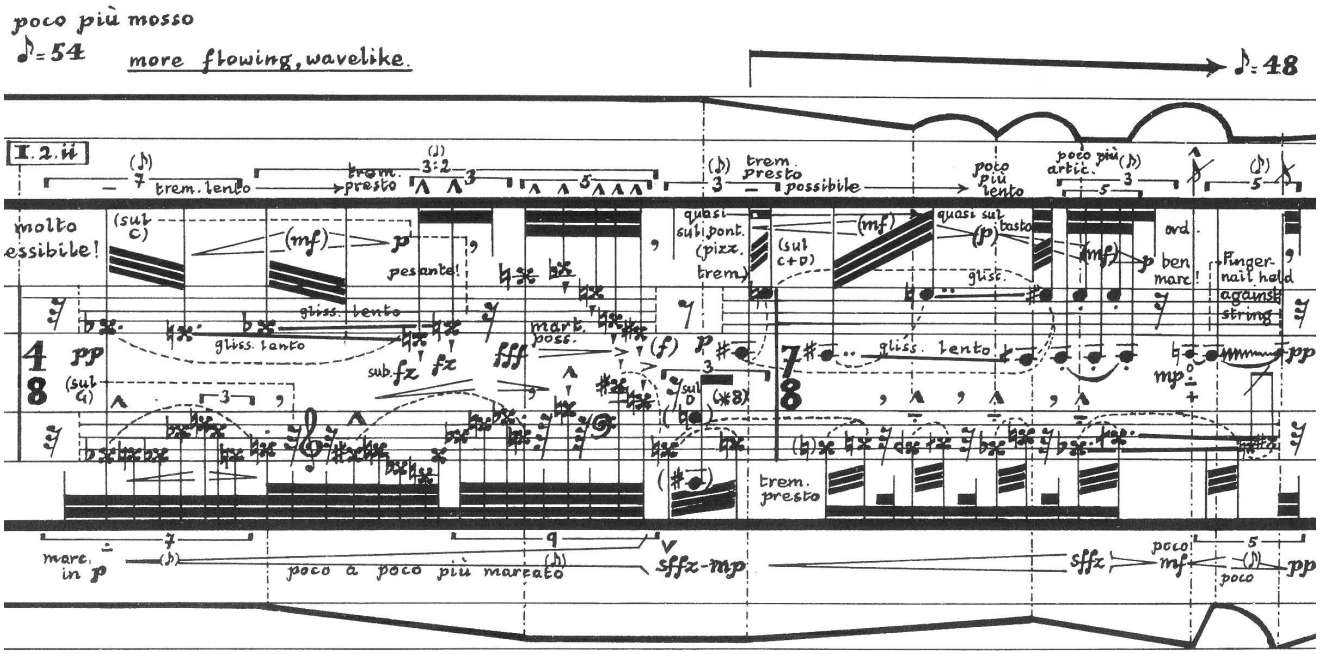
intérprete e ao ouvinte revelar, ou fruir, um sentido oculto, escondido abaixo da aparência de suas partituras. Isto também se reflete na análise de suas obras, principalmente quando não é possível o acesso aos seus esboços ou manuscritos, no qual reviver os procedimentos realizados durante ato composicional torna-se uma tarefa quase arqueológica e impossível. Como todo elemento é provisório e possui potencialmente inúmeras formas de transformação e relação, cada novo encontro com suas obras permite a constituição de um novo panorama de descobertas, tornando estes próprios encontros experiências singulares.

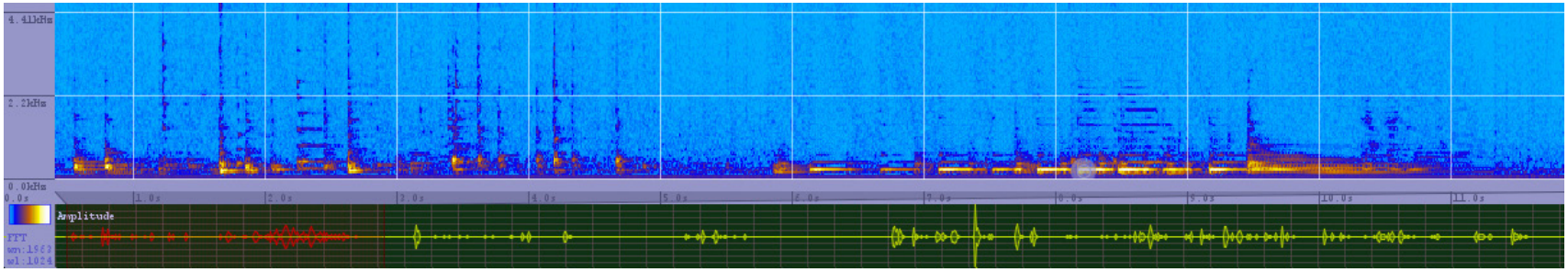


Ex. 34- Acima apresentamos um trecho referente a primeira página de *Time and Motion Study II* de Brian Ferneyhough (Fonte: FERNEYHOUGH, 1978, p. 1) e abaixo seu respectivo sonograma.

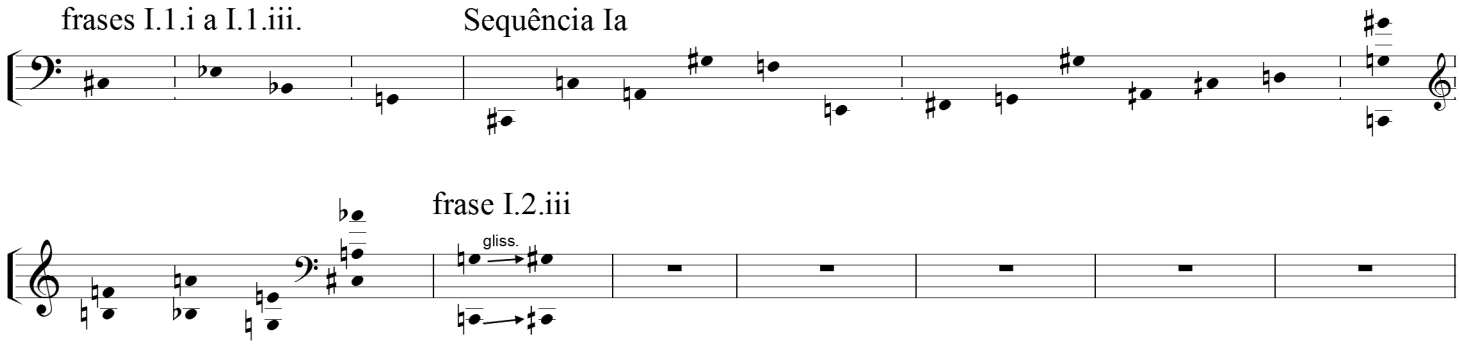


Ex. 35- Acima apresentamos um trecho referente ao segundo sistema da terceira página de *Time and Motion Study II* de Brian Ferneyhough (Fonte: FERNEYHOUGH, 1978, p. 3) e abaixo seu respectivo sonograma.





Ex. 36- Acima apresentamos um trecho referente ao segundo sistema da segunda página de *Time and Motion Study II* de Brian Ferneyhough (Fonte: FERNEYHOUGH, 1978, p. 2) e abaixo seu respectivo sonograma.



Ex. 37- Alturas referentes ao início de *Time and Motion Study II* de Brian Ferneyhough.

CAPÍTULO 3

Sonoridades II, relato de procedimentos composicionais

> Blocos de nuvens no silêncio, cada parcela da paisagem bruscamente carregada. O tema da meditação era: após a conflagração, meditação no vazio. Emoção trêmula, intensa, livre. Eu *via* a combinação dos elementos. [...] Os quatro elementos ao cubo. O ar sólido, a água aerada, a terra transformada em respiração, o líquido em fogo (SOLLERS, 1986, p.175; tradução do Autor)[1].

Descreveremos a seguir alguns dos procedimentos composicionais utilizados em *Sonoridades II*, esta obra configura o resultado prático composicional desta pesquisa, aplicando e abordando de outra maneira as questões levantadas na parte teórica. O que está em jogo nesta composição é o trânsito entre diferentes configurações sonoras, entre estados texturais, figurais e gestuais, consequentemente promovendo a reunião de formas de escutas diferenciadas dentro de um único espaço composicional. O presente capítulo também complementa os demais por trabalhar a composição textural, ponto de grande importância na música da segunda metade do século XX. Este tipo de composição configurou uma importante reação ao serialismo, transferindo o foco das obras das manipulações nos grupos de alturas, nos eixos tímbricos e duracionais para os processos de transformação das configurações sonoras no fluxo temporal; seus praticantes Giacinto Scelsi, György Ligeti e Iannis Xenakis influenciaram toda a geração seguinte de compositores, dentre os quais se encontravam os espectralistas Gérard Grisey e Tristan Murail.

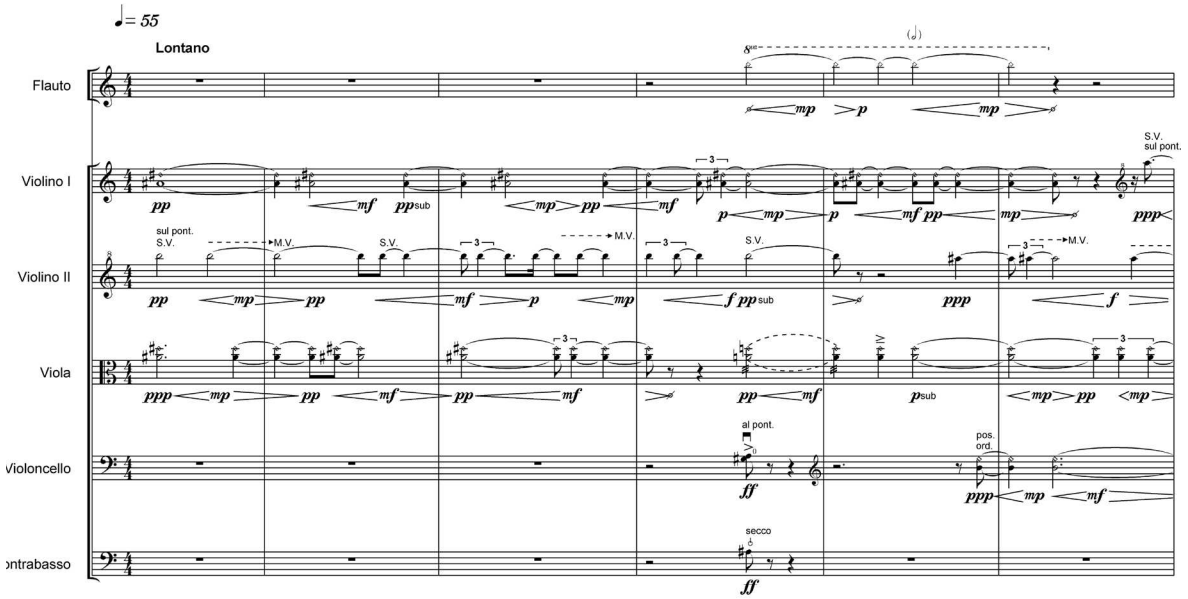
Voltemos a *Sonoridades II*, a obra foi composta durante o ano de 2009, sendo concluída durante a participação do mestrando no 40º Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão, que ocorreu em julho do mesmo ano, orientada pelo compositor Stefano Gervasoni. A obra também foi estreada pelo Grupo de Câmara Residente do Festival; sua instrumentação é a seguinte: flauta, clarinete e clarone em Si♭, oboé, violinos I e II, viola, violoncelo e contrabaixo.

A primeira parte é marcada por uma lenta transformação, partindo de um estado de escuta das nuanças sonoras que é gradualmente transformado

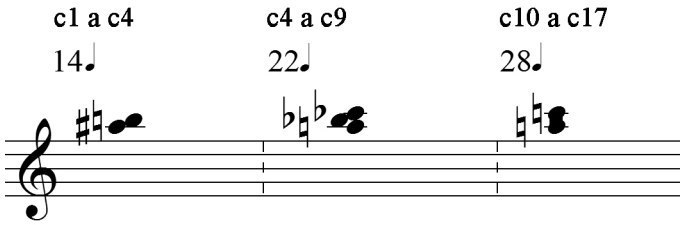
1. “Blocs de nuages dans le silence, chaque parcelle du paysage brusquement chargée. Le thème de la méditation était: après la conflagration, méditation dans le vide. Emotion cassée, soutenue, libre. Je *voyais* la combinaison des éléments. [...] Le quatre éléments au cube. L’air solide, l’eau aérienne, la terre changée en respiration, le liquide en feu.”

pelo constante surgimento de eventos emergentes. Como cada novo evento perturba o estado textural de uma maneira diferenciada é criada uma forma de relação causal.

O início é marcado pela expansão linear de um *cluster*, a cada novo ataque em fortíssimo nas cordas graves uma nova altura é acrescentada e o âmbito inicial de uma segunda menor gradualmente atinge uma terça menor (Ex. 01 e Ex. 02).



Ex. 01- Trecho inicial da partitura de *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellani



Ex. 02- Expansão da tessitura e do número de alturas no trecho inicial de *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellani. Acima estão indicados os números de compasso e o tamanho de cada seção em semínimas.

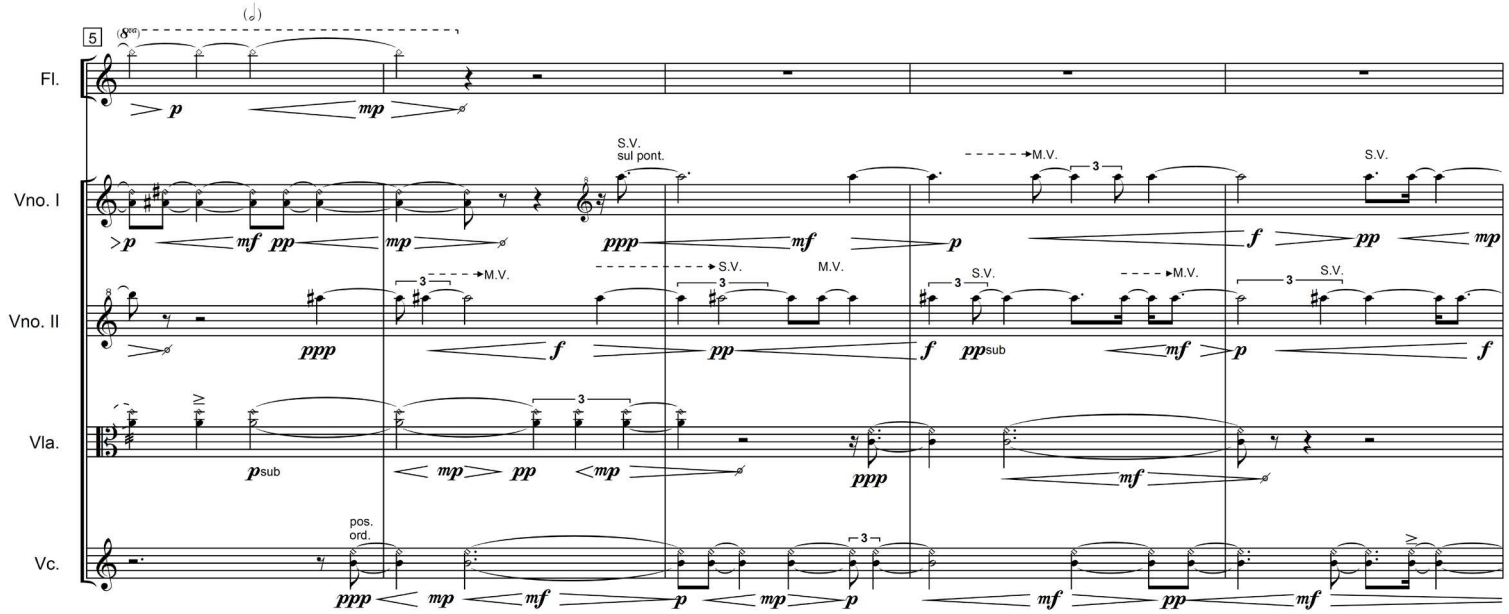
Moforlogicamente, a textura inicial é caracterizada por micro-flutuações trabalhadas através da utilização de modos diferenciados de técnicas de articulação instrumental, do controle do *vibrato* e das constantes oscilações dos níveis dinâmicos. No exemplo abaixo, temos o trecho correspondente aos compassos 5 a 9 da partitura, nele podemos observar a modificação tímbrica de algumas alturas, como do Si, que inicialmente é executado pela flauta, com um som aerado, e posteriormente passa para o violoncelo, que o executa na forma de harmônico artificial. O Lá natural também sofre este tipo de procedimento, passando de harmônico artificial na viola para sua execução ordinária no primeiro violino. Nota-se também as constantes oscilações entre os níveis dinâmicos e entre a execução, especificamente nas cordas, sem *vibrato* e com muito *vibrato*

Logo abaixo do trecho da partitura apresentamos seu respectivo sonograma. Neste é possível identificar as diferentes flutuações, àquelas referentes às dinâmicas estão representadas pelas diferentes cores e os vibratos pelas linhas oscilantes.

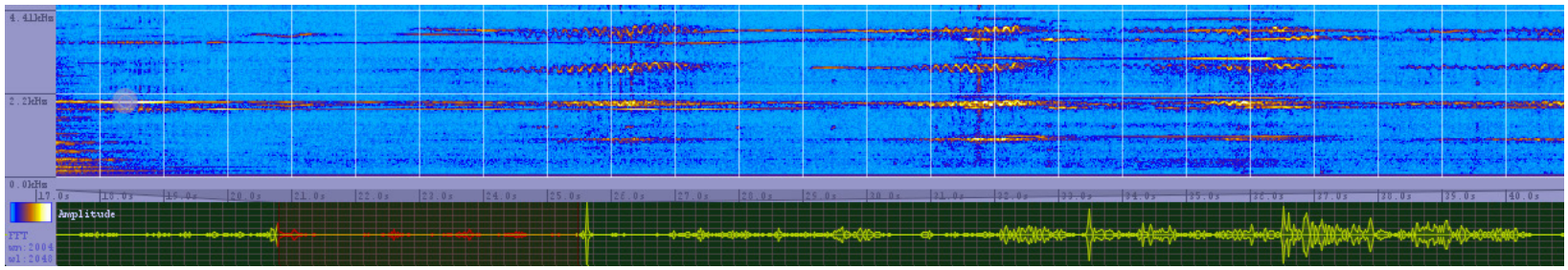
Este tipo de procedimento de coloração de alturas nos remete diretamente às *Klangfarbenmelodien*, ou melodias de timbres, propostas por Schoenberg. O compositor afirma que as alturas são apenas uma dimensão limitada de um território mais amplo: o timbre. E através da manipulação dos diferentes elementos tímbricos poderíamos produzir sucessões, cujas às relações produziriam uma lógica equivalente àquela das melodias de alturas[2]. A obra “Farben”, terceira das *Cinco Peças Orquestrais* Op. 16, configura sua primeira experiência no sentido de uma composição que toma como base fundamental a manipulação das nuances sonoras instrumentais, nesta é composta “uma sutil tapeçaria de cores sobre uma extensa camada de acordes”, na qual o maior índice de mudanças no plano da orquestração em relação ao plano das alturas promove um contínuo processo de “coloração de acordes” (ZUBEN, 2005, p. 76).

Em *Sonoridades II* são criados pequenos ciclos nas linhas das cordas, caracterizados pela criação de direcionalidades locais, de *accelerandos* e *ritardandos* entre cada um dos impulsos rítmico. O processo é efetuado da seguinte maneira: cada figura tem um valor inicial escolhido arbitrariamente, a única restrição é permanente defasagem entre as linhas. A próxima figura pode ter um valor mais longo ou mais curto do que a seguinte, sendo a escolha da proporção com relação ao valor anterior que irá denotar uma maior ou menor taxa de compressão ou expansão temporal.

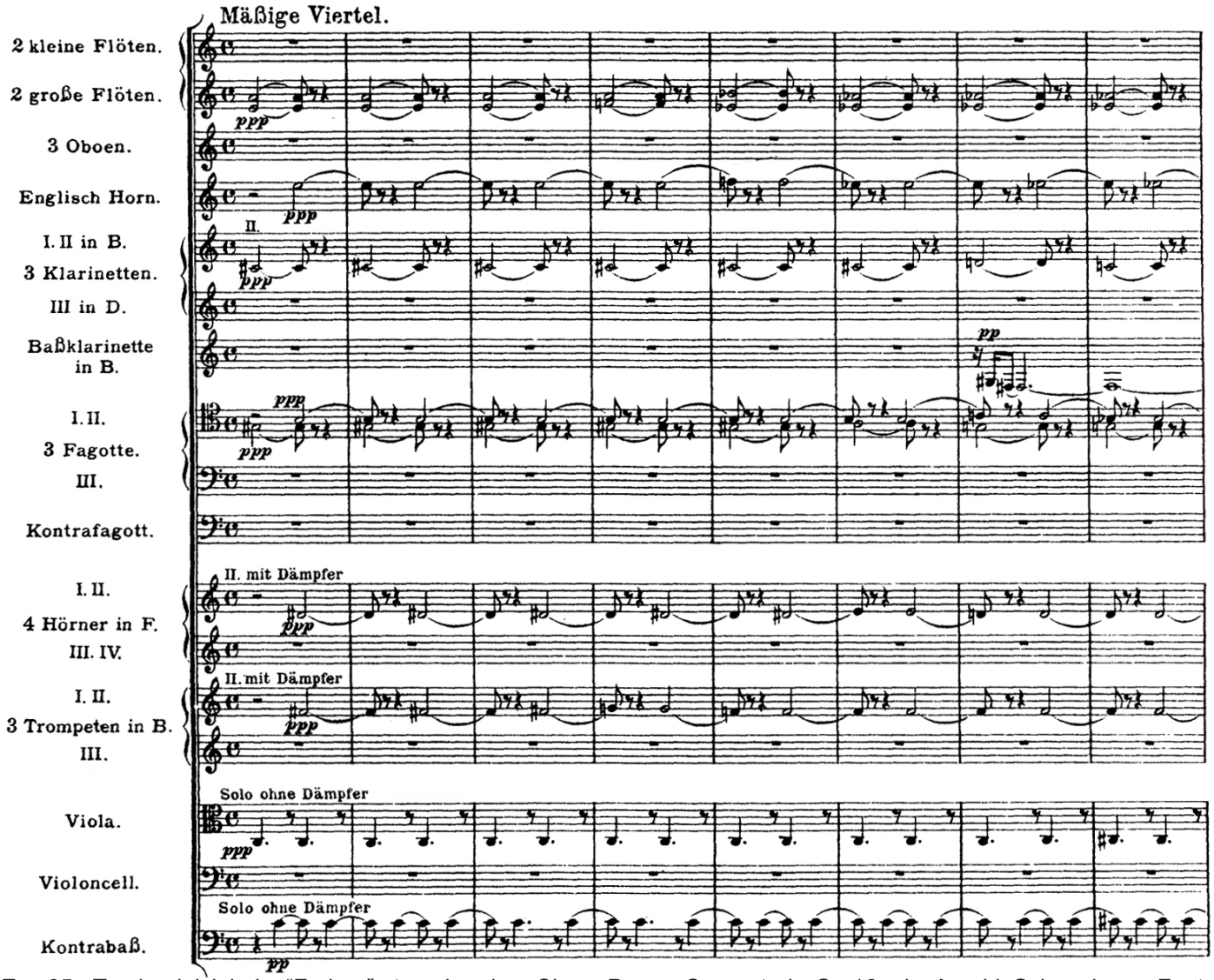
2. Cf. SCHOENBERG, 1999b, p. 578- 579.



Ex. 03- Compassos 5 a 9 de *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellani.



Ex. 04- Sonograma referente aos compassos 5 a 9 de *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellani.



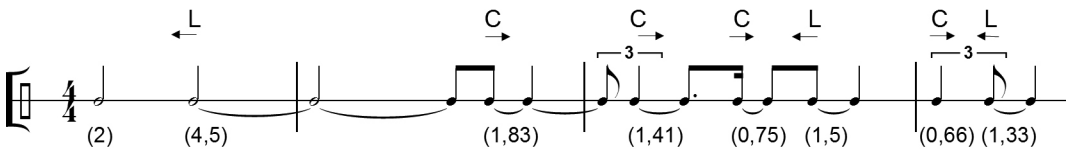
Ex. 05- Trecho inicial de “Farben”, terceira das *Cinco Peças Orquestrais* Op.16, de Arnold Schoenberg. Fonte: SCHOENBERG, 1999a, p. 29; alterações realizadas pelo Autor.

No exemplo 06 está representado o primeiro ciclo do segundo violino: as setas para esquerda indicam os *ritardandos* e as para a direita os *accelerandos*. As letras indicam os valores curtos, ou longos, com relação a suas respectivas figuras precedentes e entre parênteses estão discretizados os valores de cada uma delas. Outro ponto importante a ser ressaltando é construção de forma não linear de tais direcionalidades, dando um aspecto *cambaleante* ás estruturas rítmicas.

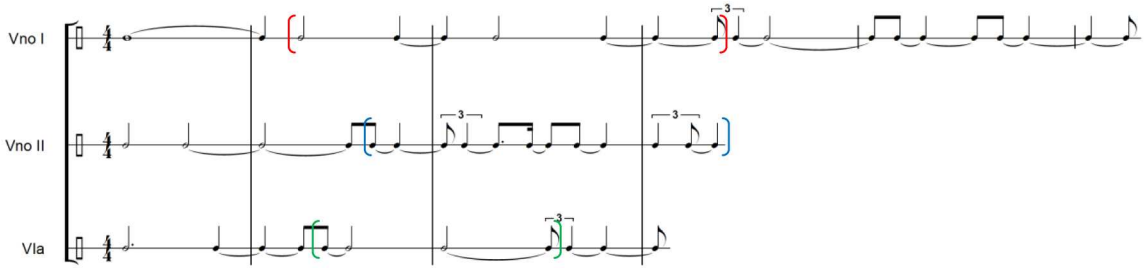
As oscilações temporais ocorrem em diferentes pontos de cada linha instrumental. Além disso, como cada uma destas possui um tamanho diferenciado, novamente é gerada uma forma geral de caráter flutuante. No exemplo 07 sobrepomos as estruturas rítmicas iniciais dos violinos e da viola e assinalamos com colchetes os pontos de maior aceleração de cada uma das linhas; nota-se então, tanto a defasagem entre estes pontos como também diferença na duração geral de cada estrutura individual.

Os acordes que incidem sobre a textura inicial são compostos por intervalos de sétimas maiores e menores e segundas menores e podem apresentar verticalmente as alturas já presentes nos clusters, ou antecipar e acrescentar novas alturas ao espaço sonoro (Ex. 08).

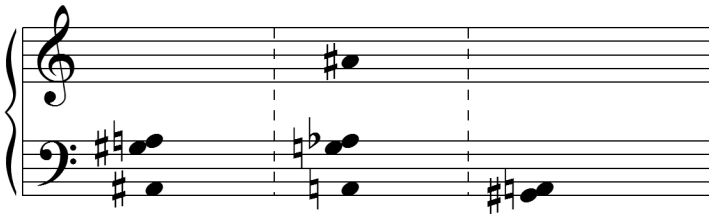
Inicialmente, a distância temporal entre os blocos verticais é pouco a pouco ampliada, entre o primeiro e o segundo temos quatorze semínimas de distância; entre o segundo e o terceiro vinte e duas e entre o terceiro e o quarto vinte e oito. A partir de então, rompe-se com este processo e as incidências se tornam mais próximas. O sonograma abaixo demonstra o que acabamos de descrever, o gradual espaçamento dos acordes e a sua rápida aproximação, o trecho representado está compreendido entre os compassos 1 e 27 da partitura; optamos novamente pela utilização do sonograma como forma de representação, pois através dele é possível visualizar simultaneamente outros aspetos sonoros importantes como as flutuações de alturas, as variações e direcionamento das amplitudes, a presença de grande número de sons transientes em cada novo ataque, etc.



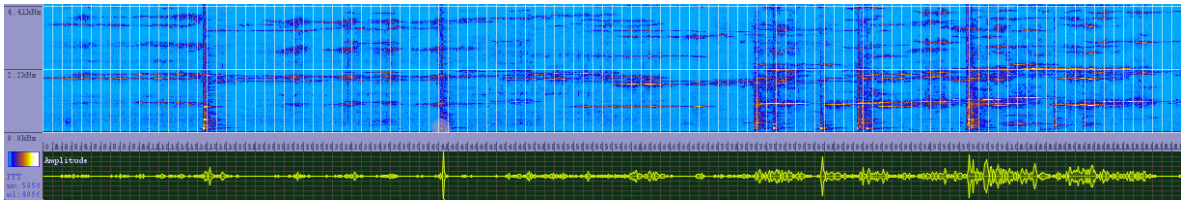
Ex. 06- Primeiro ciclo rítmico do segundo violino de *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellani.



Ex. 07- Primeiros ciclos rítmicos das cordas de *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellani. Os colchetes coloridos indicam os pontos de maior compressão temporal.



Ex. 08- Conteúdo de alturas presentes nas três primeiras incidências dos acordes em *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellani.



Ex. 09- Sonograma referente aos compasso 1 a 27 de *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellani

A partir do compasso 17 a relação causal entre a incidência dos acordes e o aumento do número de alturas nos *clusters* é rompida, dando lugar uma série de filtragens. Paralelamente, algumas alturas são deslocadas no registro, modificando o colorido harmônico da peça, em larga escala também efetua-se o direcionamento para um espaço sonoro mais grave. Entre os compassos 17 e 28 ocorre a primeira das filtragens (Ex. 10), partindo de um agrupamento formado por um pequeno *cluster* entre as notas Lá e Dó em sua parte inferior e pelas alturas Sol♯, Do♯ e Ré na parte superior. Além das graduais omissões, ocorre também um processo de rotação, no qual as alturas constantemente intercambiam suas posições no registro; esta primeira filtragem culmina no compasso 28 com a permanência apenas das alturas Si e Dó. O processo se repete entre os compassos 29 e 33 e entre os compassos 33 e 35, porém iniciando-se e culminando em alturas diferentes. No que se refere ao último destes é interessante notarmos que logo no início sobram apenas as alturas Lá e Dó, formando um intervalo de décima (ou terça composta) que desempenha um papel bastante importante na peça, o qual detalharemos mais adiante.

Juntamente com os procedimentos descritos anteriormente, emergem diversos outros eventos (Ex. 11): jogos de ataque-ressônancia entre os *pizzicatos* das cordas e as alturas sustentadas pelos demais instrumentos, trêmulos nas cordas que enfatizam a sincronia entre os eventos, bisbigliandos nas madeiras que configuram uma nova forma de flutuação das alturas, micro-fragmentos melódicos em terças incrustados na textura, etc.

Os intervalos de terça, mencionados anteriormente, são inicialmente apresentados de forma horizontal pelos ataques em fortíssimo do violoncelo e do contra baixo, posteriormente aparecem melodicamente afastados em harmônicos nas madeiras, ou em diálogos momentâneos entre as diferentes camadas instrumentais (Ex. 12).

Recapitulemos de outra forma o que foi descrito até então; a peça *Sonoridades II* inicia-se constituindo um sítio textural para escuta e cada transformação, por mais localizada que seja, corresponde a um nível de oscilação global. Trata-se então de operar um trabalho que tem origem na manipulação das microestruturas visando a constituição de texturas múltiplas, que como um timbre, são imbuídas de ramificações internas flutuantes.

A primeira referência até aqui são as obras de György Ligeti, os objetos sonoros complexos elaborados pelo compositor desestabilizam as distinções entre as dimensões do material musical tradicional: “son-ruído, frequência-ritmo,

harmonia-timbre" (STOIANOVA, 2004, p. 96). Tal fato é devido a uma busca por uma continuidade entre o trabalho paramétrico e as formas gerais resultantes destes mesmos procedimentos:

> Os intervalos e os ritmos são completamente dissolvidos, não por uma destruição gratuita, mas a fim de dar lugar na composição à formas musicais em tramas finamente tecidas, nas quais a função determinante formalmente é transferida acima de tudo à natureza de sua tecedura. (LIGETI, *apud* STOIANOVA, 2004, p. 96; tradução do Autor)[3].

Encontramos este trabalho de tecedura nas micropolifonias de *Atmosphères* (1961), *Lux æterna* (1966) e *Apparitions* (1958-1969); no desenvolvimento vertical contínuo da textura orquestral e o trabalho com grandes *clusters*, em *Atmosphères* e *Requiem* (1963-65); nas ramificações tímbricas utilizando micro-intervalos e nas superposições espectrais evolutivas, em *Requiem, Volumina* (1961-1966) e no *Quarteto de Cordas N°. 2* (1968); nas tramas contínuas de "notas-pontos" executadas rapidamente, em *Continuum* (1968); na elaboração de um tecido hiper-cromático a partir de *clusters* microtonais, em *Ramifications* (1968-1969); entre outros[4].

No início do quinto movimento do *Quarteto de Cordas N°. 2* é possível observar uma série de procedimentos que visam engendrar um complexo textural. Primeiramente, nos atentaremos àqueles que concernem à densidade: Ligeti realiza um aumento do número de eventos, tanto através de um acelerando escrito – ocasionado pelo crescente aumento de impulsos rítmicos nas quiálteras e posteriormente pela presença das fusas – como também pela combinatória vertical das quiálteras, as poliritmias.

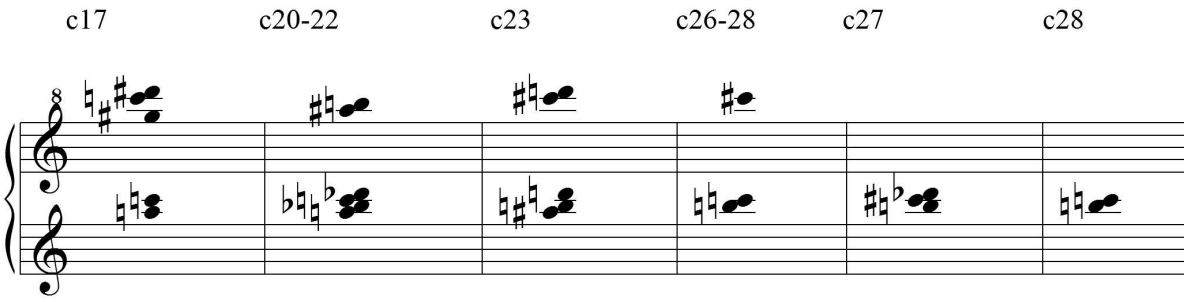
Gradualmente as dobras em uníssono vão sendo transformadas, e pouco a pouco, são acrescentadas novas alturas ao espaço sonoro, que por conseguinte vai se ampliando. Após um breve trecho, no tempo de uma colcheia, no qual as quatro linhas dos instrumentos entram em fase (compasso 13 da partitura) o registro se amplia de maneira mais rápida do que anteriormente. Paralelamente teremos um *ritardando* escrito e uma filtragem tímbrica, ocasionada pela gradual aproximação do arco dos instrumentos em direção ao cavalete (sonoridade *sul ponticello*).

---

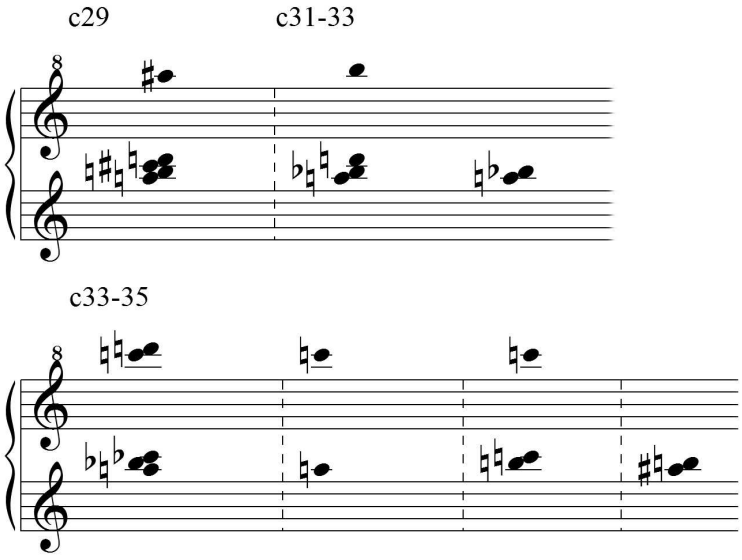
3. "Les intervalles et les rythmes devaient être complètement dissous, et ceci non pás pour la destruction gratuite,mas afin de libérer la place à la composition de formes musicales em réseaux finement tissés, dans lesquelles la fonction determinante formellement est transférée avant tout dans la nature de leur tissage"

4. Cf. STOIANOVA, 2009, p. 98.

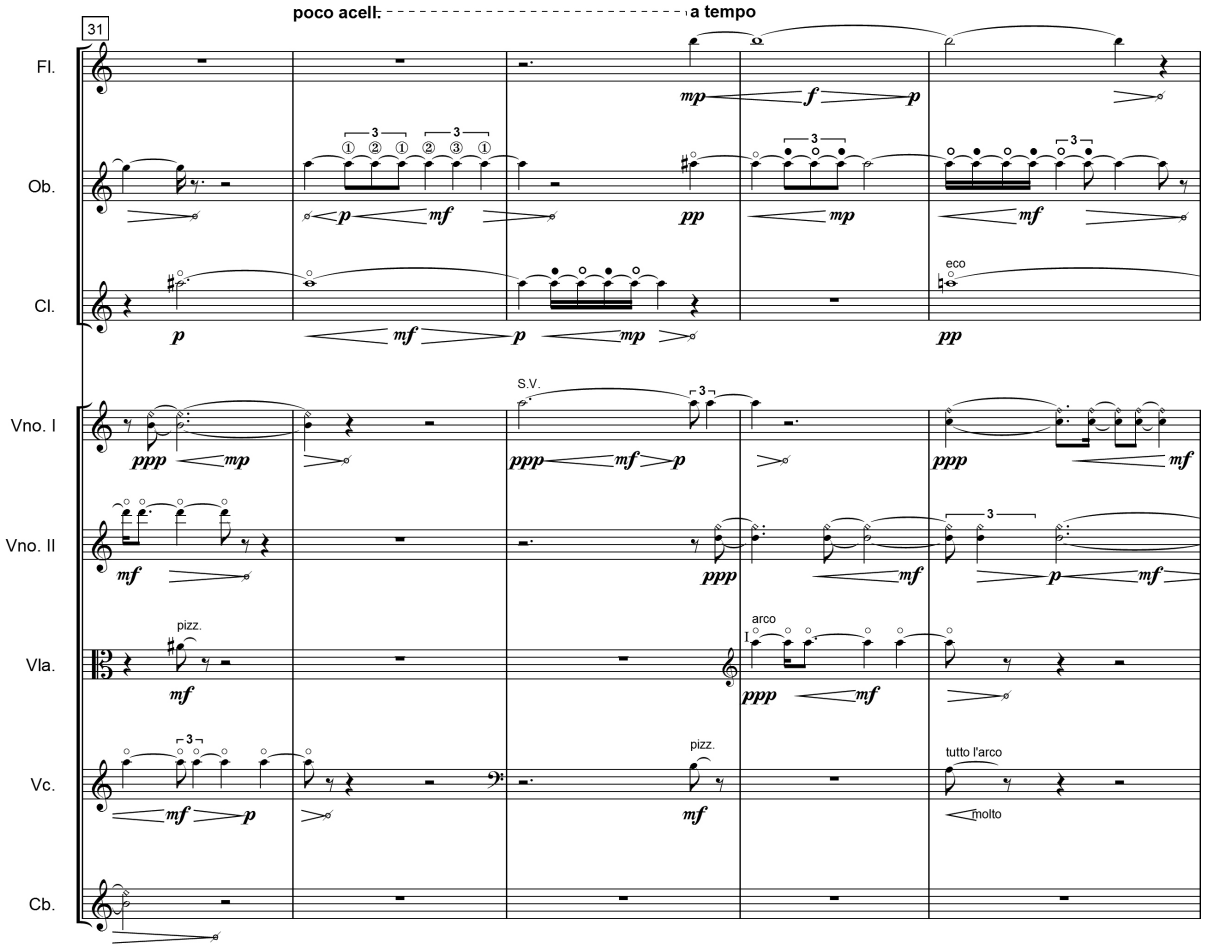
I



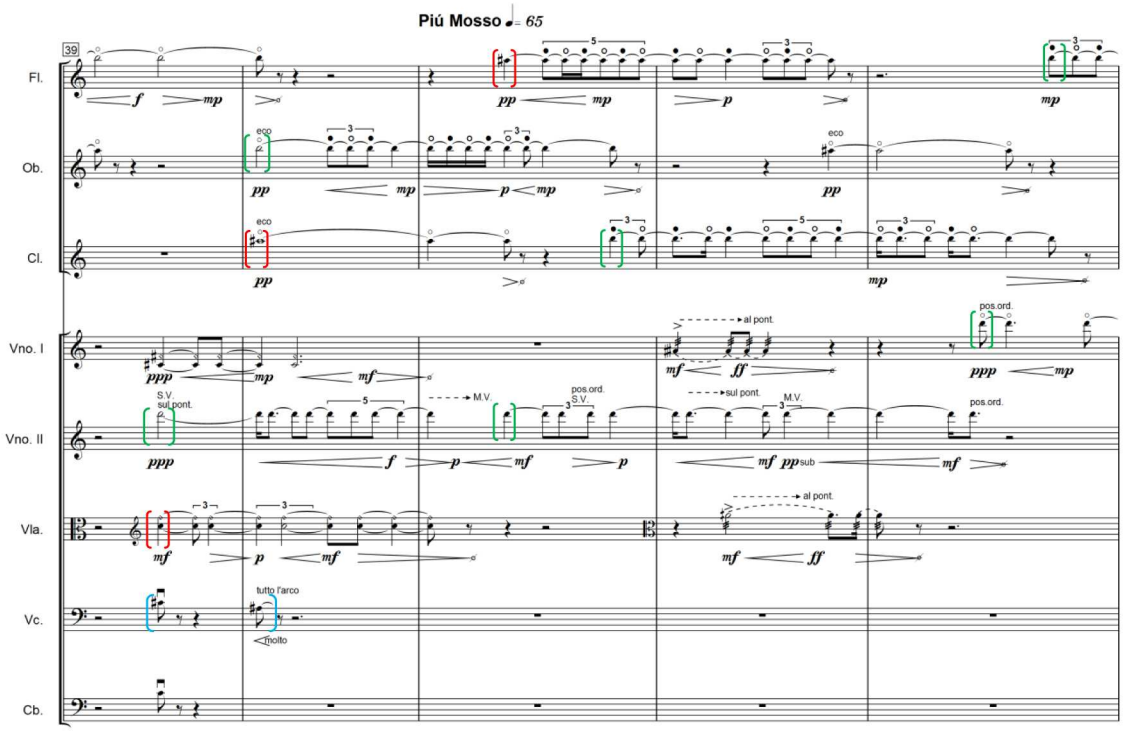
II



Ex. 10- Processos de filtragens de alturas presentes em *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellan



Ex. 11- Compassos 31 a 36 de *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellani.



Ex. 12 Compassos 39 a 43 de Sonoridades II de Felipe Merker Castellani. Estão assinalados pelos colchetes coloridos os intervalos de terça incrustados na textura.

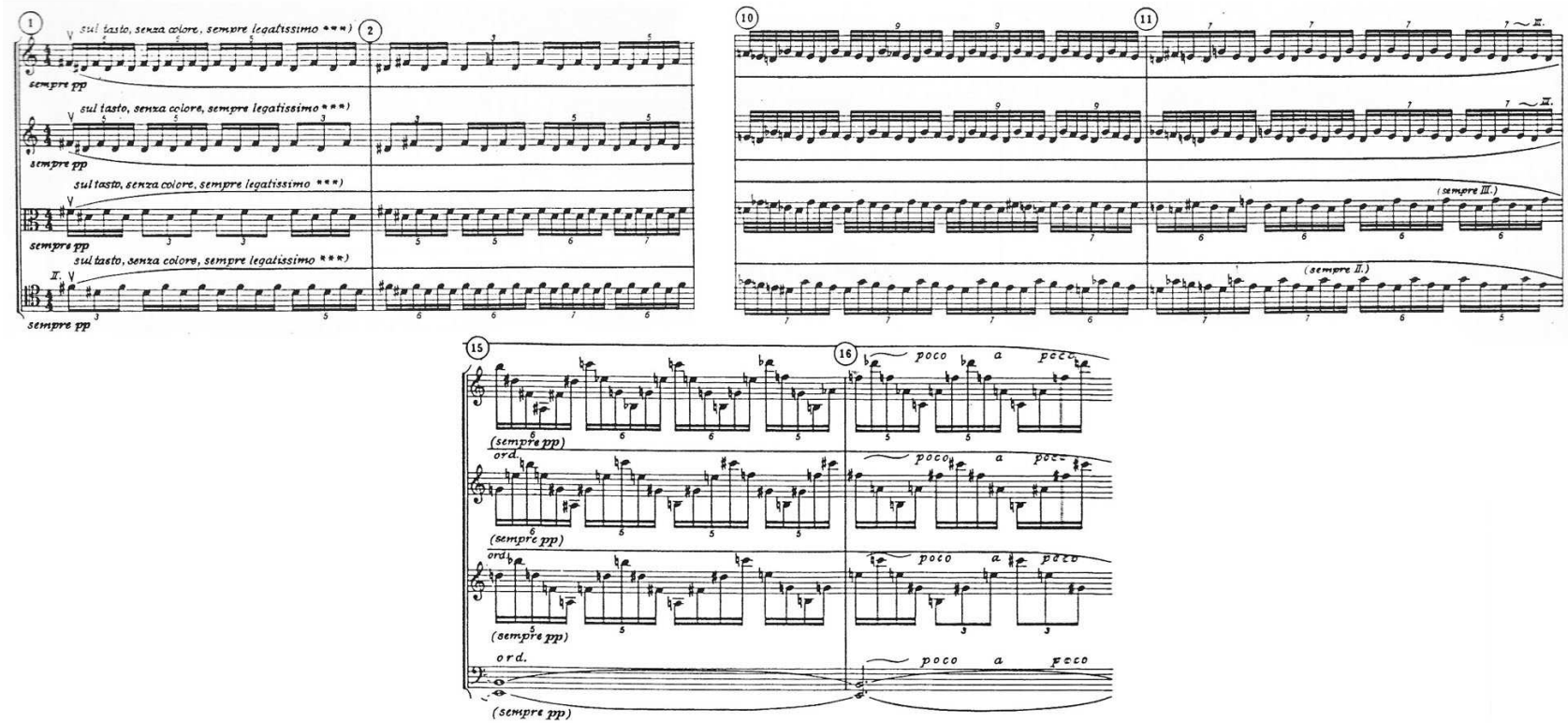
É através da soma das operações localizadas que ocorre a permeabilidade[5] da textura, possibilitando sua evolução no tempo. O trêmulo inicial entre as notas Fá♯ e Re♯ , é rapidamente dissolvido colocando em fuga seus componentes figurais, a escuta se detém nas comparações entre os elementos, suas velocidades e diferenças. A não fixidez e o acúmulo destas relações possibilitam uma escuta da inabarcabilidade das nuanças sonoras, do todo da configuração textural.

Outra referência que concerne um trabalho de composição baseado em "microvariações dos elementos tímbricos, explorando os movimentos internos do som" (ZUBEN, 2005, p. 165) são as obras do compositor italiano Giacinto Scelsi, nas quais a transformação das qualidades sonoras é elevada ao status de ponto principal das obras. Estabelece-se um novo tipo de escuta que não diz respeito mais às organizações tradicionais relativas às alturas ou as possibilidades de montagens formais, mas aos processos "que deliam a forma do som que se transforma no tempo" (id., ibid., p.164- 165). Tomar como ponto partida um material limitado (normalmente uma ou um pequeno grupo de notas) e o colocar sob uma lente de aumento revelando todos os seus detalhes; este é o trajeto percorrido em diversas obras do compositor italiano, como *Quattro Pezzi su una nota sola (1959), para orquestra de câmara* e o *Quartetto N.°4* (1964), para quarteto de cordas.

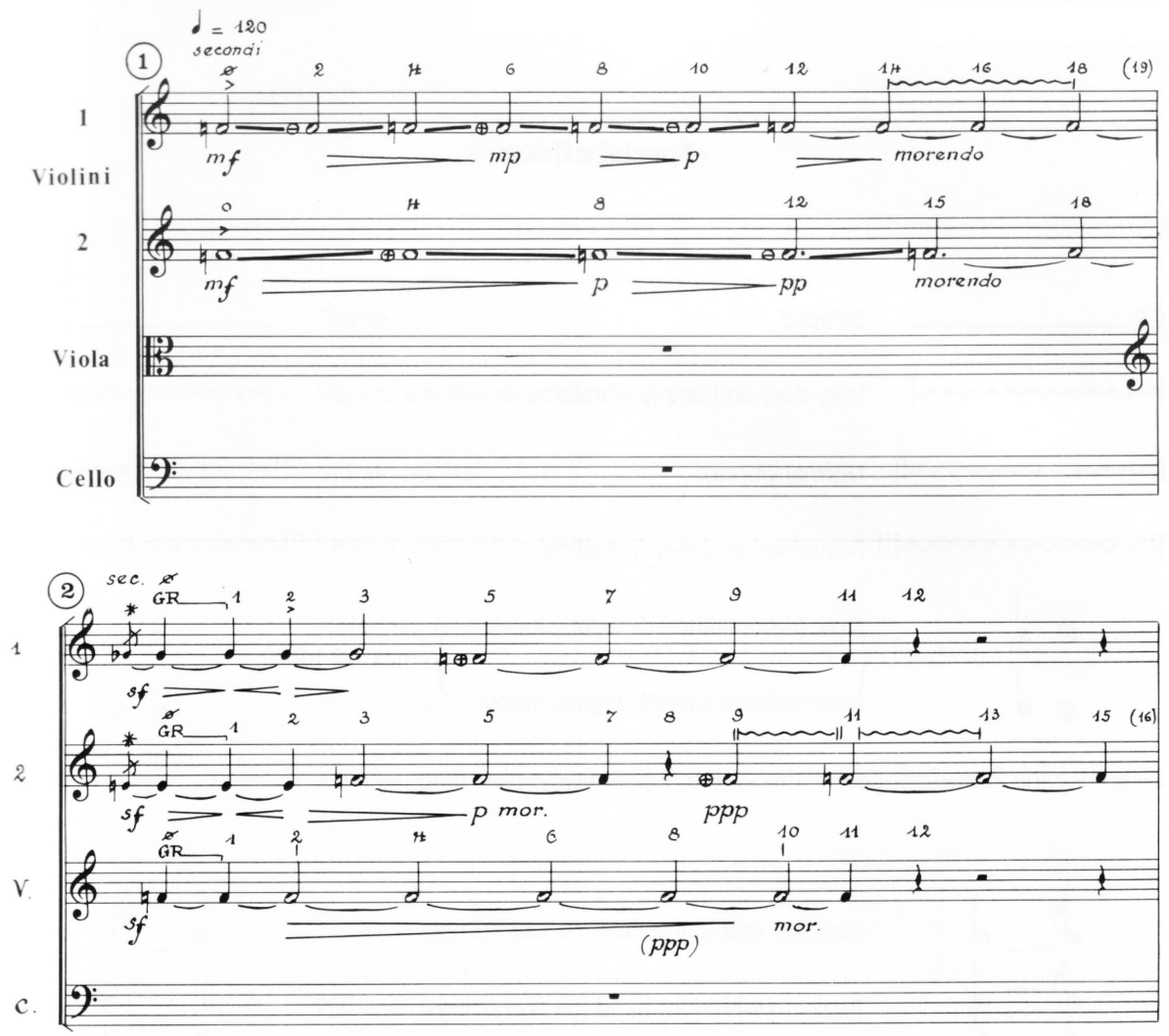
Temos duas possibilidades para permear uma textura, na primeira é necessária uma força suficiente para abalar todo o complexo, um evento que marque o fluxo temporal e desloque significativamente o foco de nossa escuta. Vimos que em *Sonoridades II* o evento dos ataques no registro grave, por mais intenso e marcante que seja não compre tal tarefa. Assim, optamos pela segunda forma: o surgimento de pequenas singularidades, que podem ser tanto metamorfoses de elementos iniciais ou novos componentes, que pouco a pouco turvam o complexo sonoro inicial.

A reunião indissociável dos elementos com seu contexto é deixada de lado a partir do compasso 40, a memória passa a realizar os jogos de comparação e de ligação dos eventos anteriormente suspensos, entramos assim no domínio da escuta figural: as terças melódicas incrustadas na textura se fazem mais presentes, o trêmulos das cordas ganham gradualmente o registro grave e uma nuvem de flutuações microtonais realizada pelas madeiras domina o espaço sonoro.

5. Sobre as noções de: densidade, números de eventos e permeabilidade textural em Ligeti ver: FERRAZ, 1990.



Ex. 13- Diferentes momentos de transformação textural do *Quarteto de Cordas N.°2* de György Ligeti. Fonte: LIGETI, 1971, p. 6- 7.



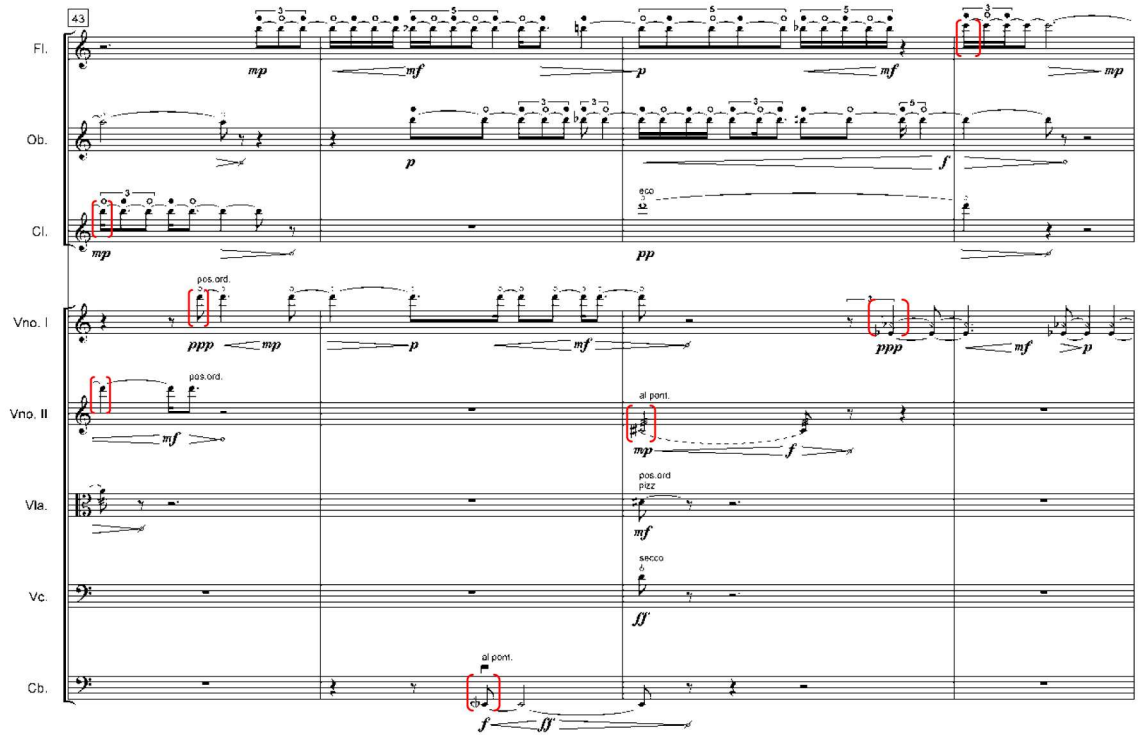
Ex. 14- Trecho inicial do *Quartetto N.°4* de Giacinto Scelsi. Fonte: SCELSI, 1985, p.1.

Entre os compassos 43 e 45, o jogo melódico em terças perpassa o processo de ampliação do registro, inicialmente é executado pelo primeiro violino e pelo oboé, em seguida retomado pelo contrabaixo e pelo segundo violino, porém alterado microtonalmente, sendo finalizado pelo primeiro violino e pela flauta (Ex. 15 e Ex. 16).

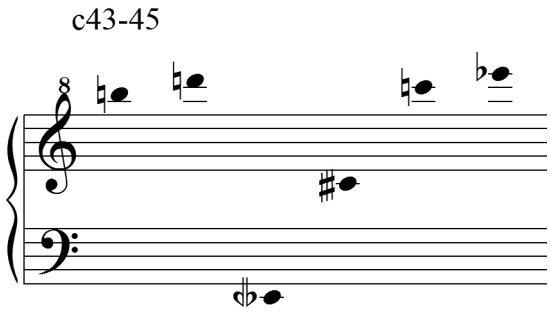
Do compasso 47 ao 54 ocorre um aumento significativo na densidade da peça iniciado por um filtragem harmônica e instrumental, caracterizada pela permanência momentaneamente dos bisbligliandos do clarinete e do oboé alternando-se na execução de duas alturas Si e Dó. Posteriormente, surgem pequenas sincronias entre os eventos e grupos de notas repetidas são introduzidos na textura (Ex 17). A instabilidade que se fixa na peça neste momento prepara o surgimento das massas sonoras de trêmulos no compasso 55 (Ex 18).

Essas massas sonoras deslocam rapidamente a região do registro sonoro ocupada até o momento de suas intervenções; no exemplo abaixo demonstramos duas destas operações: na primeira, que ocorre entre os compassos 55 e 59, saímos do registro agudo em direção ao extremo grave, e na segunda, localizada entre os compassos 61 a 65, o deslocamento é consideravelmente menor, saímos do grave em direção a um registro médio.

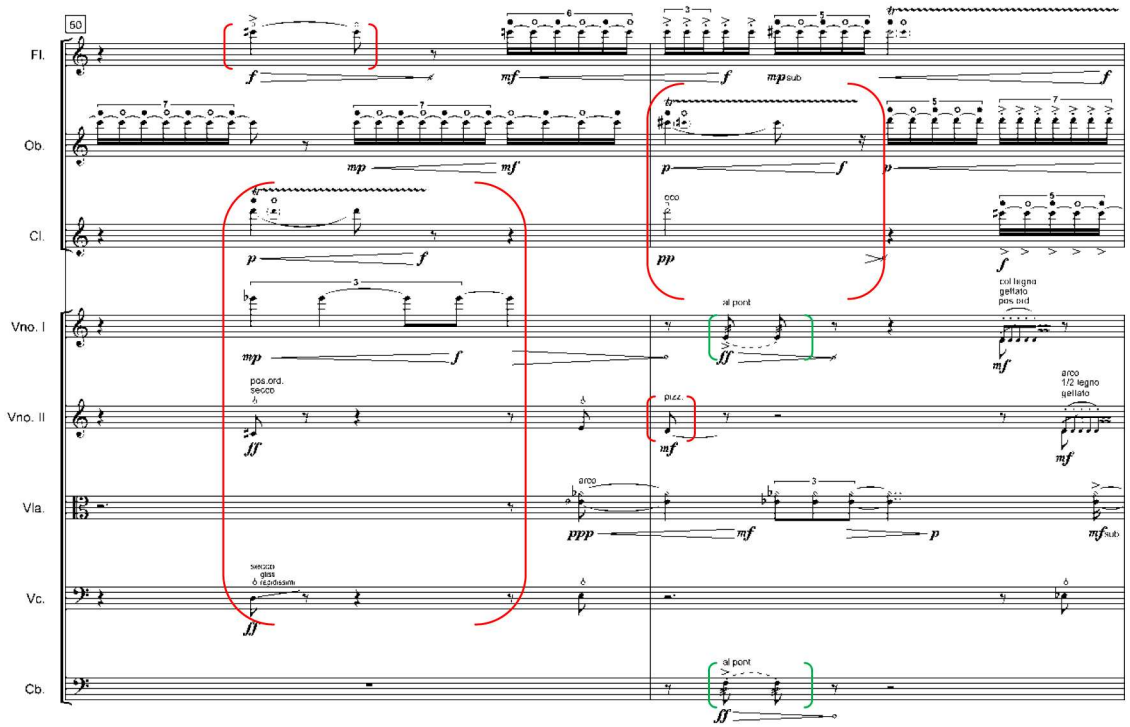
O contexto que se forma agora é marcado pelas alternâncias entre os diferentes tipos de eventos que se desdobram paralelamente e a partir do compasso 66 inicia-se de uma heterofonia nas madeiras. Surgem cada vez mais formas de detalhamento das características das figuras: os seguimentos de notas repetidas executadas o mais rápido possível dão lugar a uma escrita rítmica mesurada, são utilizados *frullatos* e sons aerados, ocorrem mudanças tímbricas direcionais na flauta, transitando constantemente entre um som ordinário e aerado (Ex. 20). A constante alternância entre diferentes alturas nestas linhas instrumentais modifica a fixidez harmônica anterior e gradualmente são adicionadas novas cores intervalares à obra, inicia-se então um processo de projeção melódica de intervalos de sétimas, nonas e sextas. O exemplo 21 demonstra a *cadenza* do clarinete baixo, localizada entre os compassos 76 e 80, com a indicação de seus respectivos intervalos; também se notam neste trecho os processos de ampliação do registro e de constituição de diferentes níveis polifônicos, pelo posicionamento das alturas em locais específicos do registro e seu deslocamento em intervalos de segundas maiores e menores.



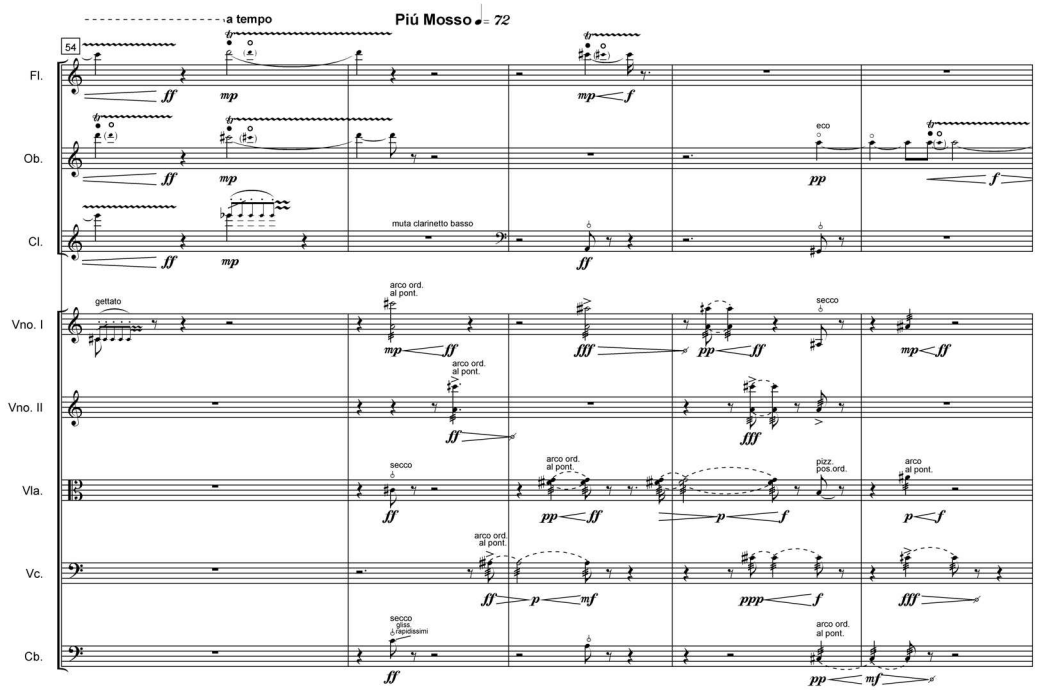
Ex. 15- Compassos 43 a 46 de *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellani. Estão assinalado pelos colchetes vermelhos os intervalos de terça mencionados no parágrafo acima.



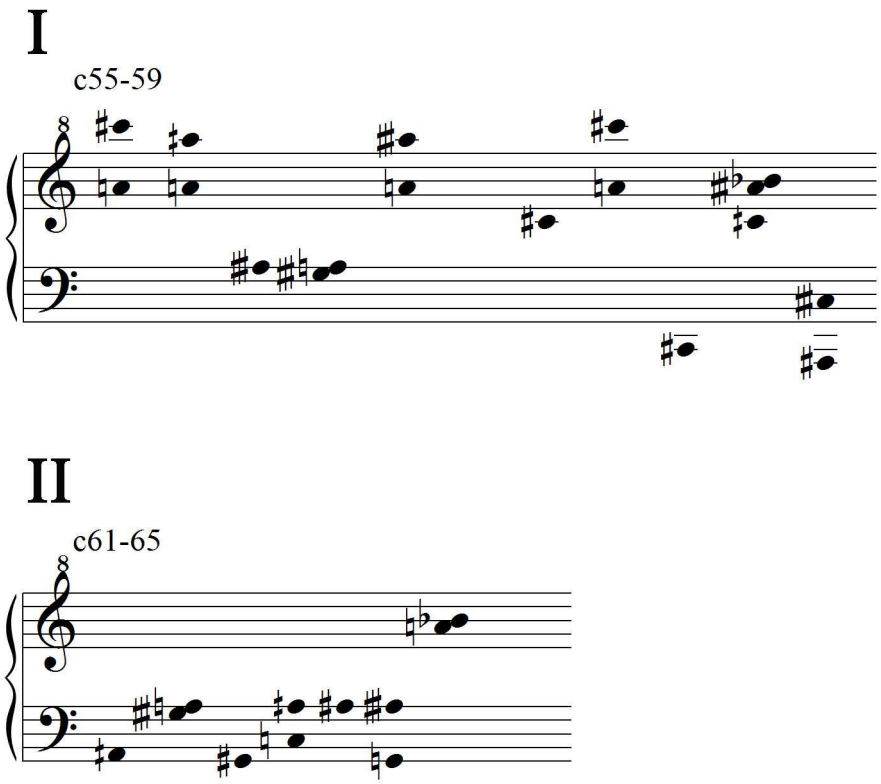
Ex. 16- Conteúdo de alturas dos jogos melódicos de terça, entre os compassos 43 e 46 de *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellani.



Ex.17- Compassos 50 a 51 de *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellani. Estão assinalado pelos colchetes coloridos as sincronias entre os eventos mencionadas no parágrafo anterior.



Ex.18- Compassos 54 a 58 de *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellani.



Ex. 19- Deslocamento das massas sonoras de trêmulos no registro em *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellani.

Simultaneamente os ataques do início na região grave retornam modificados e também entram no jogo de microdiferenciações, transformando-se a cada nova aparição (Ex. 22). Estamos agora no território da escuta gestual, cada elemento é composto de diversos níveis trabalhos de combinatória paramétrica - modos de articulação, projeções intervalares, estruturação rítmica, graus de oscilações dos níveis de dinâmica e definição das regiões do registro ocupadas - que convergem em direção a um efeito global de unidade percebida. Estes gestos são integrados por direcionamentos globais, como a expansão temporal das irrupções das cordas e o percurso realizado pela heterofonia das madeiras em direção registro grave, além também das simultaneidades e ressonâncias harmônicas entre os diferentes eventos.

Podemos apontar a presença do último processo mencionado, as ressonâncias harmônicas entre os diferentes eventos, nas notas pedais executadas *sul tasto* nas cordas, entre os compassos 66 e 80. Estes funcionam como uma amálgama harmônica que circunda ou prolonga as alturas executadas pelos diferentes planos instrumentais, estabelecendo uma zona de ressonâncias entre eles. O exemplo abaixo demonstra os compassos 76 e 77 da partitura, indicamos com as setas as alturas prolongadas ou circundadas pelos pedais, outro ponto a ser destacado é a simultaneidade momentânea de diferentes notas pedais em intervalos bastante próximas, gerando pequenas distorções.

Os compassos 83 e 84 efetuam um corte no processo contínuo de transformação e justapõem-se uma nova configuração sonora; da textura inicial sobram apenas os fragmentos melódicos de terça, um *glissando* no contrabaixo expande o espaço sonoro e o clarinete ecoa sua sonoridade deformada pela vocalização do instrumentista (Ex. 24). E assim obra se encerra, em meio a esta rápida apresentação de uma paisagem rarefeita.

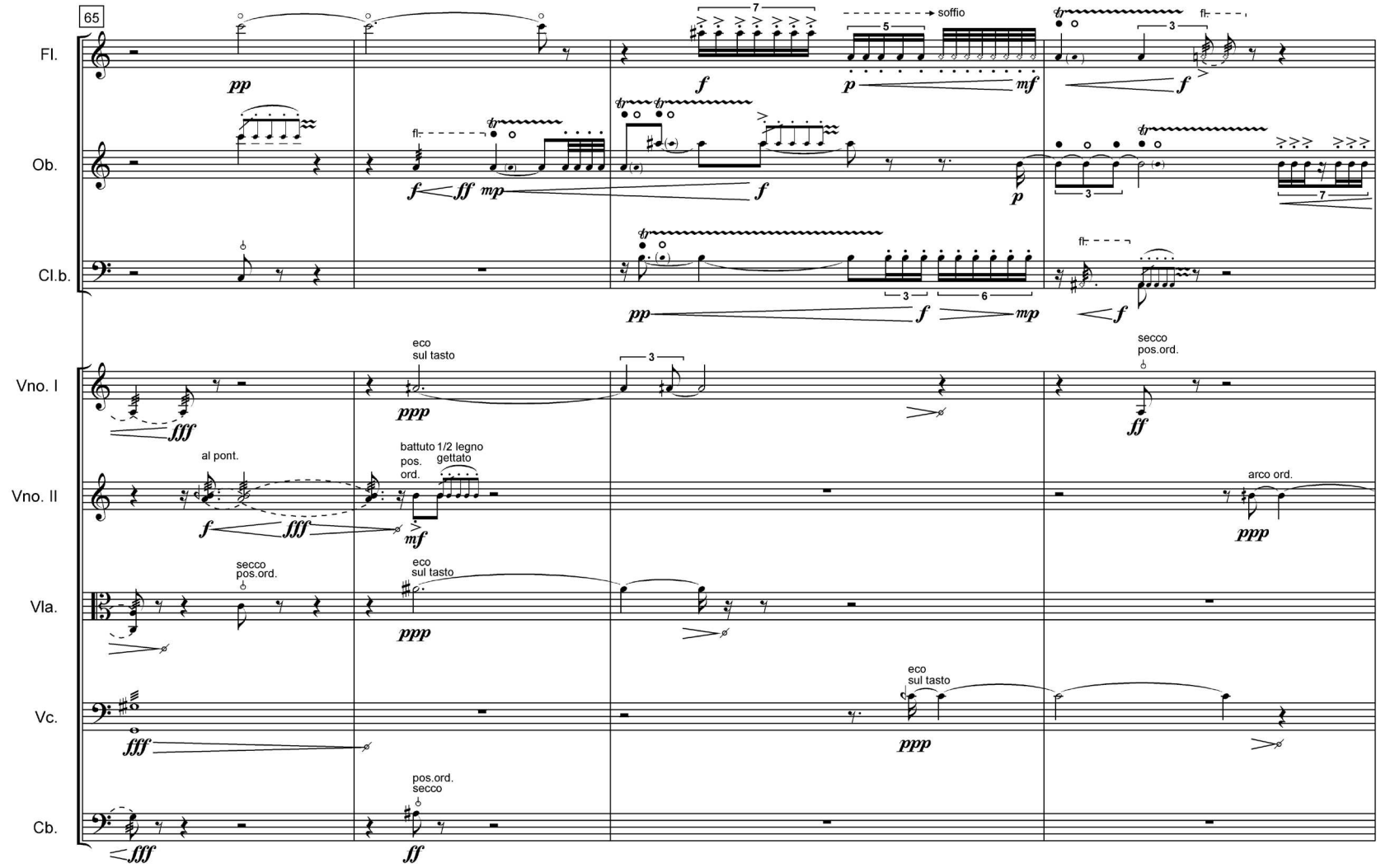
Descrevemos neste capítulo alguns dos principais procedimentos composicionais presentes em *Sonoridades II*. A abordagem prática foi trabalhada lado a lado com os planos analíticos e conceituais da presente dissertação, visando a ampliação das questões trabalhadas nestes campos através de uma constante mudança de foco. A questão que permeou esta composição foi: como conseguir em um único espaço, o trânsito entre as categorias texturais, figurais e gestuais, mencionado por Brian Ferneyhough em diversos de seus escritos e também como reunir formas tão diferenciadas e até mesmo contraditórias de escuta?

Talvez não seja possível respondermos essa questão de forma pragmática, pois no que tange a escuta não é possível descrevemos nada além de nossa própria experiência. Iniciamos nossa tarefa pela tentativa de esboçar uma sonoridade, pouco a pouco esculpindo novos detalhes e levando o ouvinte, nos termos de Scelsi, a uma viagem ao centro do som. Também recorremos à Ligeti e sua maestria como tecelão, para buscarmos e entendermos as formas de abordagem de um complexo textural.

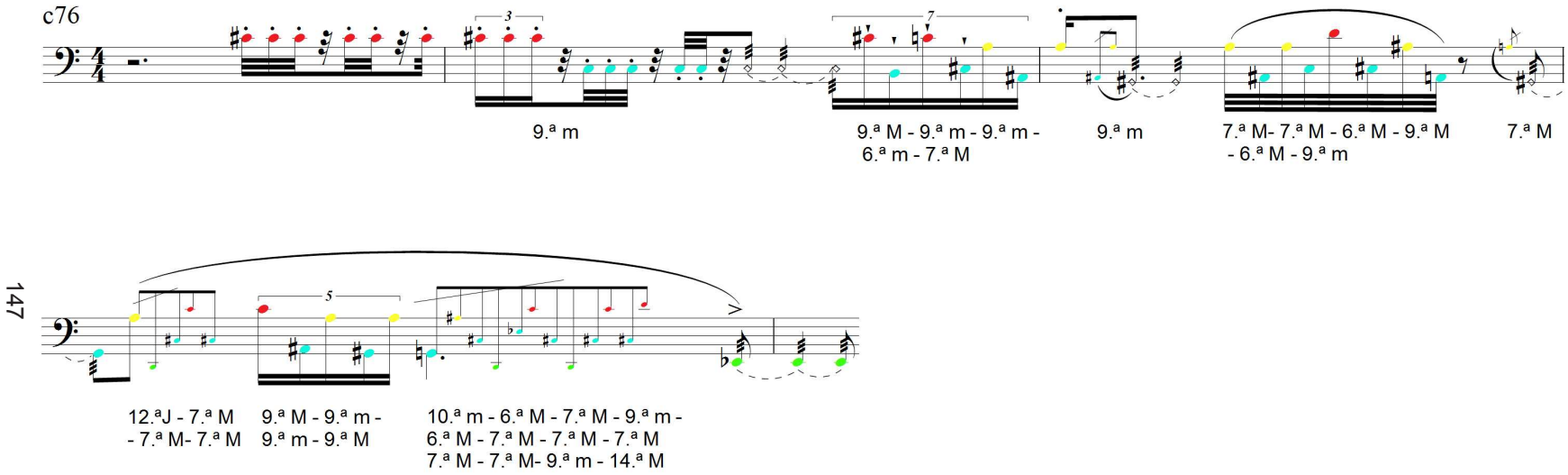
Passo a passo o percurso vai se construindo e tentamos nos agarrar a esta ou aquela linha de força figural que se desprende dos componentes deste espaço sonoro: colocamos uma lupa aqui ou ali, evidenciamos ou ocultamos certos detalhes, adicionamos novos eventos informalmente. E assim se permitem as comparações, os *dégrades* ou contrastes. Estaríamos no domínio da escuta figural? Gradativamente faz-se necessária a memória, mas como relembrar algo em meio a um processo contínuo de transformações?

> Dentro da casa-de-fazenda, achada, ao acaso de outras várias e recomeçadas distâncias, passaram-se e passam-se, na retentiva da gente, irreversos grandes fatos – reflexos, relâmpagos, lampejos – pesados em obscuridade. A mansão, estranha, fugindo, atrás de serras e serras, sempre e à beira da mata de algum rio, que proíbe o imaginar. Ou talvez não tenha sido numa fazenda, nem do indescoberto rumo, nem tão longe? (ROSA, 2001, p. 97).

É o corte efetuado pelas massas de trêmulos que nos permite comparação entre os eventos e estados sonoros; agora se estabelecem os intercâmbios e as alternâncias. No que conseguimos convergir por um breve instante as operações e produzir uma escuta gestual durante a *cadenza* das madeiras, os gestos se colocam em fuga e um novo território se estabelece. Os ritmos entre as alternâncias dos eventos possibilitam a organização do espaço temporal e as desconstruções e reconstruções dos diferentes estados sonoros propiciam uma escuta múltipla e instável.

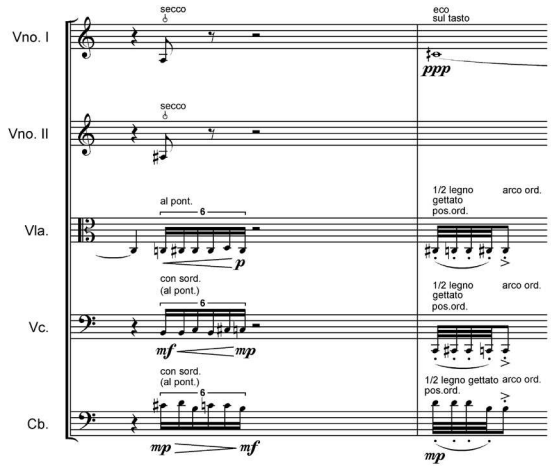


Ex. 20- Compassos 65 a 68 de *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellani.

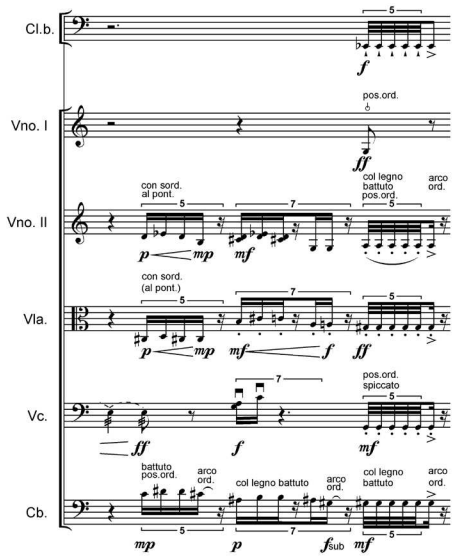


Ex. 21- *Cadenza* do clarinete baixo em *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellani; estão indicados com cores diferentes os níveis polifônicos.

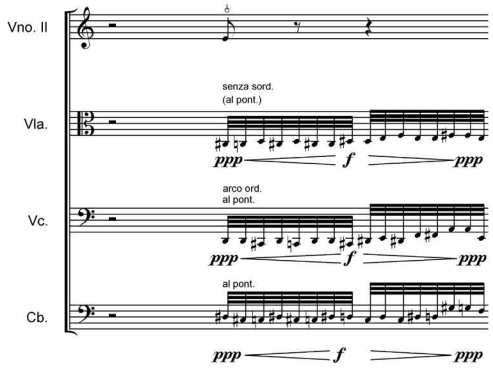
I (c73-74)



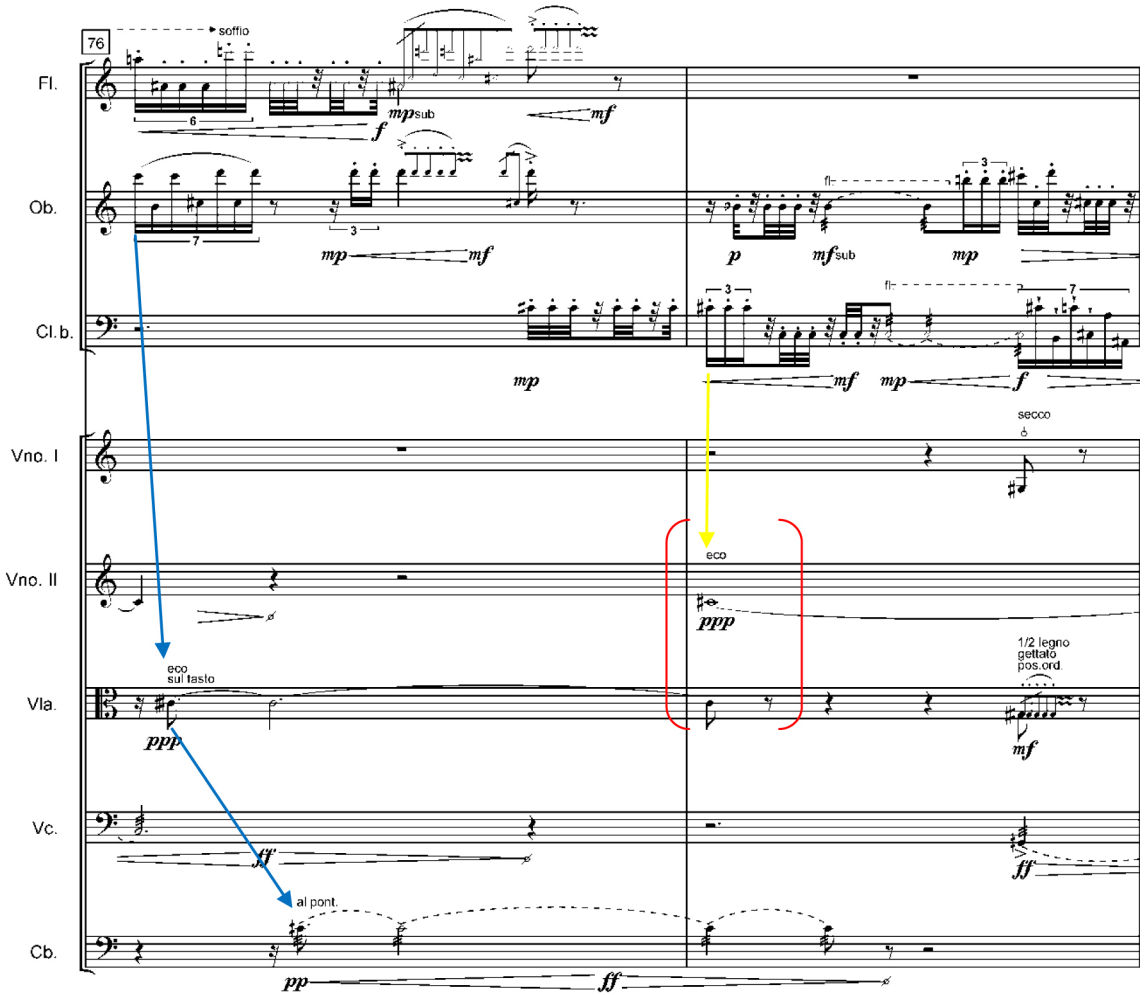
II (c81)



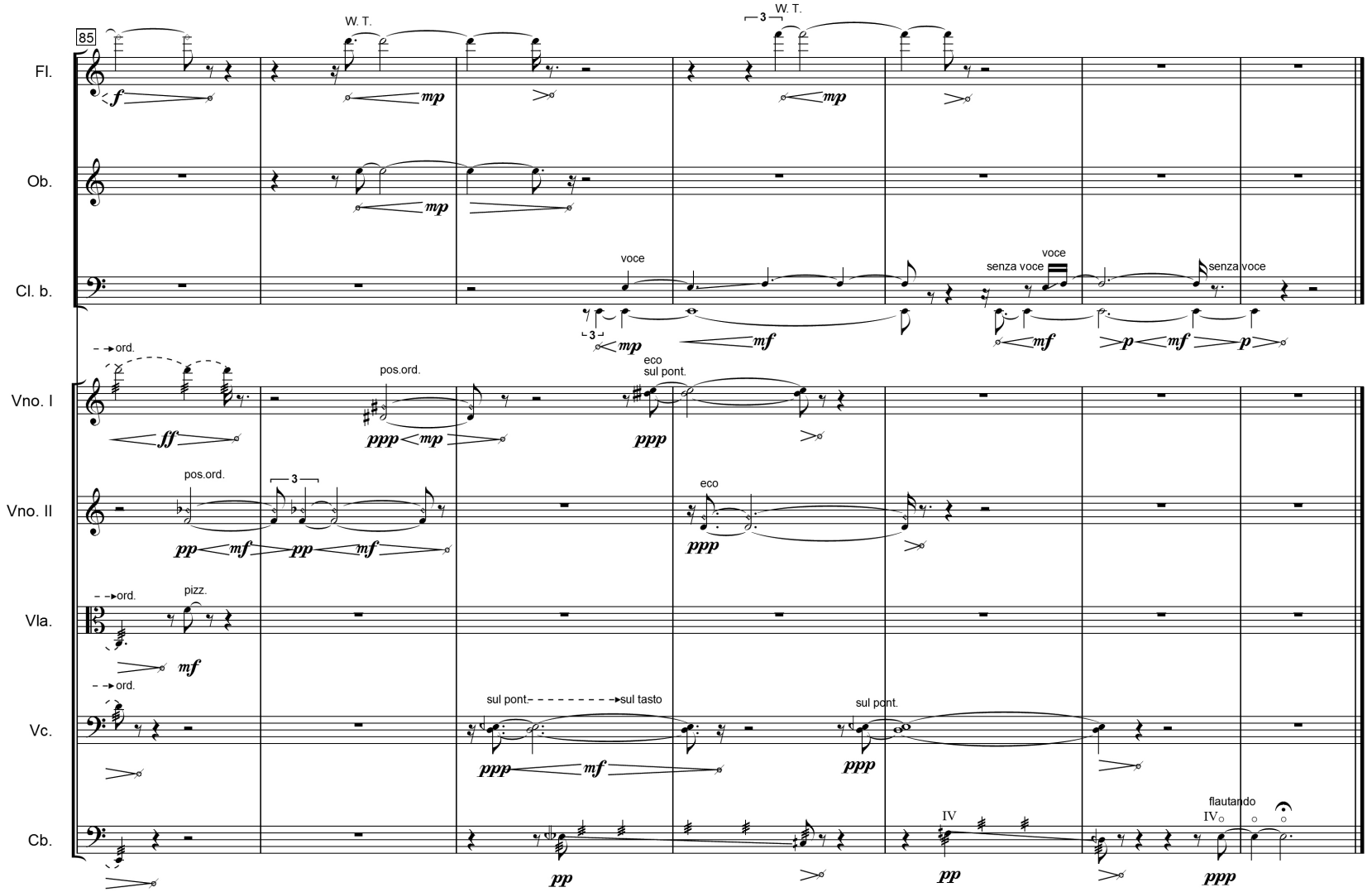
III (c83)



Ex. 22- Diferentes formas de aparição das irrupções no registro grave em *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellani.



Ex. 23- Compassos 76 e 77 da partitura de *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellani. Indicamos com as setas as alturas prolongadas ou circundadas pelos pedais e com colchetes os intervalos microtonais próximos entre os pedais.



Ex. 24- Trecho final de *Sonoridades II* de Felipe Merker Castellani.

Chego assim ao fim dessa minha apologia do romance como grande rede. Alguém poderia objetar que quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis mais se distancia daquele *unicum* que é o *self* de quem a escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade. Ao contrário, respondo, quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.

ITALO CALVINO

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No primeiro capítulo percorremos as considerações de Luciano Berio a respeito da noção de gesto musical como forma de representação e significação, buscamos um paralelo com o conceito semiótico de signo ou, como propõe Umberto Eco, de função sígnica. Nossa aproximação foi guiada pela indissociabilidade apontada pelo compositor, entre os gestos e as relações culturais que o cercam. O mesmo pode ser dito com relação ao signo, independentemente do que quer que ambos representem, nosso foco principal foi a imbricada rede de relações que estes supõem, e nosso trabalho foi percorrê-la em algumas obras do compositor. Lembramos também de sua contraposição histórica com o serialismo estrito

> A semiótica tem muito a ver com o que quer que seja ASSUMIDO como signo. É signo tudo quanto possa ser assumido como um substituto significante de outra coisa qualquer. Esta outra coisa qualquer não precisa necessariamente existir, nem subsistir de fato no momento em que o signo ocupa seu lugar (ECO, 2002, p. 5).

Abordamos os trabalhos de recomposição de *Pulcinella* de Stravinsky e o comparamos a alguns dos procedimentos presentes na *Sinfonia* de Berio, recorrendo especificamente ao terceiro movimento, “In ruhig fliessender Bewegung”; a intertextualidade nestas obras é trabalhada de maneira minuciosa, operando através de um constante revelar de potencialidades presentes nos textos musicais originais. Por fim, abordamos algumas de suas *Sequenze*, sob o ponto de vista de três aspectos principais: o virtuosismo, a teatralidade e a polifonia.

Vimos no segundo capítulo a oposição de Brian Ferneyhough às correntes composicionais de sua época propondo uma reavaliação das formas de abordagem do gesto musical. Operando as manipulações paramétricas de forma particular, Ferneyhough busca uma incessante mobilidade em suas obras, uma perspectiva que liga todos os componentes presentes nos espaços composicionais de inúmeras formas simultâneas. Diferentes termos se agregam a esta busca: música informal, procedimentos automáticos, composição figural, entre outros. Mas é o contínuo transbordamento de um nível em direção ao outro, que marca seu percurso composicional.

Nossa escolha analítica foi demonstrar este potencial de transbordamento, presente de maneira diferenciada em cada obra. Abordamos a maneira que os cálculos

pré-composicionais dão origem a complexos texturais no *Second String Quartet*; as trajetórias de dissolução e conflito gestual presentes tanto nesta obra como em *Time and Motion Study I* e *Time and Motion Study II;* os diferentes níveis de variação e convivência entre planos paramétricos simultâneos em *Kurze Schatten II;* as micro-diferenciações e sua relação com constituição de trajetórias formais não lineares em *Time and Motion Study II*; e as polifonias de gestos instrumentais, como uma dimensão constituinte das obras, em Time and *Motion Study I*, *Time and Motion Study II*, e *Kurze Schatten II.*

O terceiro capítulo foi dedicado a um relato da abordagem prática de nosso trabalho, foram descritos alguns dos procedimentos utilizados para a composição da obra *Sonoridades II.* De certa forma, este capítulo complementa os demais por tratar, ainda que sinteticamente, das estratégias utilizadas para realizar uma composição que tem como ponto principal colocar em evidência os processos de metamorfose de estados sonoros, constituindo-se como uma possibilidade fértil para uma exploração futura.

Obras que se "adensam e dilatam-se em seu próprio interior por força de seu sistema vital"[1], que põem seus componentes a germinar e a produzir outras configurações, é o que buscamos trabalhar nesta dissertação. Nossa abordagem analítica pode ser resumida a uma descrição dos encontros com as obras, portanto não procuramos revelar um sentido oculto localizado abaixo da superfície das obras, ou tampouco reconstituir os processos originários e intenções dos autores, mas por outro lado encarar as partituras e execuções como fontes de potencialidades que a todo o momento transformam-se e recombinam-se. Nossa tarefa foi descrever a manifestação provisória destas. Justificamos esta escolha pelo fato de que tanto Berio quanto Ferneyhough não pretendem criar ou descobrir novas formas, ou códigos abstratos, mas reunir uma série de dispositivos múltiplos no plano composicional, que originarão "um jogo de experimentações que romperá com as direcionalidades teleológicas"[2]. A noção de gesto musical serviu, neste contexto, para que fosse possível organizar e melhor compreender as questões de tal campo problemático, além de possibilitar o transbordamento em direção a outros aspectos concomitantes.

Os gestos nas obras abordadas em nosso trabalho a todo o momento deixam de ser funcionais, para tornarem-se expressivos colocando em jogo a sua

1. Cf. CALVINO, 2009b, p.125- 126.
2.Cf. STOÏANOVA, 1978, p. 14.

presença, juntamente com seus desdobramentos, dentro do fluxo temporal. Como estão sempre em risco, em vias de tomarem outra forma, possibilitam a mobilidade e a alternância entre diferentes sítios sonoros: ora são envoltos em uma textura, ora alternam-se na forma de diferentes figuras, ora solidificam-se novamente em diferentes gestos. Neste contexto “não temos sistema, apenas linhas e movimento” (DELEUZE; GUATTARI, 2008, vol. 4, p. 170). Estamos diante de um quadro interligado de relações entre os processos composicionais, um agenciamento processual que é particular e singular em cada obra e não pode ser reduzido a um único elemento gerador ou unificador.

Tal forma de abordagem nos abre um horizonte particular de possibilidades. Podemos, por exemplo, lançar mão das noções de textura, figura e gesto para entendermos a experiência de alguns compositores: vimos que em Berio os gestos aparecem como elementos primeiros e já imbuídos de um conteúdo histórico e cultural. Estes passam por um processo de desmontagem, que juntamente com o deslocamento de seu contexto originário, propicia a emanação de suas potencialidades figurais. O processo se repete continuamente dentro do espaço composicional das obras através dos jogos contínuos de variações e metamorfoses dos gestos; já as texturas serão resultado dos graus de fusão ou dissipação destes mesmos gestos.

Em Ferneyhough o caminho é oposto são os cálculos e operações paramétricas que engendrarão os gestos, ou então, um gesto composto intuitivamente dará origem a um processo de dedução das camadas de parâmetros musicais. É pelo contínuo embate entre os diferentes processos que podem se reconfigurar, se sobrepor, ser interrompidos ou retomados, que os gestos libertarão suas características de figura. Um ponto fundamental para o compositor é a criação de perspectivas que ligará os aspectos texturais, figurais e gestuais das obras, estas são alcançados pela combinatória paramétrica em incessante movimento que percorre estes diferentes níveis e proporciona a sensação de um contexto complexo, no qual os componentes se relacionam de várias formas ao mesmo tempo.

Já que mencionamos Ligeti anteriormente, como poderíamos trabalhar estas noções em sua proposta composicional e em suas obras? De uma maneira geral em suas obras das décadas de 1960 o compositor atuava operando um trabalho paramétrico que visava dar origem a texturas complexas com alto grau de fusão entre os elementos. Nestes casos fez-se necessária uma consciência entre o grau ou a forma de manipulação paramétrica e seu respectivo grau de abalo ou

modificação da textura originada, ou seja, uma consciência da permeabilidade de uma textura. É esta ligação direta, esta perspectiva transversal entre combinatória e textura que reajusta todo quadro de relações entre as noções, originado um trabalho composicional singular.

Este será nosso futuro caminho, pensar de que forma podemos reajustar estas noções de acordo com as propostas composicionais particulares de outros compositores diferentes de Berio e Ferneyhough. Por exemplo, como em Helmut Lachenmann se fazem presentes as noções de gesto, figura e textura? Ou em Salvatore Sciarrino? Ou em Stefano Gervasoni?

Além disso, em nossa análise de *Sonoridades II* demonstramos, ainda que rapidamente, uma aplicação prática desta mobilidade processual: os cálculos das proporções rítmicas, as microflutuações e as filtragens de alturas que tinham como foco principal originar uma escuta das nuances sonoras pouco a pouco permitem o surgimento de novas formas, como os fragmentos melódicos em terças. O processo culmina com o surgimento dos gestos e suas formas de organização por exemplo, as projeções intervalares. Também exploraremos futuramente novas possibilidades de trânsito e engedramento de procedimentos composicionais que visam à incessante mobilidade. Pretendemos assim, estabelecer uma metodologia de trabalho que elenca a prática composicional e a abordagem teórica e analítica, possibilitando a constante mudança de foco e a influência mútua de ambas as formas de trabalho.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ADORNO, T. *Quasi una fantasia.* London/New York: Verso, 1994.

_____. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ALDROVANDI, L. *Gesto na criação musical atual: corpo e escuta.* São Paulo: Dissertação de mestrado, PUC/SP, 2000.

ARGAN, G. C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ALBÈRA, P (Ed.). "Luciano Berio". *Contrechaps,* N.º1. Paris: L'Age d'Homme, 1983.

_____."Brian Ferneyhough". *Contrechaps,* N.º 8. Paris: L'Age d'Homme, 1987.

BALTENSPERGER, A. *Iannis Xenakis und die Stochastische Musik*, Zurique: Paul Haupt, 1995, p. 595-597.

BARTHES, R. [et. al.]. *Análise estrutural da narrativa.* Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

_____. "Le théâtre de Baudelaire", *Essais critiques*, 1964. Disponível em: http://www.ae-lib.org.ua/texts/barthes__essais_critiques__fr.htm. Acessado em 22/04/2010.

_____. O rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTOLOTTO, M. "Luciano Berio, o dei piaceri", *Fase seconda: studi sulla nuova musica.* Torino, Einaudi, 1969.

BEAULIEU, A. "L'art figural de Francis Bacon et Brian Ferneyhough comme antidote aux pensées nihilistes", *Canadian Aesthetic Journal*, vol. 9, 2004. Disponível em: http://www.uqtr.ca/ae/vol_9/nihil/beaul.htm. Acessado em 20/08/2009.

BERIO, L. *Remembering the Future*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University, 2006.

_____. *Entrevista sobre a música contemporânea* (realizada por Rossana Dalmonte). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____; MULLER, T. "Music Is Not a Solitary Act: Conversation with Luciano Berio", Tempo, New Series, No. 199. New York: Cambrige University, 1997.

_____. "Du geste et de Piazza Carità", *Contrechaps,* N.º1. Paris: L'Age d'Homme, 1983.

_____. *Sequenza I*. Milão: Suvini Zerboni, 1958. Partitura (flauta solo).

_____. *Sequenza III*. London: Universal, 1968. Partitura (voz feminina solo).

_____. *Sequenza V*. London: Universal, 1968. Partitura (trombone solo).

_____. *Sequenza VI*. London: Universal, 1970. Partitura (viola solo).

_____. *Sequenza VIII*. London: Universal, 1977. Partitura (violino solo).

_____. *Sequenza XII*. Vienna: Universal, 1998. Partitura (fagote solo).

_____. *Sinfonia.* London: Universal, 1972. Partitura (orquestra).

BORGES, J. L. *Outras Inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOROS, J. "Why Complexity? (Part Two)", *Perpectives of New Music*, vol. 32, N.º 1. Seattle: Washington University Press, 1994.

BOULEZ, P. *Penser la musique aujourd'hui.* Paris: Gonthier, 1963.

_____. *Points de repère.* Paris: Christian Bourgois Editeur, 1995.

_____. "Le système et l'idée", *InHarmoniques.* Paris: IRCAM, 1986.

BÜRGER, P. *Teoria da Vanguarda.* São Paulo, Cosac Naify, 2008.

CADOZ, C. *Le timbre, Métaphore pour la composition.* Paris: IRCAM, 1985.

CALVINO, I. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas.* São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.

CASTELLANI, F. M. *Análise da obra Kurze Schatten II de Brian Ferneyhough*. São Paulo: Relatório de Pesquisa, FAPESP, 2008.

_____. "Análise da obra *Kurze Schatten II* de Brian Ferneyhough"*, Per Musi,* N.º 19. Belo Horizonte: 2009.

_____. "A 'Música Informal' em Brian Ferneyhough", *Anais do XIX Congresso da ANPPOM*. Curitiba, 2009.

_____. "O gesto musical para Luciano Berio", *Anais do XX Congresso da ANPPOM*. Florianópolis, 2010.

CARDASSI, L. "Sequenza IV de Luciano Berio: estratégias de aprendizagem e performance"*, Per Musi,* N.º 14. Belo Horizonte: 2006.

COHEN-LEVINAS, D. *Omaggio a Luciano Berio*. Paris: Harmattan, 2006.

CORREA, J.; DOMENICI, C.; RIBEIRO, F. "Entrevista com Brian Ferneyhough", *Revista do conservatório de música da UFPEL,* N.º 2. Pelotas, 2009.

COURTOT, F. *Brian Ferneyhough : Figures et dialogues.* Paris: Harmattan, 2009.

DELEUZE, G. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____.; PARNET, C. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

_____.; GUATTARI, F. *Mil Platôs,* vol. 1- 5. São Paulo: 34, 2008.

_____.;_____. *O que é a filosofia?* São Paulo: 34, 2009.

DERVEAUX, M. *La poétique sémiophone: Etude sur la sonorité du langage dans la modernité littéraire et musicale*. Paris: Tese de doutorado, Université Paris 8, 2001.

ECO. U. Conceito de texto. São Paulo: Edusp, 1984.

_____. *Obra Aberta.* São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Tratado Geral de Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ESCAL, F. "Les concertos-pastiches de Mozart, ou la citation comme proces d'appropriation du discours", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 12, No. 2. Zagreb: Croatian Musicological Society, 1981.

FERNEYHOUGH, B. "A presença de Adorno", *Cadernos de Estudo: Análise Musical,* N.º 8/9. São Paulo: Atravéz, 1994.

_____. *Brian Ferneyhough: Collected Writings*. Amsterdan: Harwood, 1998.

_____. *Compositeurs d'aujourd'hui: Brian Ferneyhough.* Paris: l'Harmattan, Ircam, 1999.

_____. *Time and Motion Study I*. London: Peters, 1977. Partitura (clarinete baixo solo)

_____. *Time and Motion Study II*. London: Peters, 1978. Partitura (violoncelo e eletrônica)

_____. *Second String Quartet*. London: Peters, 1981. Partitura (quarteto de cordas)

_____. *Kurze Schatten II.* London: Peters, 1989. Partirua (violão solo).

FERRAZ, S. "Análise e percepção textural: o Estudo N.ºVII, para sopros de Ligeti", *Cadernos de Estudo: Análise Musical*, N.º1. São Paulo: Atravéz, 1990.

_____. "Diferença e repetição: a polifonia simulada na *Sequenza VII* para oboé de Luciano Berio", *Cadernos de Estudo: Análise Musical*, N.º1. São Paulo: Atravéz, 1989.

_____. *Livro das Sonoridades*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

_____. *Música e Repetição.* São Paulo: Educ, 1998.

_____. (Org.). *Notas. Atos. Gestos.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007

_____. "Ritornelo: composição passo a passo", Opus, N.°10. Campinas: ANPPOM, 2004.

_____. "Semiótica peirceana e música: mais uma aproximação", *Opus*, N.º 4, vol.4. Rio de Janeiro, 1997.

FOUCAULT, M. A *Arqueologia do saber.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GREIMAS, A. J. [et. al.]. *Práticas e linguagens gestuais.*Lisboa: Vega, 1980.

GROUT, D.; PALISCA, C. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007

HALFVARD, J. K. (Ed.). *Berio's Sequenzas*. Hampshire: Ashgate, 2007.

HOUAISS, A. *Houaiss Eletrônico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HIROKI KOZU, F. *A complexidade em Brian Ferneyhough.* São Paulo: Diss. de mestrado, PUC/SP, 2003.

IAZZETTA, F. "Meaning in Musical Gesture", *Trends in Gestural Control of Music*. Paris: IRCAM, 1999.

JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação.*São Paulo: Cultrix, 2001.

LACHENMANN, H. *Pression*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1980. Partitura (violoncelo solo).

LIGETI, G. Neuf essais sur la musique. Genève: Contrechamps, 2001.

_____. *String Quartet N°. 2.* Mainz: B. Schott's Söhne, 1971. Partitura (quarteto de cordas).

_____. Waldlungen der musicalischen Form, *Die Reihe*, Viena: Universal, vol. 7, 1960, p. 5-17.

LYOTARD, J-F.; AVRON, D. "A few words to sing: *sur Sequenza III* de Berio", *Musique en jeu,* N.º2. Paris: Seuil, 1971.

MAHLER, G. *Symphonie N°. 2*. London- Viena: Universal, 1971.

MENEZES, F. *Apoteose de Schoenberg*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____. *Luciano Berio et la Phonologie*. Frankfurt: Peter Lang, 1993a.

_____. *Música Maximalista.* São Paulo, UNESP, 2007.

_____. "*Un Essai sur la Composition Verbale/Electronique Visage de Luciano Berio*", *Quaderni di Musica Realtà,* N.º *30. Modena: Mucchi, 1993b.*

MESSIAEN, O. *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*. Paris: Leduc, 1949- 1992.

MICHEL, P. *György Ligeti.* Paris: Minerve, 1995.

MITCHELL, D. "Stravinsky and Neo-Classicism", Tempo, New Series, No. 61/62. New York: Cambridge University, 1962.

MORGAN, R. P. *Antología de la Música del Siglo XX*. Madrid: Akal, 2000.

MURASUGI, S. C. *Influence of Commedia dell'Arte on Stravinsky's Suite Italienne.* Columbus: Tese de Doutorado, Ohio State University, 2009.

OSMOND-SMITH. D. *Berio.* New York: Oxford University Press, 1991.

_____. *Playing on Words.* London: Royal Musical Association, 1987.

PESSON, G (Dir.). “Dossier Brian Ferneyhough”, *Entretemps*, N.º3*.* Lausanne: CNL*,* 1987.

PEIRCE, C. *Semiótica e filosofia.* São Paulo: Cultrix, 1993.

_____. Semiótica. São Paulo: Perspectiva, 1999.

POUSSEUR, H. *Apoteose de Rameau e outros ensaios*. São Paulo: UNESP, 2009.

ROSA, J. G. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SCHAEFFER, P. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil. 1966.

SANTAELLA, M. L. *Produção de linguagem e ideologia*. São Paulo: Cortez. 1980.

_____. *A assinatura das coisas: Peirce e a Literatura.* Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SAUVAGNARGUES, A. *Deleuze et l’art*. Paris: PUF, 2005.
SCELSI, G. *Quartetto N.°4.* Paris: Salabert, 1985. Partitura (quarteto de cordas)

SCHICK, S. “Developing an interpretative context. Learning Brian Ferneyhough’s *Bone Alphabet*”, *Perspectives of new music*, vol.32, nº1. Seattle: Washington University, 1994.

SCHOENBERG, A. *Harmonia.* São Paulo: UNESP, 1999

_____. *5 Pieces for Orchestra*, Op. 16. Mineola: Dover Publications, 1999. Partitura (orquestra)

SOLLERS, P. *Théorie des Exceptions.* Paris: Gallimard, 1986

STRAVINSKY, I. *The rite of Spring*. New York: Dover, 1989. Partitura (orquestra)

_____. *Pulcinella.* London: Boosey & Hawkes, 1966. Partitura (orquestra)

_____; CRAFT, R. *Expositions and Developments*. Berkeley/ Los Angeles: University of California, 1981.

STRAUS, J. N. “Recompositions by Schoenberg, Stravinsky, and Webern”, *The Musical Quarterly*, Vol. 72, N°. 3. Oxford: Oxford University, 1986.

STOÏANOVA, I. *Entre détermination et aventure: Essais sur la musique de la deuxième moitié du XX siècle*. Paris: Harmattan, 2004.

_____*. Geste-texte-musique*. Paris: Union Générale, 1978.

_____.“Luciano Berio, Chemins en musique”. *La revue musicale, triple numéro 375-376-377*. Paris: Richard-Masse, 1985.

_____. *Manuel d'analuse musicale (les formes classiques simples et complexes).* Paris: Minerve., 1996.

_____. *Manuel d'analuse musicale (Variations, sonate, formes cycliques).* Paris: Minerve, 2000.

TOOP, Richard. "Brian Ferneyhough's Lemma-Icon-Epigram", *Perspectives of New Music,* N.º 28, vol. 2. Seattle: Washington University, 1990.

_____. "On Complexity", *Perspectives of New Music,* N.º 31, vol. 1. Seattle: Washington University, 1993.

_____. "Prima le parole... (on sketches for Ferneyhough's Carceri d'invezione I-III)", *Perspectives of New Music,* N.º 32, vol. 1. Seattle: Washington University, 1990.

_____. "On Superscripto: a interview with Brian Ferneyhough, and analysis", *Conteporary Music Review*, vol. 13, parte 1. Reading: Harwood Academic, 1995.

STOCKHAUSEN, K. "Clavier Music 1992". *Perspectives of New Music,* N.º 31, vol. 2. Seattle: Washington University, 1992.

_____. "...how time passes...", *Die Reihe*, vol. 1. Londres: Universal,1957.

SYLVESTER, D. *Entrevistas com Francis Bacon.* São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUBEN, P. *Ouvir o som*. São Paulo: Atelier Editorial, 2005.

_____. "A força da palavra e da voz em Berio", *Revista de Arte e Cultura da Faculdade Santa Marcelina,* N.º1, Ano 1. São Paulo: Faculdade Santa Marcelina, 2007.

_____. "Análise semiótico-musical da peça *Thema (Omaggio a Joyce),* de Luciano Berio". *Fórum do CLM, V.2002. Anais...*São Paulo: ECA-USP, 2002.

WILLIAMS, A. "Adorno and the Semantics of Modernism", *Perspectives of New Music,* N.º 37, vol. 2. Seattle: Washington University Press, 1999.

WILLET, J. *Brecht on theatre: The Development of an Aesthetic*. New York: Hill and Wang, 1992.

_____. *O teatro de Brecht visto de oito aspectos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

ZOURABICHVILI, F. *O Vocabulário de Deleuze.* Rio de Janeiro: Sinergia-Relume Dumará, 2004.

ANEXOS

Anexo A

Sonoridades II
Felipe Merker Castellani

Felipe Merker Castellani

Sonoridades II

para grupo de câmara

Instrumentação:

Flauta.

Oboé.

Clarinete em Si bemol.

Violino I.

Violino II.

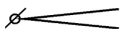
Viola.

Violoncelo.

Contrabaixo.

Obs: a partitura está escrita em Dó.

Indicações:

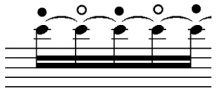
 crescendo do silêncio, ou do menor nível de dinâmica possível

decrescendo até o silêncio, ou até o menor nível dinâmico possível

Escala de quartos de tom

𝄫 ♭ 𝄳 ♮ ♯ ♯ 𝄪

Madeiras

 Bisbigliando (duas ou mais, posições para a mesma altura)

◇ Som aerado com altura definida

Flauta

W. T. whistle tone

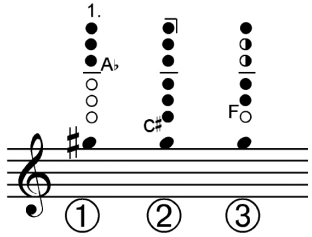
Clarinete

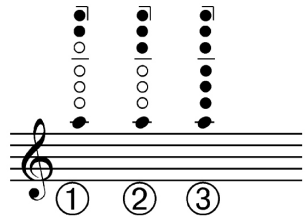
Slap tong

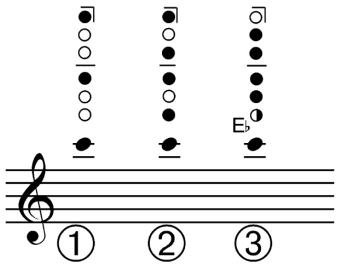
voce tocar e cantar as notas indicadas ao mesmo tempo .

Oboé

Sugestões para os dedilhados alternativos





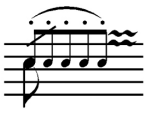


Cordas

S. V. Senza vibrato

M. V. Molto vibrato

Trêmulo de arco muito rápido e não mesurado.



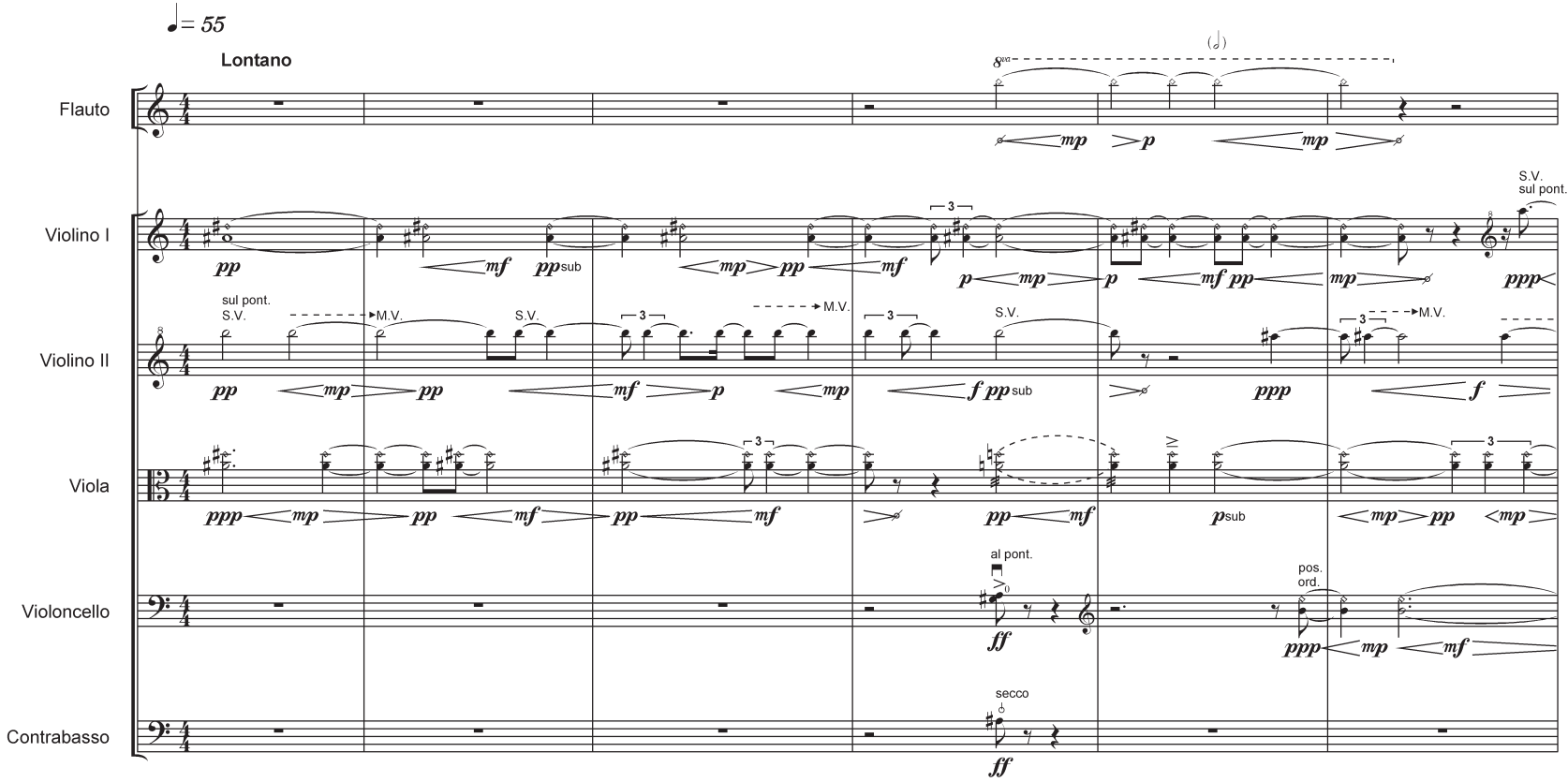
Executar o maior número das notas indicadas o mais rápida possível e dentro da duração indicada pela figura principal (com a haste voltada para baixo)
O ataque inicial deve ser sempre executado “no tempo” dessa .

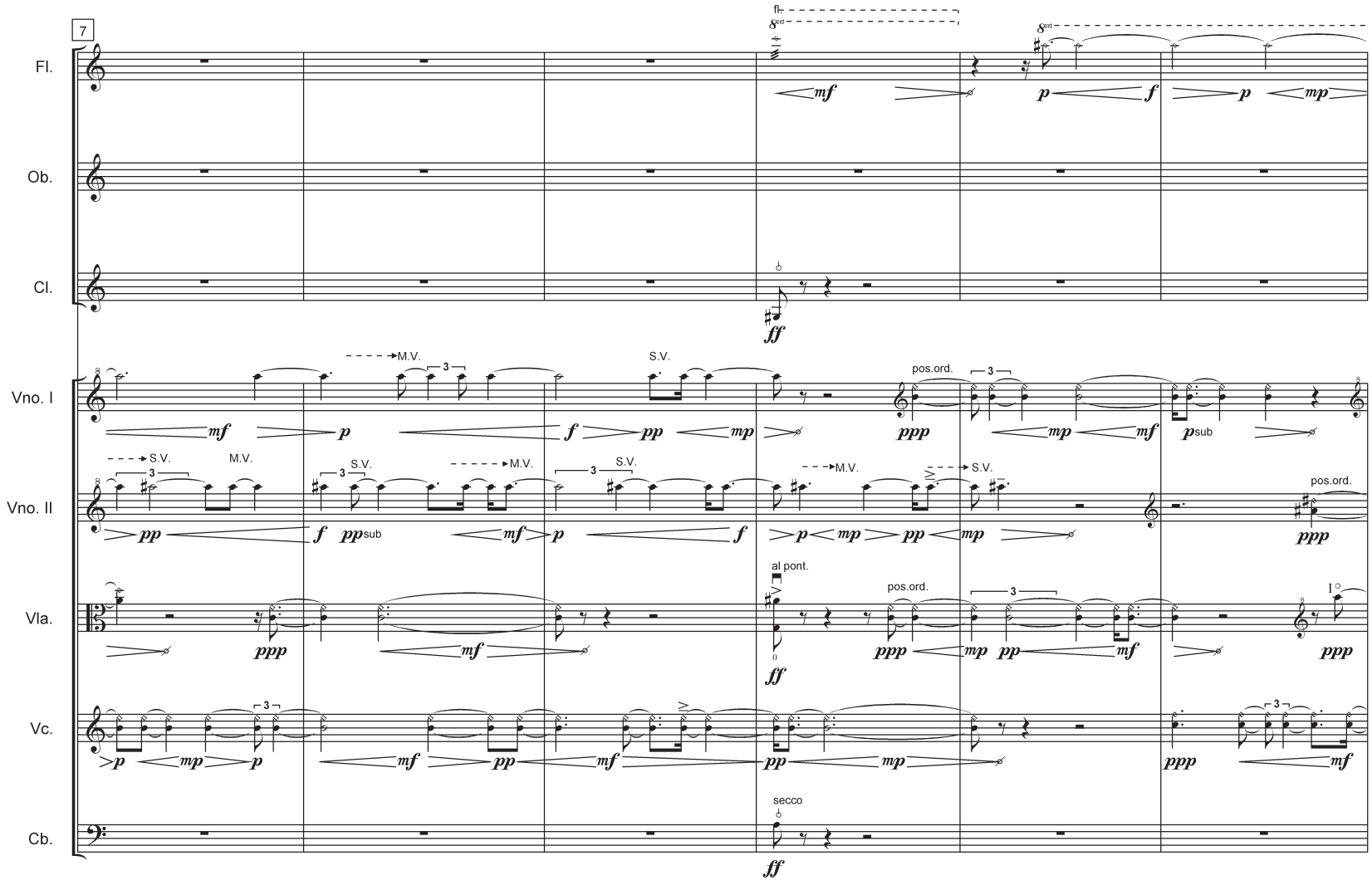
press. Arco com muita pressão sobre as cordas.

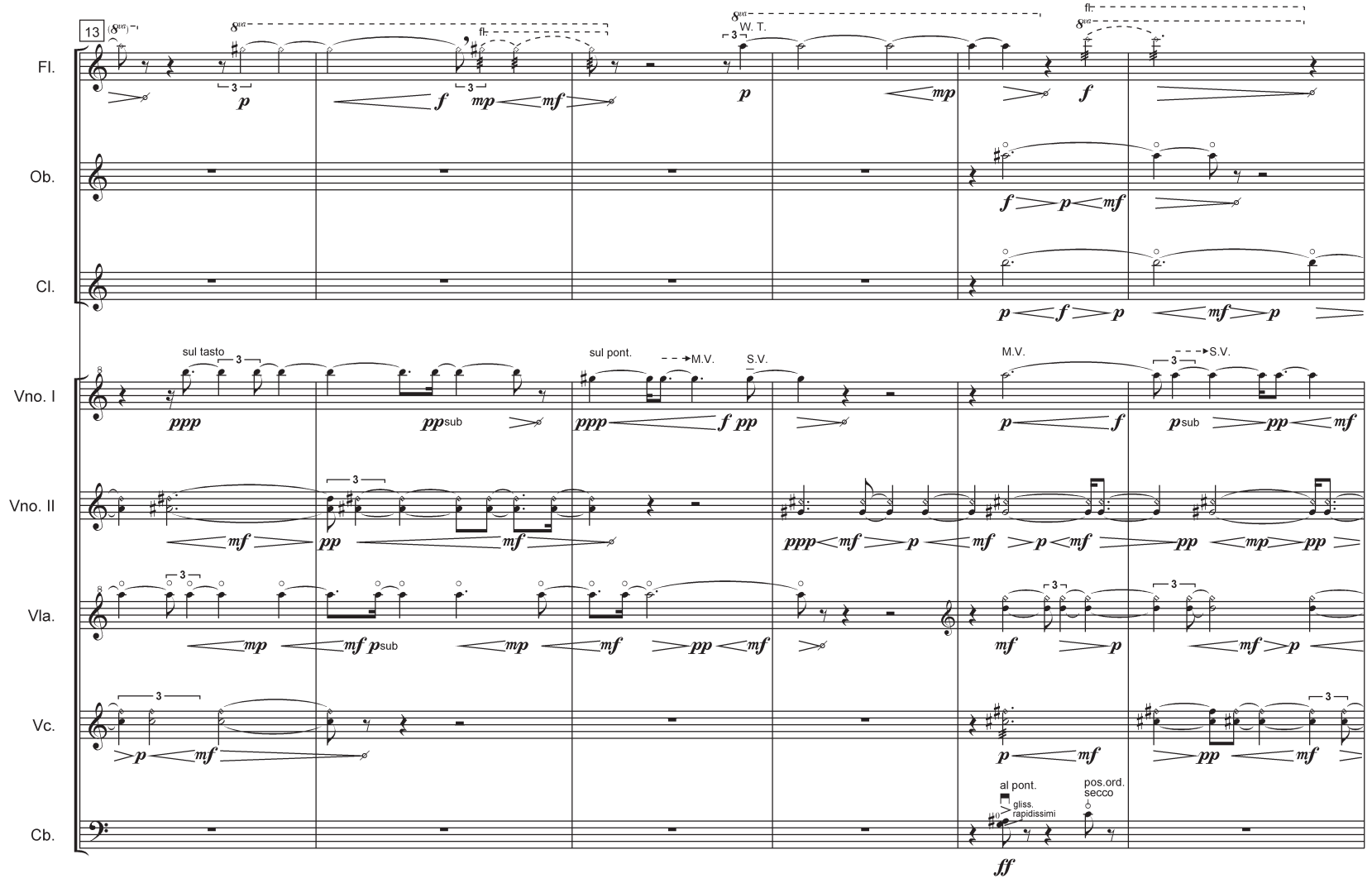
Sonoridades II

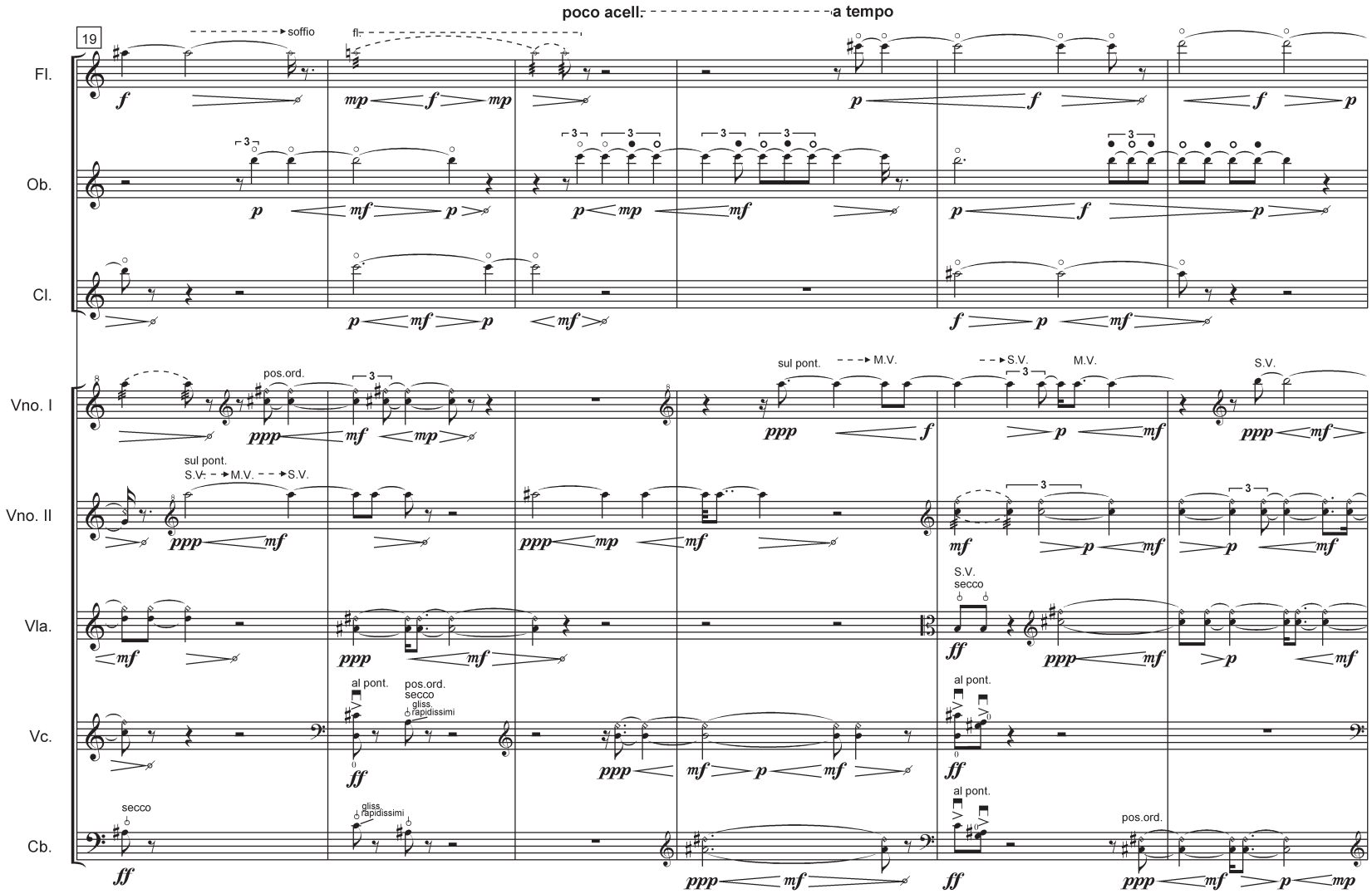
para grupo de câmara

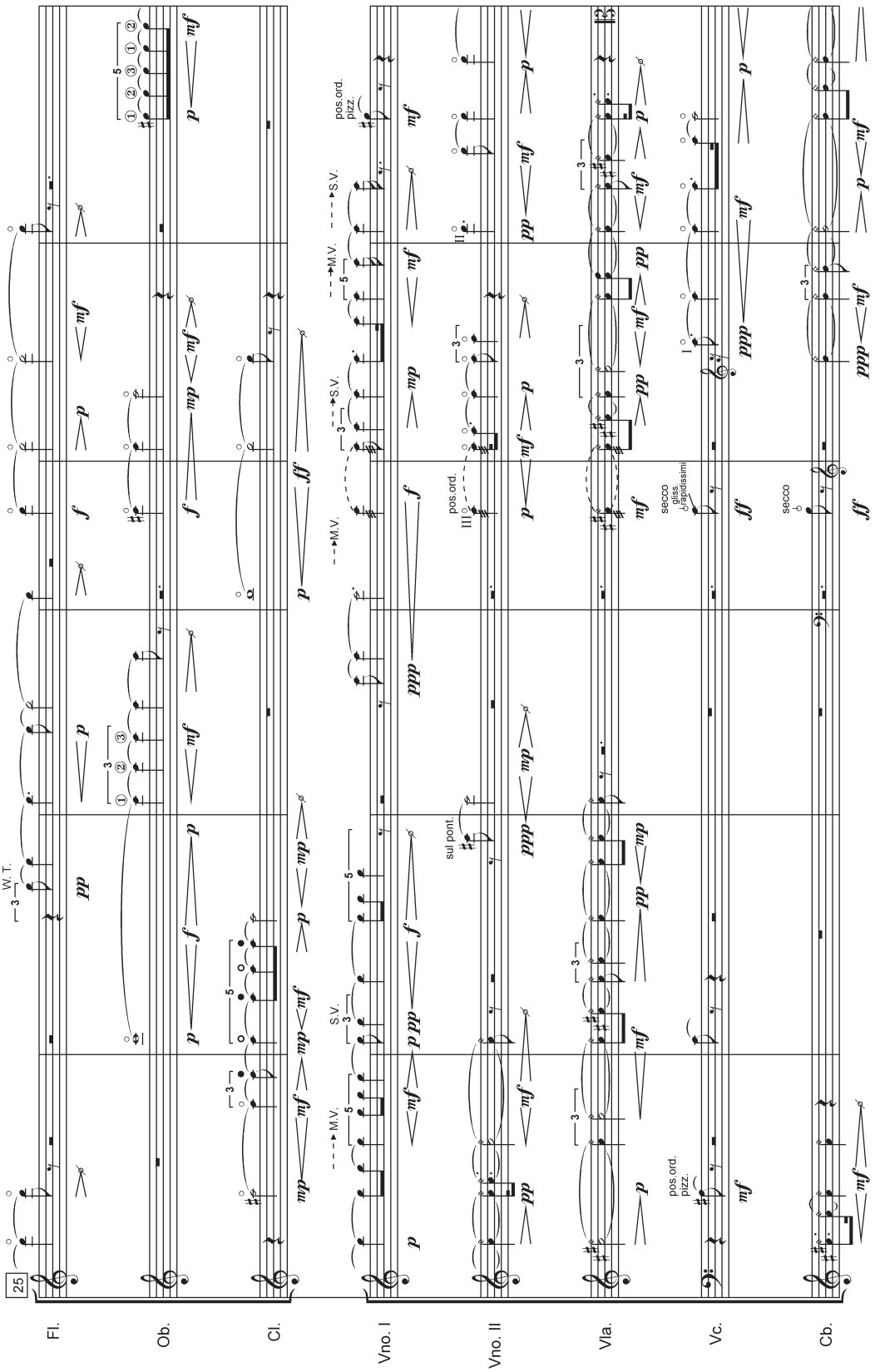
Felipe Merker Castellani
2009

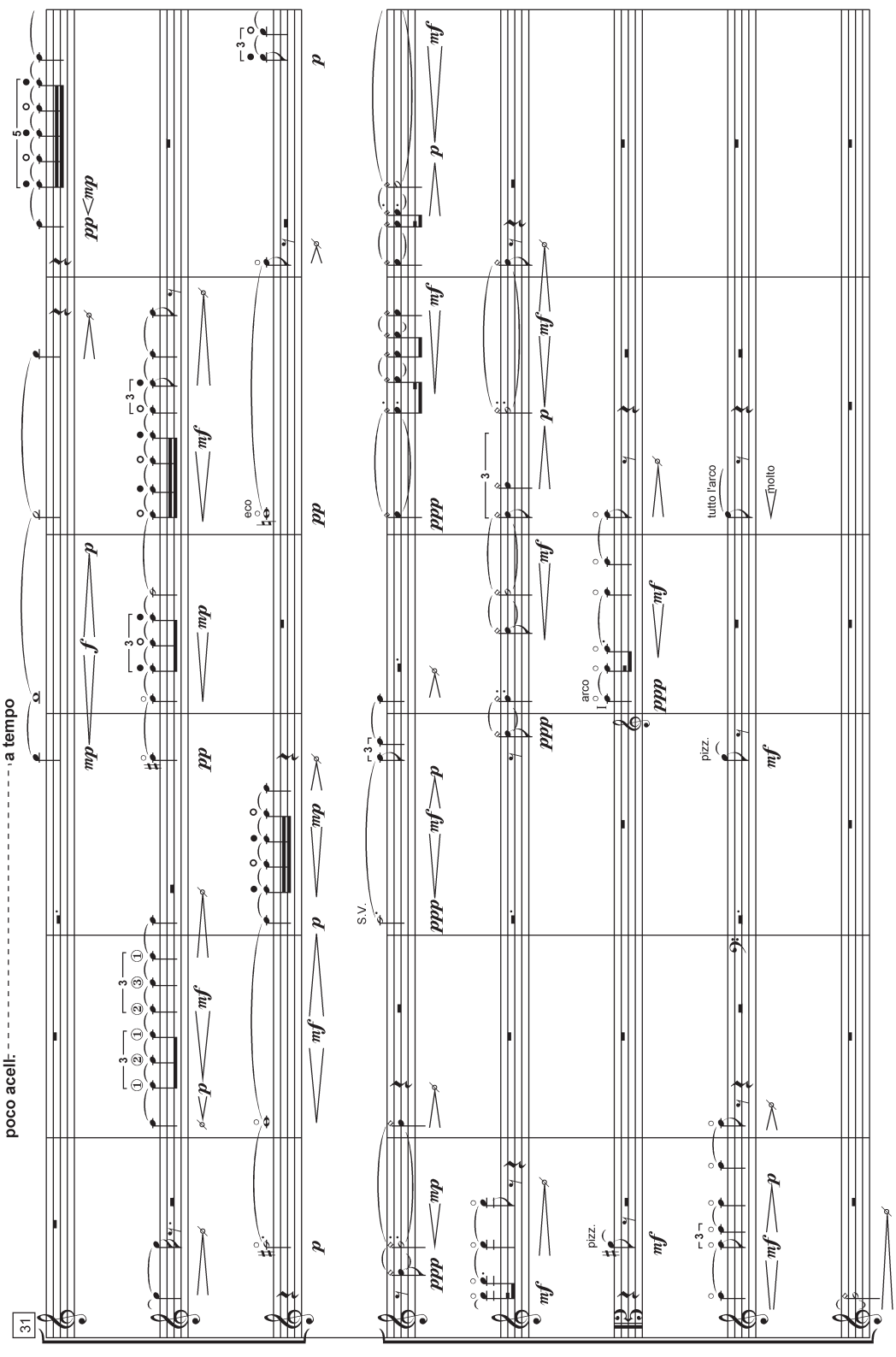


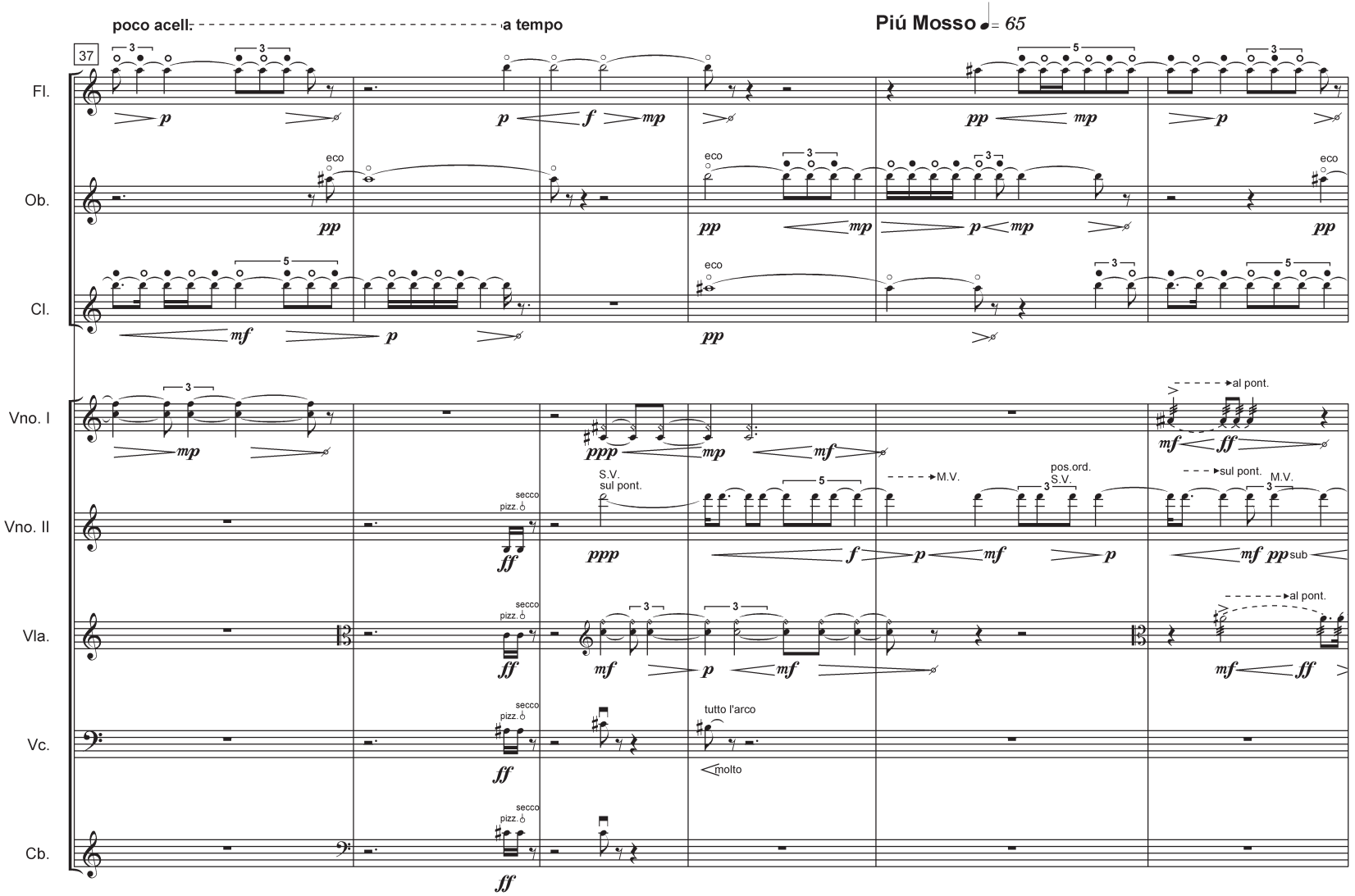

7
Fl.
Ob.
Cl.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.
fl.
8va
mf
p
f
mp
ff
M.V.
S.V.
pos.ord.
sub
pp
ppp
mf
al pont.
secco

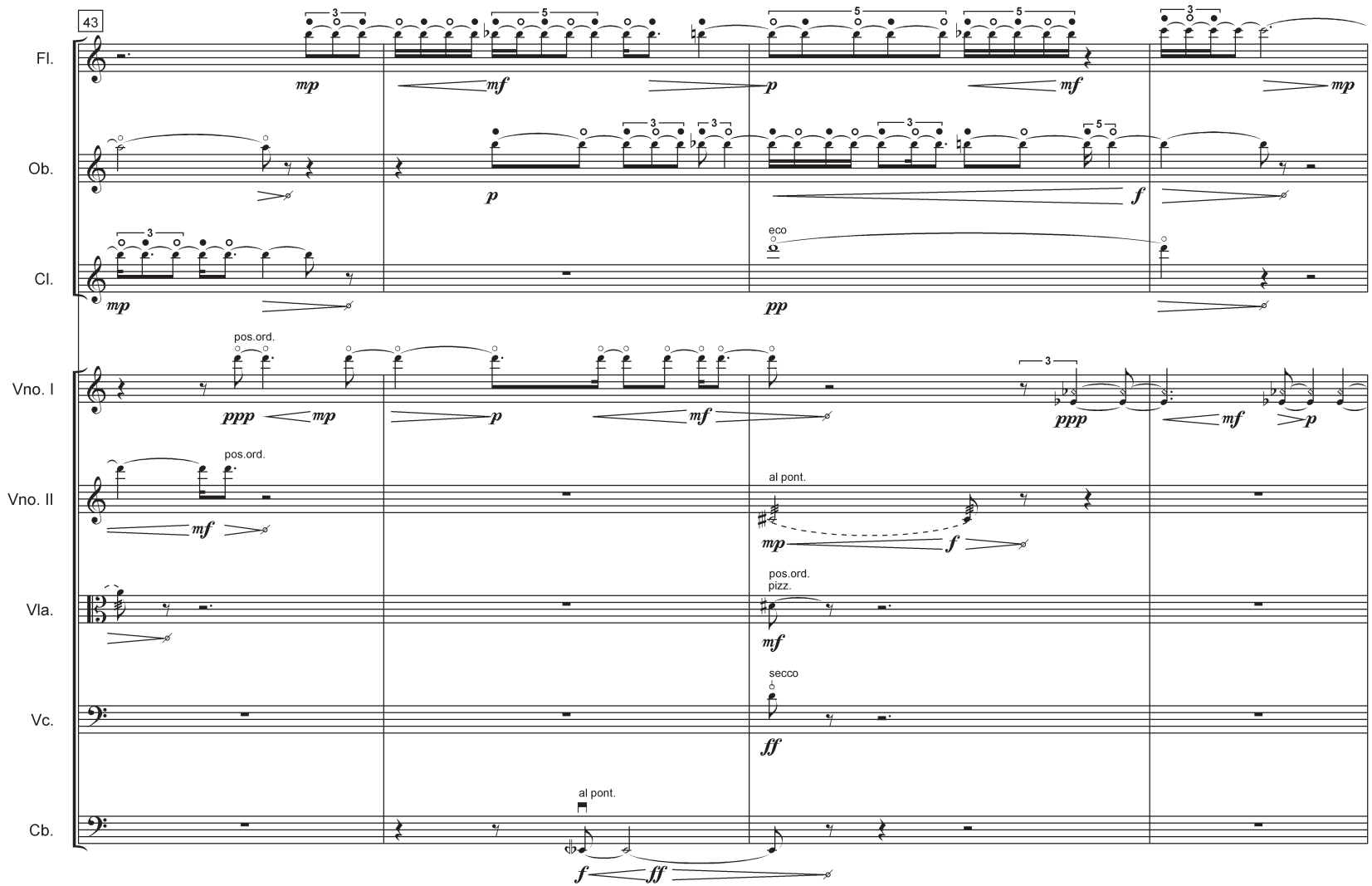

13
Fl.
Ob.
Cl.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.
W. T.
sul tasto
sul pont.
M.V.
S.V.
al pont.
gliss.
rapidissimi
pos.ord.
secco

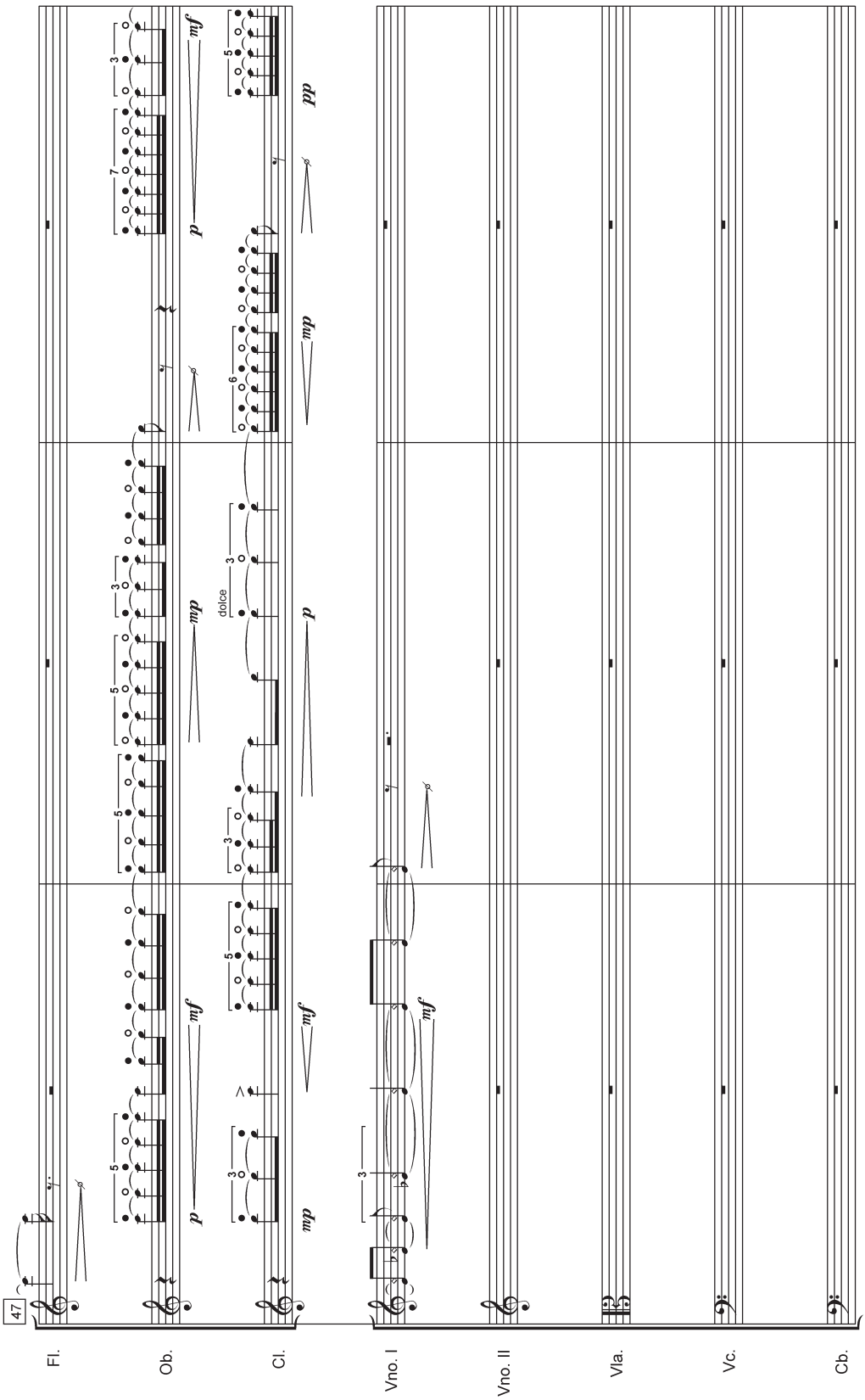

poco acell.
a tempo
19
Fl.
Ob.
Cl.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.
soffio
fl.
pos.ord.
sul pont.
S.V.
M.V.
secco
al pont.
gliss. rapidissimi

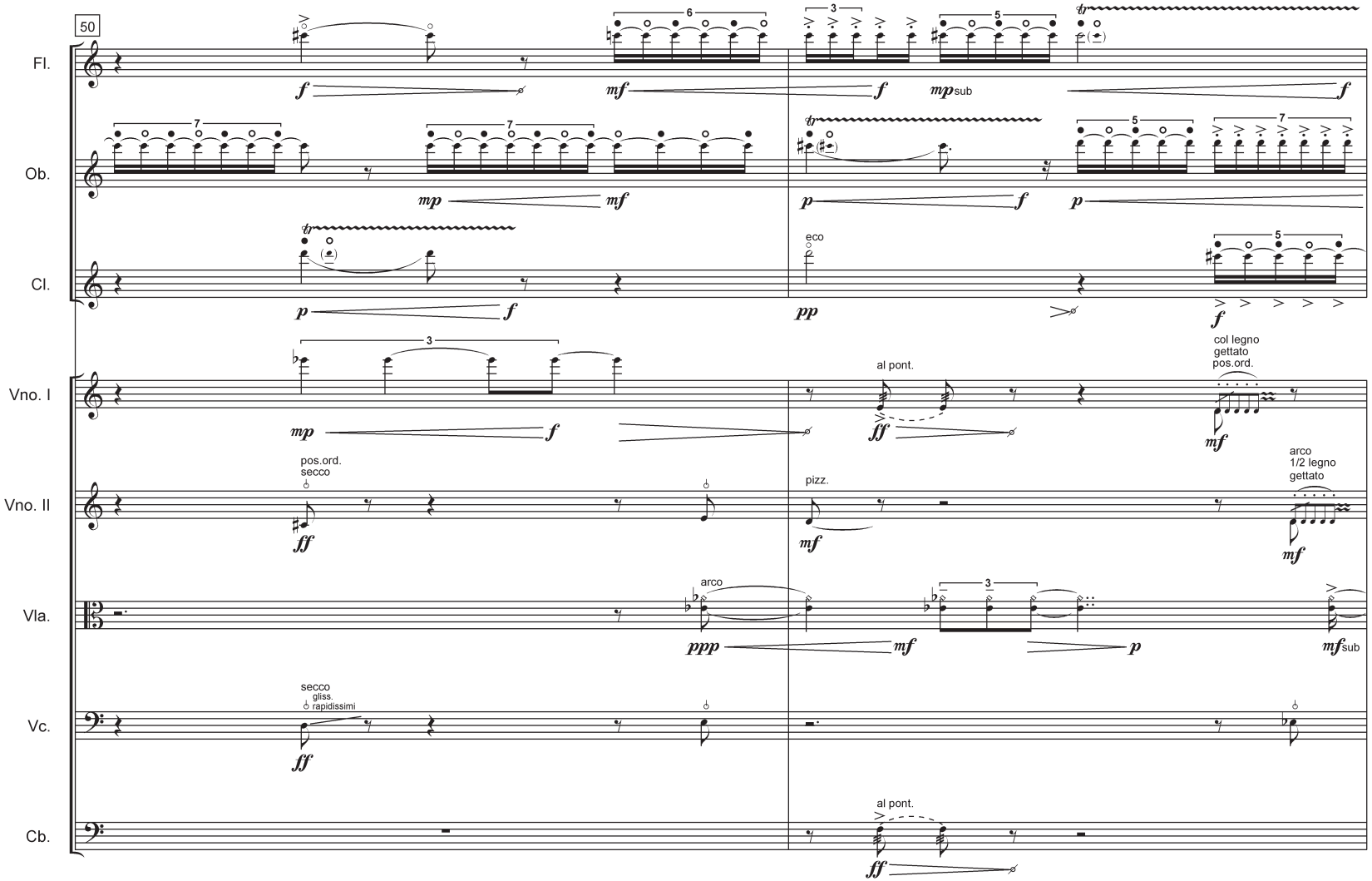

25
Fl.
Ob.
Cl.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.
W. T.
M.V.
S.V.
pos.ord.
pizz.
sul pont.
secco
gliss.
rapidissimi

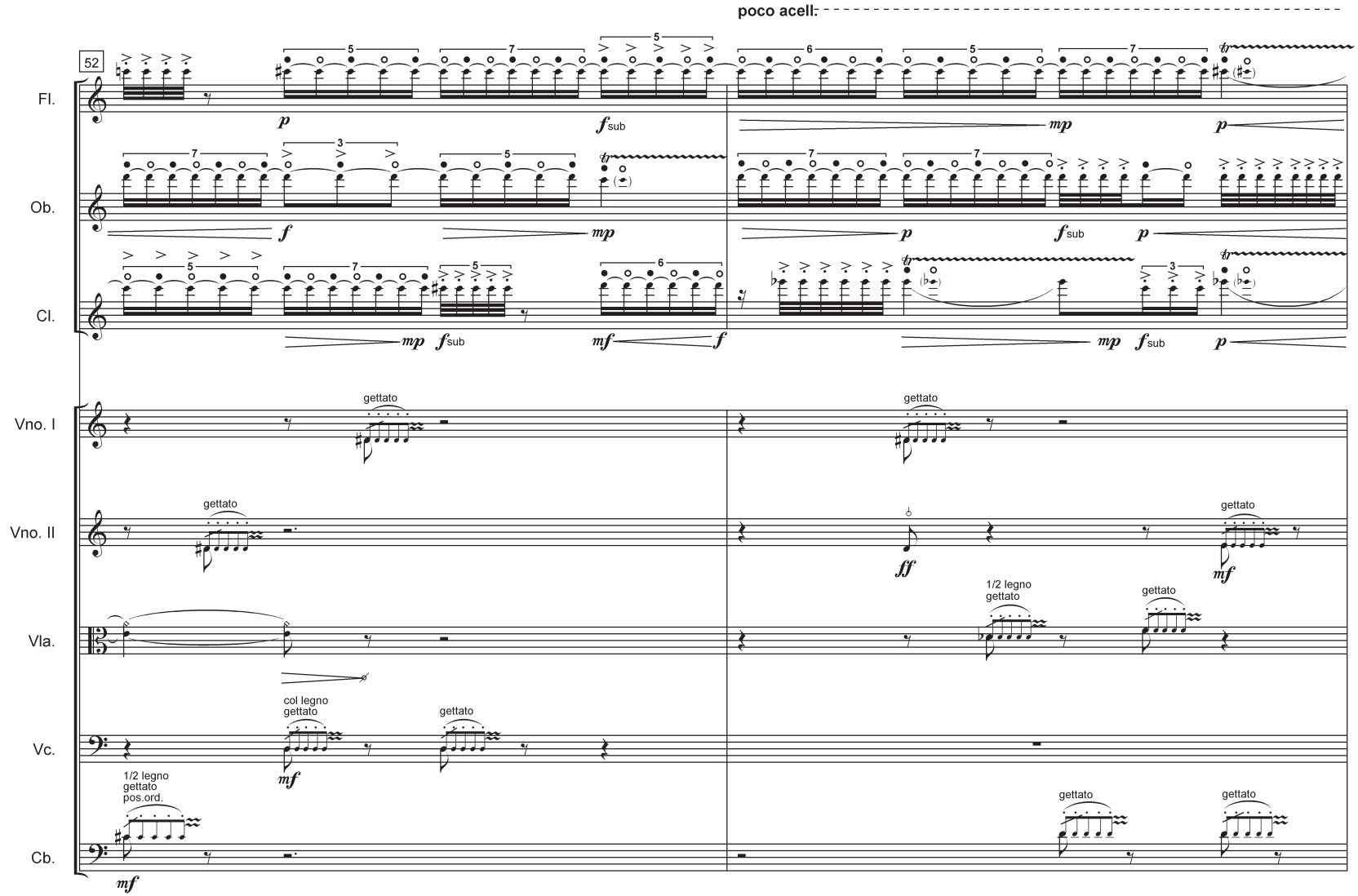

31
poco accel.
a tempo
Fl.
Ob.
Cl.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.
eco
S.V.
arco
pizz.
tutto l'arco
molto

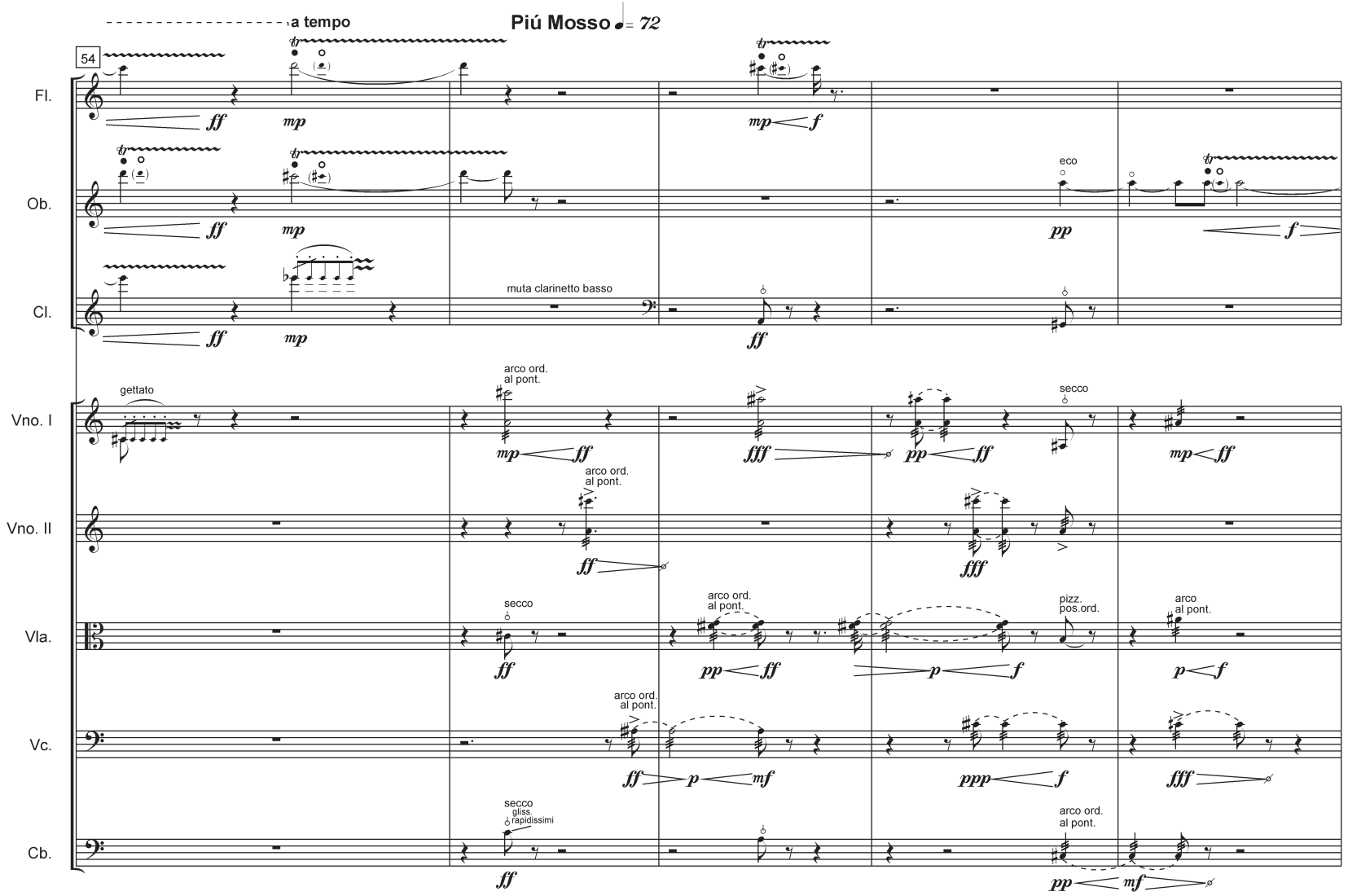

poco acell.
a tempo
Piú Mosso ♩= 65
37
Fl.
Ob.
Cl.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.
eco
S.V.
sul pont.
pos.ord.
S.V.
M.V.
sul pont.
al pont.
secco
pizz.
tutto l'arco
molto

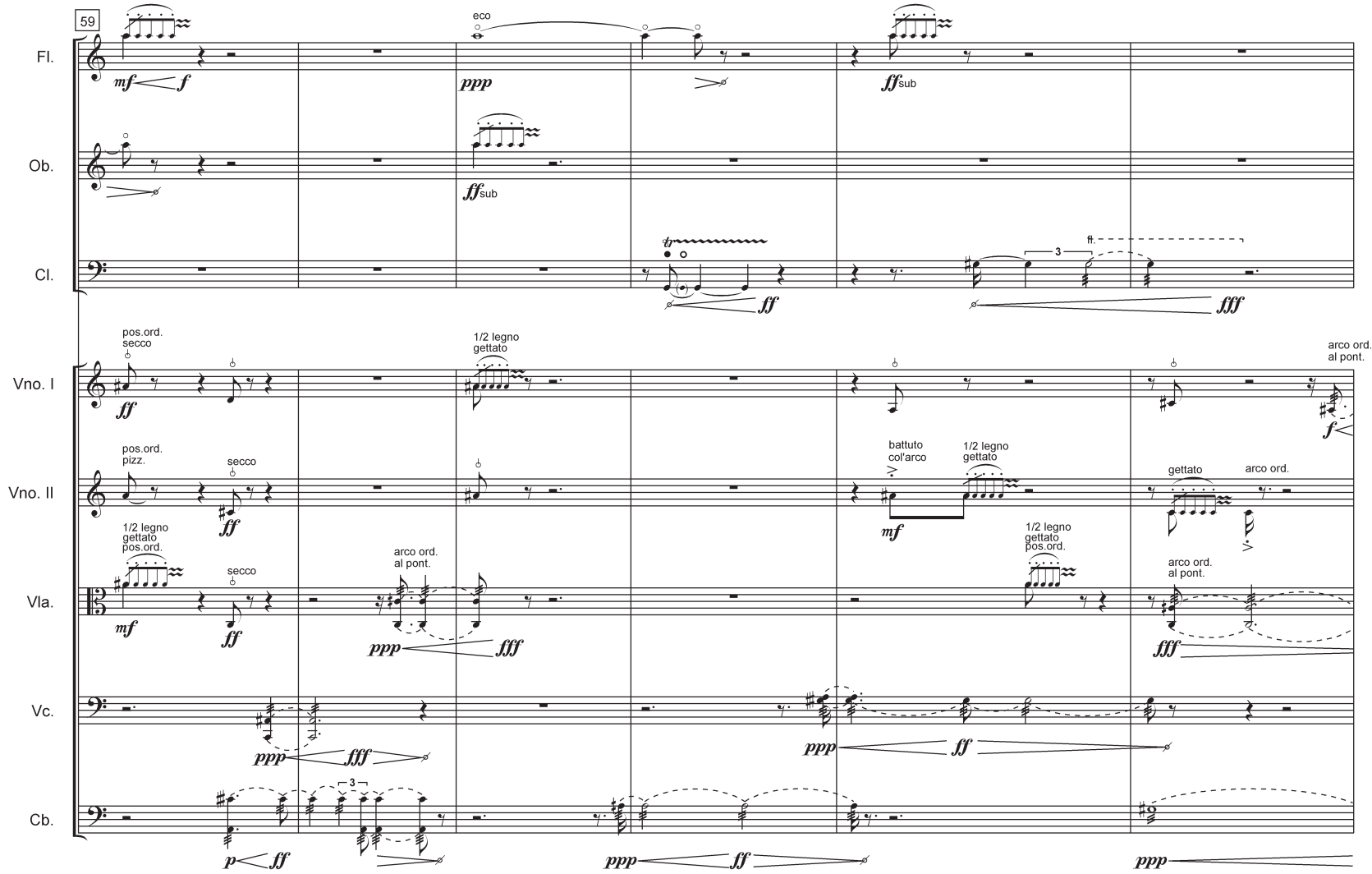

43
Fl.
Ob.
Cl.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.
eco
pos.ord.
pos.ord.
al pont.
pos.ord.
pizz.
secco
al pont.

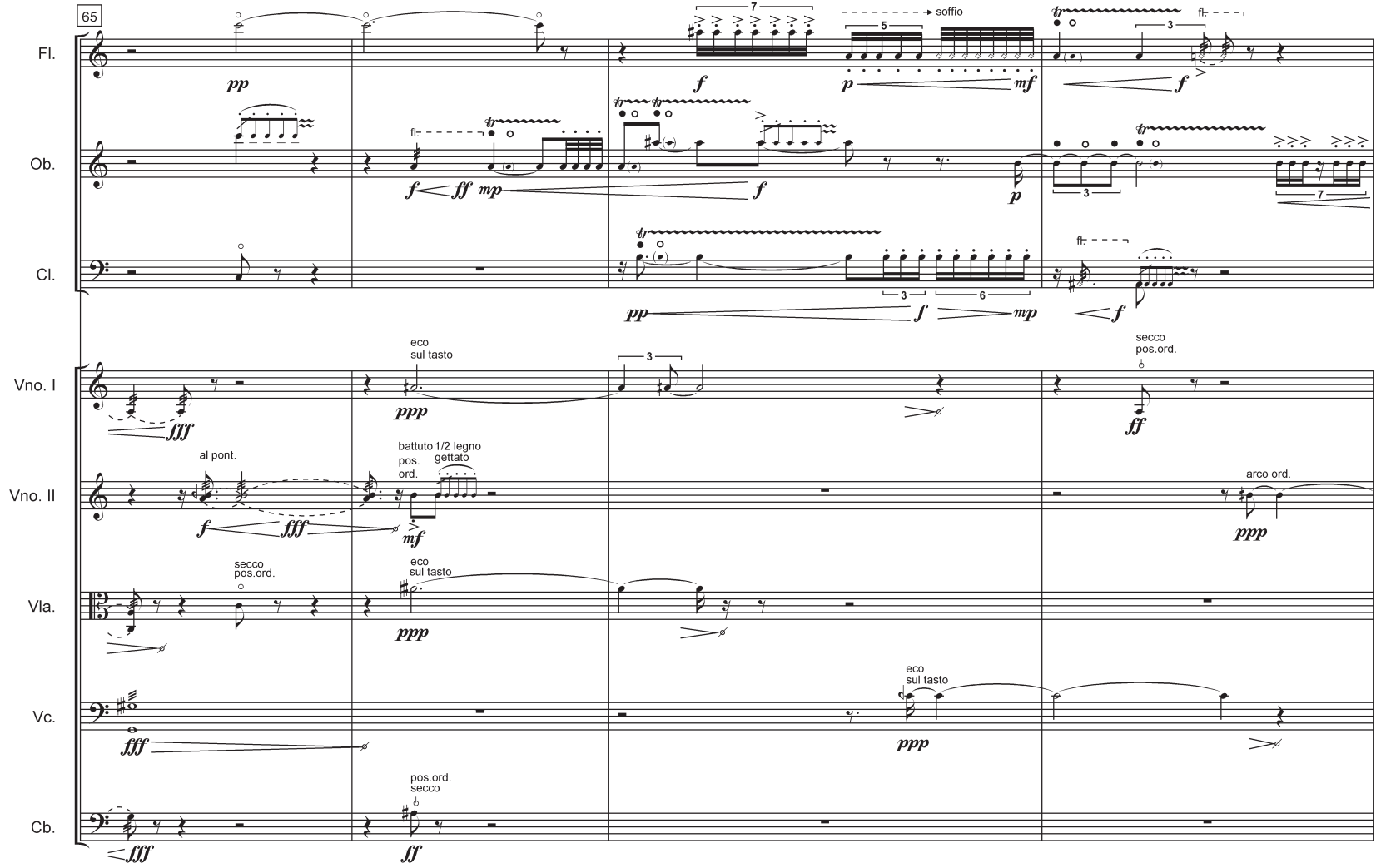

47
Fl.
Ob.
Cl.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.
dolce

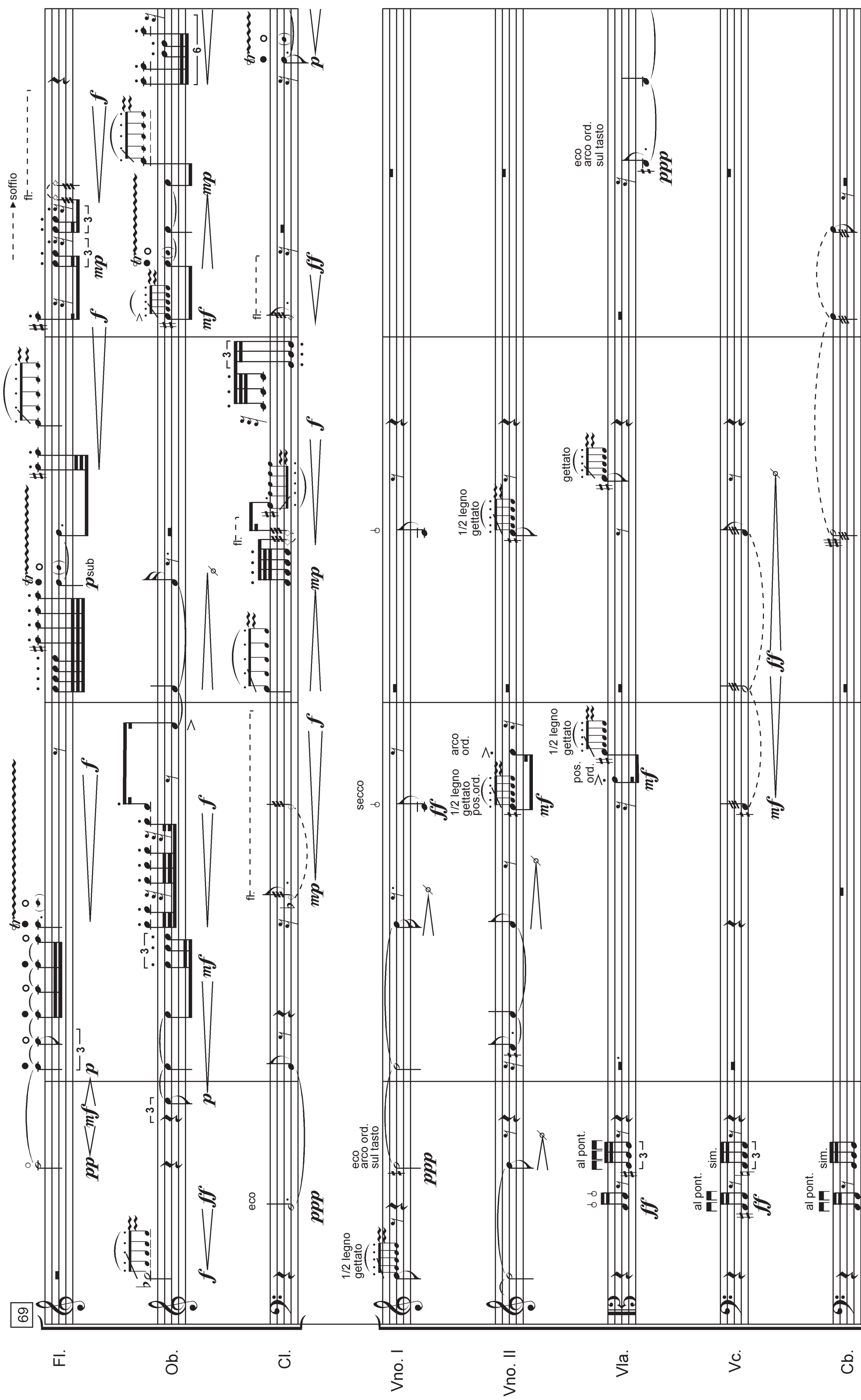

50
Fl.
Ob.
Cl.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.
eco
pos.ord.
secco
pizz.
arco
secco
gliss.
rapidissimi
al pont.
col legno
gettato
pos.ord.
arco
1/2 legno
gettato
mp sub
mf sub

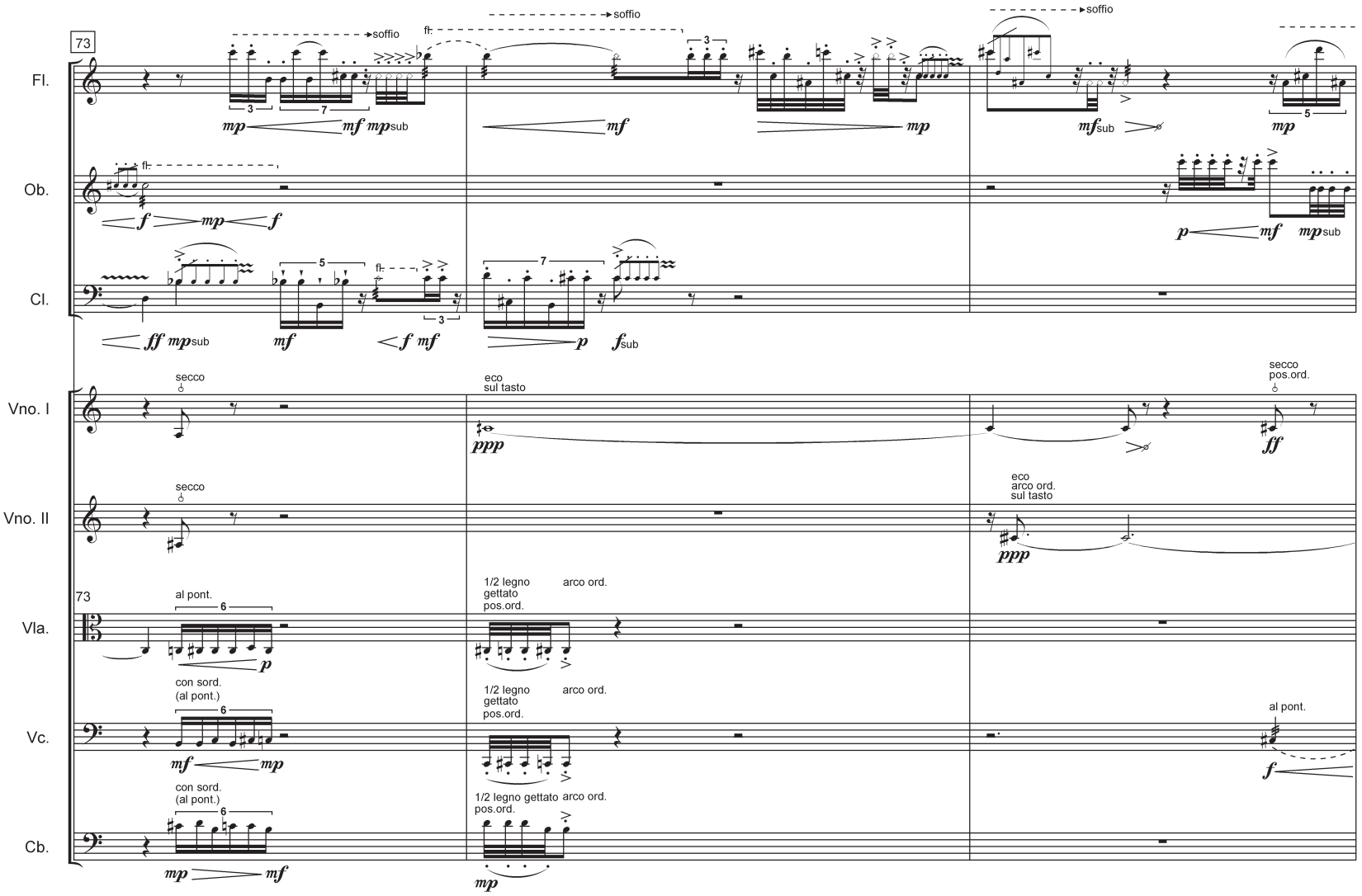

poco acell.
52
Fl.
Ob.
Cl.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.
gettato
col legno
gettato
1/2 legno
gettato
pos.ord.
1/2 legno
gettato

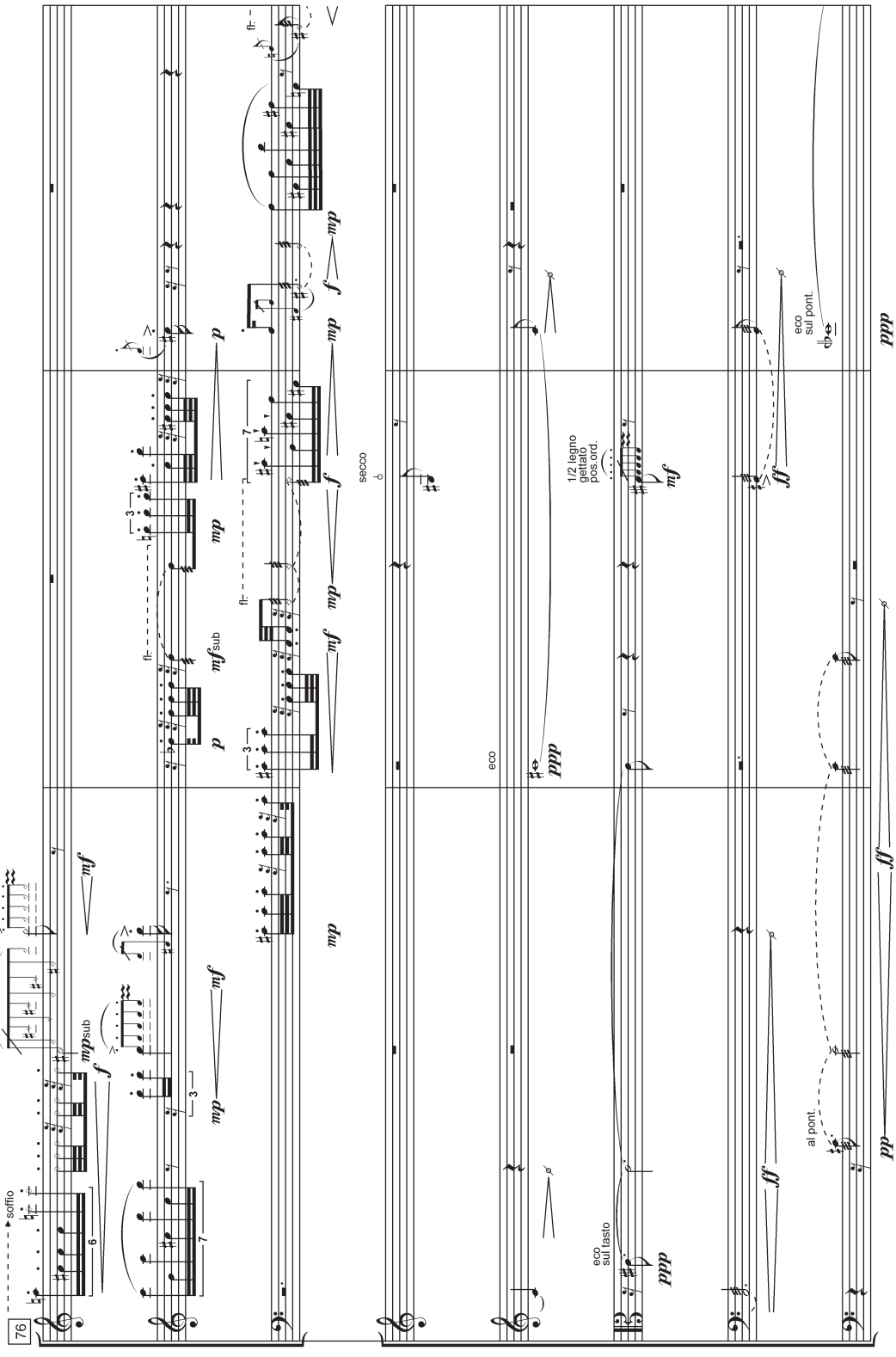

a tempo
Piú Mosso ♩= 72
54
Fl.
Ob.
Cl.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.
muta clarinetto basso
eco
gettato
arco ord.
al pont.
secco
pizz.
pos.ord.
arco
gliss.
rapidissimi

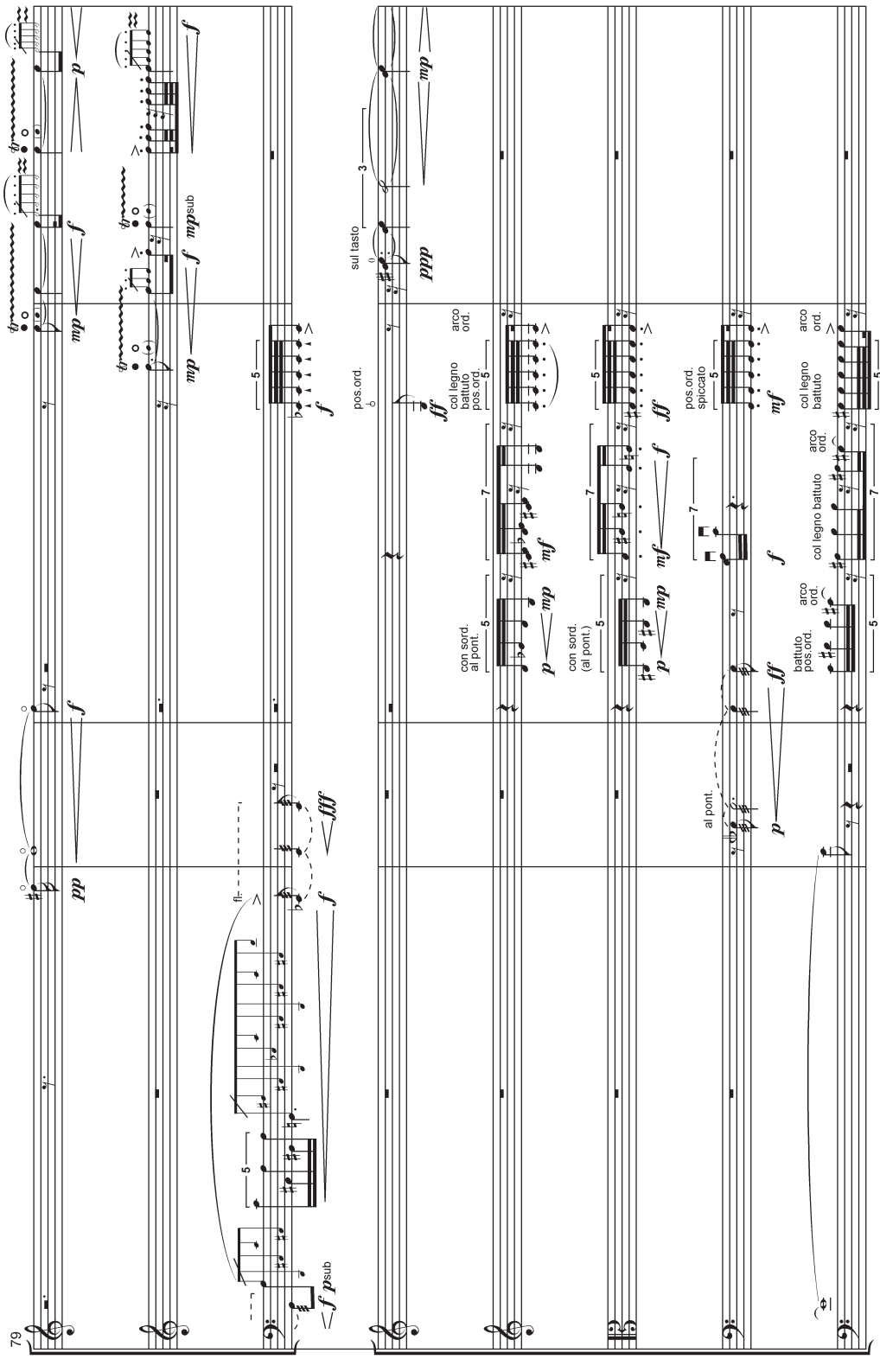

59
Fl.
Ob.
Cl.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.
eco
pos.ord.
secco
1/2 legno
gettato
arco ord.
al pont.
pos.ord.
pizz.
secco
battuto
col'arco
1/2 legno
gettato
gettato
arco ord.
1/2 legno
gettato
pos.ord.
secco
arco ord.
al pont.
1/2 legno
gettato
pos.ord.
arco ord.
al pont.

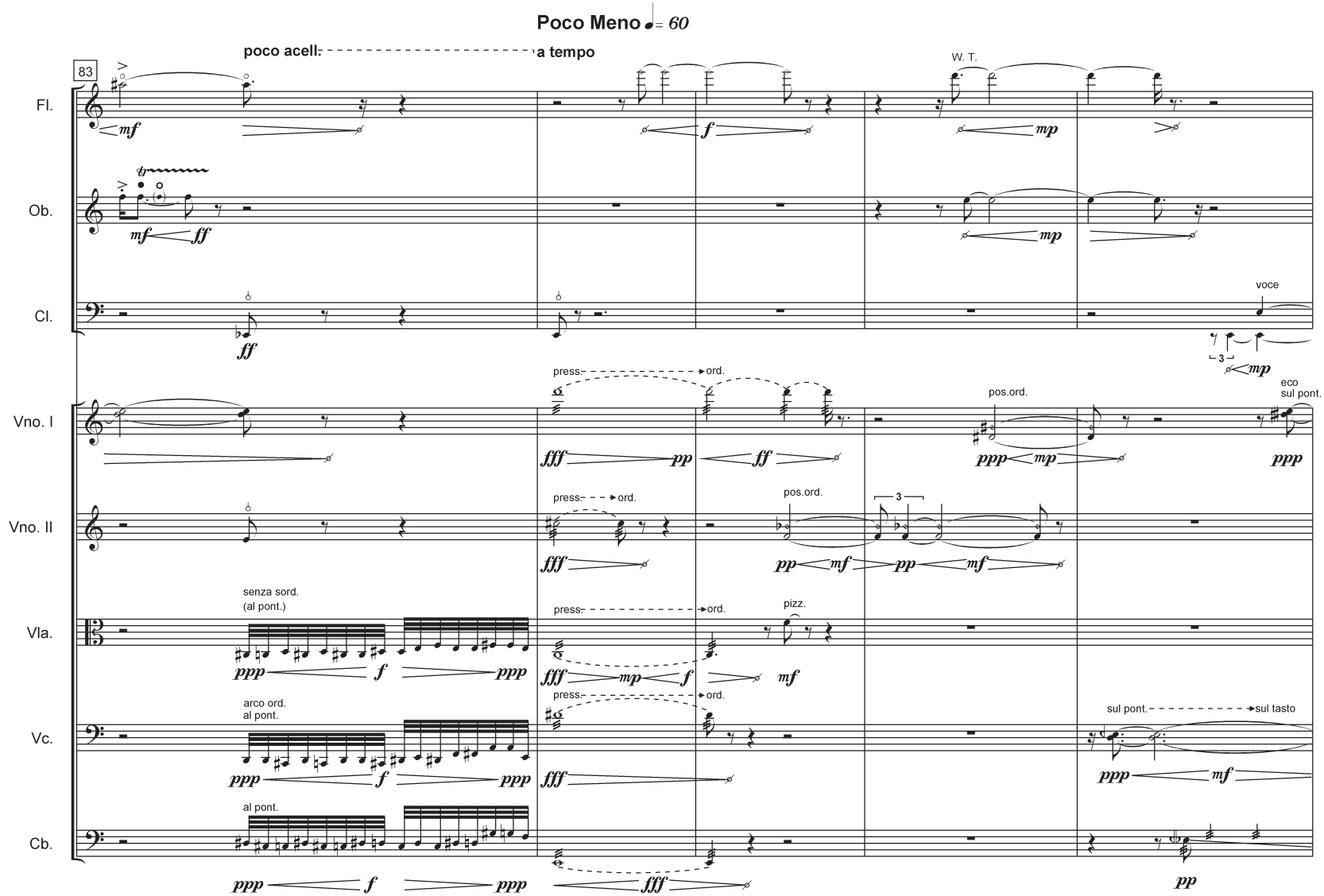

65
Fl.
Ob.
Cl.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.
soffio
eco
sul tasto
secco
pos.ord.
al pont.
battuto 1/2 legno
pos.
ord.
gettato
arco ord.
pos.ord.
secco

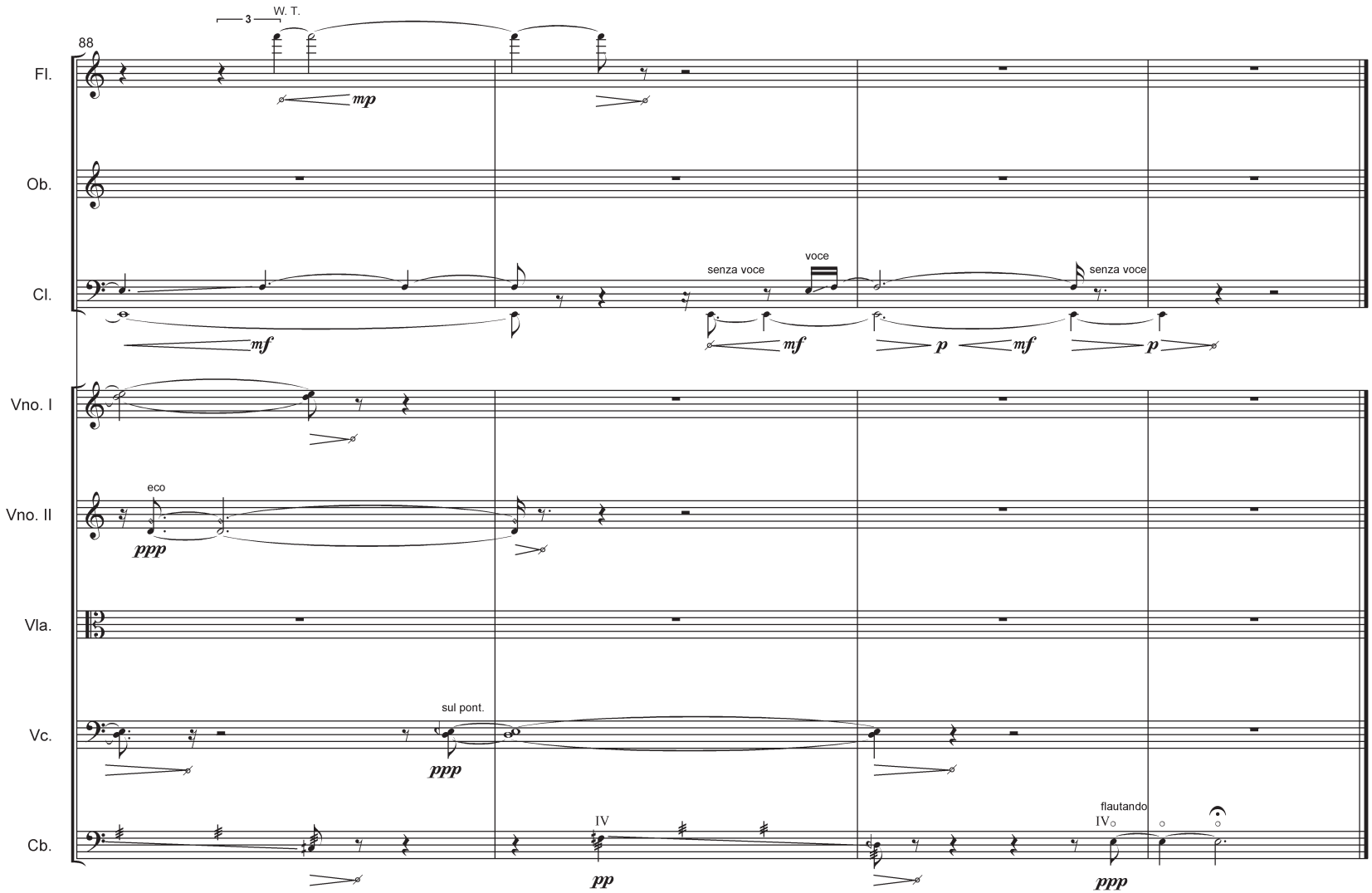

69
Fl.
Ob.
Cl.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.
1/2 legno gettato
eco
eco arco ord. sul tasto
al pont.
sim.
secco
1/2 legno gettato pos.ord.
arco ord.
pos. ord.
1/2 legno gettato
gettato
fl.
soffio
p sub


73
Fl.
Ob.
Cl.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.
soffio
fl.
secco
eco
sul tasto
secco
pos.ord.
eco
arco ord.
sul tasto
al pont.
1/2 legno
gettato
pos.ord.
arco ord.
con sord.
(al pont.)


76
Fl.
Ob.
Cl.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.
soffio
mpsub
mfsub
secco
eco
1/2 legno
gettato
pos.ord.
eco
sul tasto
al pont.
eco
sul pont.


79
Fl.
Ob.
Cl.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.
sul tasto
pos.ord.
col legno battuto
pos.ord.
arco ord.
con sord.
al pont.
con sord.
(al pont.)
pos.ord.
spiccato
al pont.
battuto
pos.ord.
arco ord.
col legno battuto
arco ord.
col legno battuto


Poco Meno ♩= 60
poco acell.
a tempo
83
Fl.
Ob.
Cl.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.
W. T.
voce
press.
ord.
pos.ord.
eco
sul pont.
senza sord.
(al pont.)
pizz.
arco ord.
al pont.
sul pont.
sul tasto


88
3
W. T.
Fl.
mp
Ob.
Cl.
senza voce
voce
senza voce
mf
mf
p
mf
p
Vno. I
Vno. II
eco
ppp
Vla.
Vc.
sul pont.
ppp
Cb.
IV
pp
flautando
IV
ppp