

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Centro De Artes - Faculdade de Música
Curso de Bacharelado em Música – Habilitação em Composição Musical



Trabalho de Conclusão de Curso

Memorial de Composição

O processo composicional de *Variações*, para trio de flautas

Victor Hugo Rodrigues Camargo

Pelotas, 2017.

Victor Hugo Rodrigues Camargo

O processo composicional de *Variações*, para trio de flautas

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Faculdade de Música da
Universidade Federal de Pelotas, como
requisito parcial à obtenção do título de
Bacharel em Música – Habilitação em
Composição Musical.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Walter Alves Soares

Pelotas, 2017.

Victor Hugo Rodrigues Camargo

O processo composicional de *Variações*, para trio de flautas

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, como requisito parcial, para obtenção do grau de Bacharelado em Composição Musical, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 17/03/2017

Banca Examinadora:

.....
Prof. Me. Jorge Geraldo Rochedo Meletti

.....
Prof. Dr. Werner Ewald

Ao meu núcleo: Pri, Sol, Mano, Ozzy e Morgs

Agradecimentos

A minha mãe Solange e meu irmão Volmar, pelo amor e apoio incondicional.

A Priscilla, pela imensurável contribuição para minha produção e, acima de tudo, pelo amor e pelo companheirismo.

Ao professor Carlos Walter Soares, pela orientação neste trabalho e pelo estímulo artístico e intelectual durante o curso.

Aos professores Rogério Tavares Constante e Jorge Meletti, meus orientadores nas disciplinas de Composição, pela paciência, pela atenção e pelos valiosos ensinamentos.

Aos músicos que dedicaram seus esforços e contribuíram imensamente para o nascimento da música deste memorial: Otávio Dellevedove, Luciana Junqueira, Raul Costa d'Avila, Julio Zabaleta, Mateus Messias, Mayara Araújo, Julia Alves, Carolina Chaves, Gerardo Bluhm Ceballos e João Luís Prado.

Aos colegas compositores Davi Raubach Tuchtenhagen, Gustavo Cunha, Gabriel Portela e Fabrício Gonçalves, pela amizade, pelo diálogo e pela troca de experiências durante as aulas.

Aos compositores Januíbe Tejera e Gregory Mertl, pelo incentivo e pelas importantes sugestões durante o processo de revisão.

A Joana Cunha de Holanda, minha orientadora tanto na monitoria do Laboratório de Informática/PRG, quanto no projeto de extensão Agenda NuMC/PREC-PROBEC, pelos ensinamentos e pela paciência.

Resumo

CAMARGO, Victor Hugo Rodrigues. **O processo composicional de Variações, para trio de flautas.** 2017. 47 páginas. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música – Habilitação em Composição), Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017.

Este memorial investiga o processo composicional da peça *Variações*, para trio de flautas, abordando aspectos que abrangem tanto questões de ordem estrutural quanto estética. A obra objeto deste estudo foi composta no período entre janeiro de 2015 e agosto de 2016, durante o curso de bacharelado em composição musical da Universidade Federal de Pelotas, realizado entre 2011 e 2017. A obra é abordada em três fases distintas, sendo a primeira dedicada à pré-composição e suas respectivas etapas, a segunda ao processo de composição e revisão e a terceira consiste em uma análise da última versão da partitura.

Palavras-chave: composição musical, processos compostionais; pré-composição; análise.

Abstract

CAMARGO, Victor Hugo Rodrigues. **O processo composicional de Variações, para trio de flautas.** 2017. 47 pages. Term Paper (Bachelor's Degree in Music – Composition), Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017.

This memorial explores the compositional process of the piece *Variações*, for flute trio, approaching aspects that cover both structural and aesthetic questions. The work that was the object of this study was composed between January of 2015 and August of 2016, during the Bachelor's Degree in Musical Composition of the Universidade Federal de Pelotas, realized between 2011 and 2017. The work is approached in three distinct phases, being the first one dedicated to pre-composition and its respective stages, the second to the process of composition and revision and the third is an analysis of the latest version of the score.

Keywords: Musical composition, compositional processes; pre-composition; analysis.

Sumário

INTRODUÇÃO	9
1. PRÉ-COMPOSIÇÃO	10
1.1 Ímpetus e objetivos iniciais	11
1.2 Instrumentação	14
1.3 Referencial sonoro	15
1.4 Etapas pré-composicionais	19
1.4.1 Elaboração e organização dos materiais	19
1.4.2 Captação dos materiais	21
1.4.3 Organização do manancial sonoro	21
1.4.4 Planejamento da forma geral e das seções internas	22
2. COMPOSIÇÃO	23
2.1 Criação do protótipo sonoro	23
2.2 Confecção da partitura	24
2.3 Revisão	25
3. CONSIDERAÇÕES TÉCNICAS	28
3.1 Forma	28
3.2 Timbre	29
3.3 Organização das alturas	32
CONSIDERAÇÕES FINAIS	36
REFERÊNCIAS	38
ANEXO: PARTITURA DE VARIAÇÕES	40

Introdução

Este memorial investiga o processo composicional da obra *Variações*, para trio de flautas, abordando aspectos que abrangem tanto questões de ordem estrutural quanto estética. A obra objeto deste estudo foi composta no período entre janeiro de 2015 e agosto de 2016, durante o curso de bacharelado em composição musical da Universidade Federal de Pelotas, realizado entre 2011 e 2017.

No capítulo 1, intitulado **Pré-composição**, são feitas considerações referentes a todas as etapas de planejamento que antecedem a criação efetiva da obra, partindo do impulso inicial que a gerou para, a partir deste ponto, perpassar diversos estágios que envolvem desde decisões mais simples, como a escolha da instrumentação, até questões mais complexas, tais como os esboços para a organização formal da obra.

No capítulo 2, intitulado **Composição**, passo a detalhar o processo de construção efetiva de *Variações*, dedicando atenção à três aspectos que, embora sejam estudados separadamente, acontecem muitas vezes de forma simultânea durante a criação da obra. Tais aspectos se referem (em ordem de apresentação) ao protótipo sonoro, à confecção da partitura e aos processos de revisão dos dois aspectos anteriores.

No capítulo 3, intitulado **Considerações técnicas**, analiso a obra finalizada, através da partitura de sua última versão. Este processo está organizado em duas partes: a primeira parte da análise se dedica à forma da peça, já a segunda trata dos dois parâmetros principais que delineiam o discurso da mesma - quais sejam: timbre e organização de alturas. Ao mesmo passo em que demonstro o funcionamento de cada um destes aspectos separadamente, procuro estabelecer pontos de contato que sejam comuns entre os tópicos vistos em cada parte da análise.

1. Pré-composição

O processo de pré-composição das *Variações* pode ser dividido em duas etapas distintas. A primeira considera os aspectos ideológicos e estéticos que motivaram a obra - já a segunda trata das etapas objetivas de planejamento da mesma.

Contudo, antes de adentrar nas duas etapas pré-composicionais, faz-se necessário um esclarecimento sobre o conceito de pré-composição. Este processo se refere, de forma geral, às decisões tomadas anteriormente ou mesmo durante o processo criativo da obra. Os procedimentos nesta etapa abrangem

[...] a definição prévia da sonoridade e da estrutura formal, bem como a determinação de materiais e técnicas específicas para organizá-los e extrapolar-los, de acordo com as intenções expressivas. A pré-composição como plano composicional da arquitetura sonora representa uma reflexão prévia da composição, uma busca de caminhos, que ao ser executada pode sofrer modificações pelo surgimento de estímulos novos (SARAIVA, 2000, p. 1).

No processo pré-composicional das *Variações* foram planejados principalmente os aspectos que se referem à forma e suas seções internas, bem como à escolha de alturas (em suas relações verticais e horizontais) presentes nessas mesmas seções.

Contudo, ao apropriar o conceito de Saraiva visto acima, comparando-o com meu próprio fazer pré-composicional, posso dizer que o meu processo é bastante calcado em um hábito incentivado por meu primeiro orientador no curso, Prof. Rogério Constante, especialmente nas disciplinas iniciais de Composição: o diário composicional.

Para Celso Loureiro Chaves,

O diário de bordo de um processo criativo é indispensável, e a crítica genética fornece as ferramentas metodológicas para cotejar, avaliar e ponderar as chamadas operações sistemáticas da escritura - escrever, acrescentar, suprimir, substituir, permutar. Essas são as operações que as fontes manuscritas ou informatizadas testemunham, como objetivação dos traços, mais uma vez no dizer de Nattiez, que o compositor deixa atrás de si. Para o estudante de composição, esses traços devem estar sempre à mão, para responder-lhe a pergunta muitas vezes irrespondível, mas que é básica ao término de um processo de tomada de decisões compostivas: "fiz o que eu digo que fiz?" (CHAVES, 2010, p. 91).

Embora não adentre na teoria da crítica genética, trazida à tona por Chaves, para justificar o meu trabalho pré-composicional, nos meus diários (ou, no meu caso, cadernos de ideias) busquei utilizar as mesmas ferramentas descritas por ele, porém de forma mais despojada, sem necessariamente traçar uma linha bem calculada com o processo de

composição que sucedeu esta etapa de experimentação. Nesse contexto, será possível observar de forma mais detalhada a partir do subcapítulo 1.4 (etapas pré-composicionais) uma série de traços e manuscritos das *Variações* que exemplificarão, durante este trabalho, a maneira como a peça foi construída.

1.1 Ímpetus e objetivos iniciais

Entende-se como ímpetus uma motivação de cunho estético e/ou estrutural que delinea a direção da obra em todas as etapas de sua criação. Roger Reynolds define o ímpetus composicional da seguinte forma:

[...] deveria ser algo que, no início do trabalho, servisse como uma semente genética da qual a obra brotasse. [...] o que sinto é que um ímpeto ideal deveria indicar o modo como a coisa deveria evoluir, qual o processo de crescimento ou evolução que deveria fazer parte do projeto. Mas, ao mesmo tempo, deveria proporcionar uma consistência ou norma global segundo a qual as opções são formadas e as escolhas são feitas. Portanto, em outras palavras, um ímpeto ideal compele o desenvolvimento da obra e contém seu potencial. [...] A ideia do ímpeto é, de certa forma, uma destilação conveniente e seminal daquela ideia maior, daquele princípio maior, de que algo deveria impulsionar o crescimento; e o ímpeto, a cada instante, diz: ‘Espere um pouco – Isso se encaixa? Isso faz parte da situação?’ E, o que é valioso no ímpeto – caso ele possua um significado ou uma existência externa à música – é que você pode voltar a ele se estiver empacado. No momento em que as coisas não estiverem indo bem, você pode voltar a ele e se perguntar: ‘O que ele está me dizendo sobre o problema que me impede de ir adiante?’ (SODERBERG apud BENVENUTI, 2006, p. 13)¹

A "semente genética", ou seja, o ímpetus que gerou a criação das *Variações* reside na intensa convivência pessoal e artística com a poeta Priscilla Krüger, a quem a obra é dedicada. O terreno poético em que a obra foi concebida se resume em quatro poemas que estão intimamente relacionados com a criação da mesma e representam uma parte fundamental da minha formação pessoal e artística. São eles:

1 "[...] should be something at the beginning of the work which serves as a genetic seed out of which the work springs. [...] what I feel is that an ideal impetus should indicate to you how the thing should evolve – what the process of growth or evolution should be in the project. But it should at the same time provide a global normative or consistency within which choices are shaped and made. So in other words, an ideal impetus both drives the development of the work and contains its potential. [...] The idea of impetus is in a way a convenient and seminal distillation of that larger idea, that larger principle, that something should drive the growth; and the impetus at every moment says: Wait a minute - Does this fit? – Is this a part of the situation? And what's valuable about an impetus – if it has a meaning or existence that is external to the music – [...] is that you can go back to it when you're stuck. At a moment when things aren't going well you can go back to this thing and consider: What's it telling me now about the issue that's preventing me from going forward?"

Im Windesweben (No tecer-da-brisa), de Stefan George (tradução de Adriano Scandolara)

No tecer-da-brisa o
Meu duvidar
Só era quimera.
O que deste-me fora
Só teu sorriso.
Na orvalhada fria
Um lampejo acendia –
E maio viera:
E assim vivo agora
Por dias afora
Teu cabelo e olhar
São o que eu mais preciso.

Represa, de Priscilla Krüger

A chuva enfim nos transborda
foi longo o tempo de estio
- um só dia.
Tua presença abre comportas
é um deleite a forma
com que molhas
a casa toda.

Cigarras em sustenido, de Priscilla Krüger (trecho)

(...) unimos nossos risos
unimos nossas raízes
que saíram dessa terra úmida
caíram na lagoa dos patos
e, a nado,
foram enroscar-se
nas íngremes montanhas
do interior do estado (...)

Presença, de Heitor Saldanha (trecho)

Estou alegre,
Faltei a todos os encontros
e fiquei contigo.

Estou alegre como os potros selvagens
e as amas de leite

Minha alegria é do existir
e do não existir. (...)

Não almejei nenhuma espécie de representação ou tradução sonora dos textos - as relações destes com a música residem em bases muito mais profundas e que, portanto, extrapolam a seara deste trabalho, tornando quaisquer explicações nesse sentido irrelevantes.

O objetivo inicial com esta peça foi experimentar com a forma tema e variações. Este impulso está atrelado a uma obrigação acadêmica presente no currículo do bacharelado em Composição da Universidade Federal de Pelotas. Nas disciplinas iniciais do curso (Iniciação à Composição I e II, Composição I, II e III) somos incentivados a produzir, em cada uma das disciplinas supracitadas, ao menos uma peça em uma forma específica. Na disciplina "Composição II" a forma tema e variações é contemplada e, assim como nas demais, a forma em destaque é estudada técnica e historicamente, com especial enfoque na análise de peças importantes do repertório (de diferentes épocas e estéticas) que contemplem o conteúdo em questão.

Uma das peças analisadas no referido semestre foi o *Quarteto de cordas nº 2* (1968), de György Ligeti. Sua importância para as Variações se revela em termos ideológicos, através dos textos do compositor sobre o *Quarteto*, especialmente no que tange o seu objetivo principal na peça:

²[...] cada um dos cinco movimentos representa uma realização diferente da mesma ideia básica, qual seja, a geração de tipos diferentes de movimentação oriundas de feixes de vozes em densa polirritmia. Nesse tipo de música não existe mais nenhuma espécie de escrita motívica - sem contornos, apenas texturas sonoras, as quais são por vezes fracionadas e quase fluidas (como no primeiro e último movimentos) e em outras ocasiões

2 Tradução do autor.

podem ser cinzentas e mecânicas (como no movimento central, baseado em pizzicatos). (LIGETI, 2006, s.p.)³

É importante mencionar que, munido deste conteúdo, o objetivo principal nas *Variações* foi, por fim, utilizar uma forma tradicional como meio composicional em um contexto atemático - priorizando, tal como Ligeti no *Quarteto de cordas nº 2*, o timbre como elementos norteador para a organização geral da obra. Dessa forma, extrapola-se ou, ao menos, põe-se à parte qualquer espécie de escrita temática. Em função disso, a proposição original da disciplina (compor em tema e variações) foi diluída - a noção ortodoxa de tema foi posta em voga e uma leitura mais aberta do conceito de variação se fez necessária - é a partir desta ideia que a obra começou a ser esboçada efetivamente. Em suma, as variações às quais o título da peça alude não se referem a um processo de transformação temático, e sim às diversas formas em que um determinado grupo de notas não-ordenadas (ver subcapítulo 3.3) pode ser transformado e apresentado.

1.2 Instrumentação

A escolha de um trio de flautas para a formação a ser utilizada na peça se deu através de duas razões distintas, quais sejam:

1) A possibilidade de um trabalho colaborativo com os colegas do Bacharelado em flauta transversal da UFPel para criar e executar a obra - bem como a proximidade com os instrumentistas Raul Costa d'Avila, Otávio Dellevedove e Luciana Junqueira - que cumpriram um papel essencial na construção da obra, tanto como incentivadores quanto como consultores técnicos.

2) A escolha desta formação dialoga diretamente com a obra do compositor argentino Eduardo Bértola, que manteve durante sua carreira uma série de peças escritas para duos compostos por instrumentos iguais ou semelhantes. Neste ciclo constam obras tais como *Anjos Xipófagos* (1976), para duo de flautas, *Duo dos temperamentos e das cores*, para violino e viola, *Um no outro*, para duo de violoncellos (ambas de 1984), *De sonhos e quedas* (1990), para dois pianos e *Caminhos de sinais* (1992), para duo de clarinetes. Minha intenção é iniciar através das *Variações* um ciclo semelhante ao de Bértola - dedicado exclusivamente à peças escritas para duos e trios de instrumentos iguais ou semelhantes e que abordem uma forma composicional específica (tal como sonata, responsório, chacona, etc).

3 "[...] each of its five movements is a different realization of the same basic idea, namely, the generation of different types of movement resulting from bundles of polyrhythmic voices. There is no longer any motivic writing in this music, no contours, only sound textures, which are sometimes frayed and almost fluid (as in the first and last movements) and at other times grainy and machine-like (as in the middle pizzicato movement)."

1.3 Referencial sonoro

O referencial sonoro das *Variações* foi construído com o objetivo de investigar algumas questões intrínsecas ao projeto desde a sua concepção. Fez-se necessário, por exemplo, dominar a literatura do instrumento de uma forma geral; me apropriar da prática de escrita para a formação à qual eu estava me propondo a trabalhar; conhecer os limites técnicos do instrumento. Além destes tópicos, foi preciso buscar referencial adequado à resolução do objetivo principal da peça: o uso do timbre como elemento delineador do discurso musical. Para sanar essas indagações, realizei um estudo minucioso sobre três peças principais: *Trio*, para flautas, de Morton Feldman, *my butterflies*, de Dai Fujikura e *Cassandra's Dream Song*, de Brian Ferneyhough. Cada uma dessas obras se relaciona com algum viés composicional importante para o processo composicional das *Variações*. Contudo, o processo de construção desse referencial não aconteceu exclusivamente em torno das peças citadas acima. Refletindo a necessidade de conhecer mais profundamente a literatura da flauta, fiz um estudo breve sobre a partitura de algumas obras seminais do repertório do instrumento, tais como: *Cinq Incantations* (1936) de André Jolivet; *Density 21.5* (1936 - revisada em 1946) de Edgard Varèse; *Syrinx* (1913) de Claude Debussy, bem como a *Sequenza I* (1958 / reescrita em 1992) de Luciano Berio.

Conforme mencionado acima, as referências sonoras principais deste projeto consistem em três peças - para analisar as sonoridades disponíveis em uma instrumentação tão específica como um trio de flautas, devo citar a obra *Trio*, para flautas, de Morton Feldman, como a principal fonte de estudo. Esta peça, composta em 1972, sempre foi considerada um estudo por Feldman, sendo publicada apenas postumamente por Eberhard Blum, em 1989. Nas notas de programa da estreia, Blum traça um breve panorama sobre o trabalho e sua importância no corpo da obra de Feldman:

⁴No outono de 1988, em meio à minha preparação para o evento 'Stationen der musikalischen Moderne', relembrei que, quando Morton Feldman viveu em Berlim em 1972, ele havia escrito uma composição para três flautas, dedicada à flautista húngara Sophie Kotanyi. Essa composição nunca havia sido executada. O manuscrito original manteve-se, desde então, em posse de Sophie. Agora ela concordou que, após todos esses anos, a peça deveria ao menos ter a sua primeira performance.

Morton Feldman escreveu uma série de peças para formações muito maiores nas quais a flauta tem um papel central. São elas: *Why Patterns?* (1978), *Crippled Symmetry* (1983), *For Philip Guston* (1984) and *For Christian Wolff* (1986). Essas obras vêm ganhando mais e mais reconhecimento, e compositores tão diversos quanto Nono, Ligeti e Walter Zimmermann se referem ao trabalho de Feldman como fundamental em suas concepções estéticas e musicais. Com a estreia de hoje, este *Trio* para flautas complementa os trabalhos de 'larga escala' de Feldman com um 'pequeno esboço'. (BLUM, 1989, s.p.)⁵.

4 Tradução do autor.

5 "In the autumn of 1988, in the middle of my preparations for the concert series 'Stationen der musikalischen Moderne', I remembered that when Morton Feldman lived in Berlin in 1972 he had written a composition for three flutes and dedicated it to the Hungarian, Sophie Kotanyi. This composition has never been premiered. The original manuscript remains the property of Sophie Kotanyi. Now she has agreed that, after all these

O que me atraiu nesta obra foi a utilização comedida das flautas, sem arroubos virtuosísticos ou intervenções *solo* em nenhuma das três partes. Ao contrário, Feldman busca uma espécie de unidade no grupo, explorando os timbres das flautas em conjunto e, de certa forma, negando a natureza protagonista do instrumento. Estas características técnicas são essenciais para a construção das Variações.

Figura 1 - *Trio, for flutes* - de Morton Feldman

Para estudar as possibilidades e limites técnicos da flauta, baseei-me na peça *Cassandra's Dream Song*, para flauta solo, de Brian Ferneyhough. Escrita em 1970, esta é uma das obras mais características do compositor, e é fortemente marcada pela complexidade da escrita (ver figura 2, abaixo) e pela imensa demanda técnica sobre o intérprete. Exatamente sobre estes aspectos, Ferneyhough comenta (em suas notas de programa sobre a peça) que:

⁶[...] o nível de dificuldade de execução é integrado à esfera expressiva da obra de forma extremamente incomum, a tal ponto que o resultado sonoro final não é precisamente definido com antecipação, mas sim exclusivamente através da maneira pela qual o intérprete consegue executar o maior número possível dentre muitas das ações altamente específicas da partitura. Dessa forma, a dificuldade perceptível da execução emerge como um componente estrutural que integra a identidade do trabalho. A relação entre o instrumento, impelido aos limites de sua própria natureza, e o performer foi concebida de uma maneira que possa dar luz a

years, the composition shall at last be given its first performance.

Morton Feldman has written a series of much larger chamber music works in which the flute plays a central role. These are: *Why Patterns?* (1978), *Crippled Symmetry* (1983), *For Philip Guston* (1984) and *For Christian Wolff* (1986). All these works gain more and more in importance, and very different composers (Nono, Ligeti, Walter Zimmermann) refer in their own work to Feldman's musical thinking.

With today's premiere, this *Trio for Flutes* complements Feldman's 'large format works' with a 'small drawing'.

6 Tradução do autor.

uma nova possibilidade que simultaneamente anule e transcenda o conceito tradicional de "interpretação". (FERNEYHOUGH, 1970, s.p.)⁷.

As contribuições feitas por Ferneyhough através de *Cassandra's* para a expansão dos limites técnicos do instrumento são de grande relevância - e estudar sua partitura foi fundamental no processo criativo das Variações: tanto do ponto de vista objetivo - o que é e o que não é possível a partir de certos limites já conhecidos da flauta - quanto da interpretação destes mesmos limites pelos músicos. O exemplo a seguir evidencia a sobrecarga de informações interpretativas almejada pelo compositor.

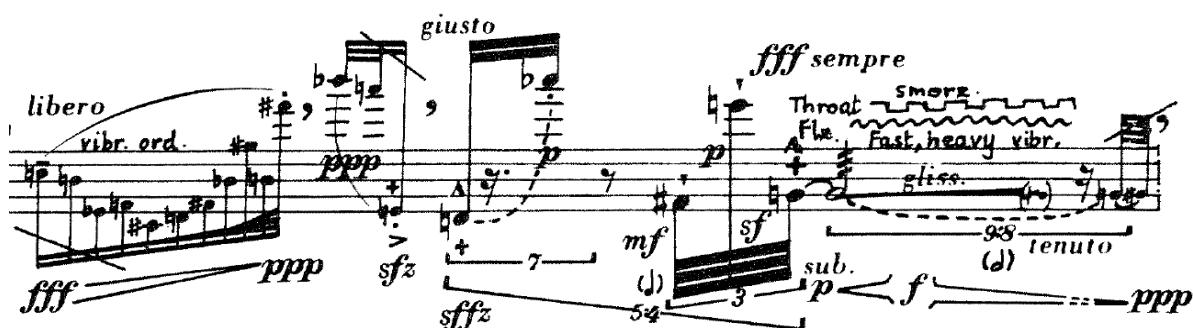


Figura 2 - trecho de *Cassandra's Dream Song*, de Brian Ferneyhough

Pelo viés da utilização do timbre como principal parâmetro em uma obra musical, devo citar a peça *my butterflies*, de Dai Fujikura. Composta em 2012, a obra é escrita para orquestra de sopros. Em suas notas de programa, o compositor revela de que forma trabalhou com as texturas - bem como a partir de quais técnicas se utilizou para construir as mesmas:

⁸[...] Quando estava começando a escrever essa peça eu estava com a imagem fixa em minha mente de algumas macrofotografias de sementes, as quais havia visto em uma revista. Dessa forma, essa peça apresenta um uso ostensivo de *frullatos* para flautas e clarinetes, representando o *closeup* visto nas fotografias sobre as sementes de flores. Os metais - que usualmente soam muito forte que as madeiras - entram no decorrer do discurso de forma suave, com vários tipos de surdinhas, como se estivessem protegendo as madeiras em *frullato*. Na medida em que cada fragmento presente nas madeiras se torna mais predominante, eles parecem mais leves e aderentes, formando uma textura lírica. Algumas vezes os metais

7 [...] the degree of difficulty of execution is integrated into the expressive ambience of the work to unusually high degree, so that the final sounding result is not precisely definable in advance, arising as it does from the intent of the performer to realise as many of the highly specific notated actions as possible. Thus, the audible difficulty of execution emerges as an integral structural component of the work's identity; the reaction between the instrument, thrust to the limits of its own inherent nature, and the performer has been conceived so as to give rise to a new synthesis in which the traditional concept of "interpretation" has simultaneously been negated and transcended."

8 Tradução do autor.

tocam em *sforzandi*, fazendo com que essa textura lírica exploda em fragmentos menores, de textura endurecida. Esses fragmentos, por sua vez, flutuam no ar e começam a se metamorfosear. Minha intenção é que o ouvinte possa “ver” e “provar o gosto” desses sons, sentindo o processo de mudança das texturas envolvidas. (FUJIKURA, 2014, s.p.).⁹

As características que busquei transpor desta peça e adaptar para a realidade da minha produção foram, em resumo, a fluidez entre as seções através de uma apresentação muitas vezes quase imperceptível dos novos materiais (que constituirão a seção seguinte) bem como - e principalmente - o uso do timbre como elemento principal (figura 3, abaixo) para identificar seções/materiais, praticamente abolindo ou transcendendo a percepção melódica/motívica da posição de guia do discurso da obra.

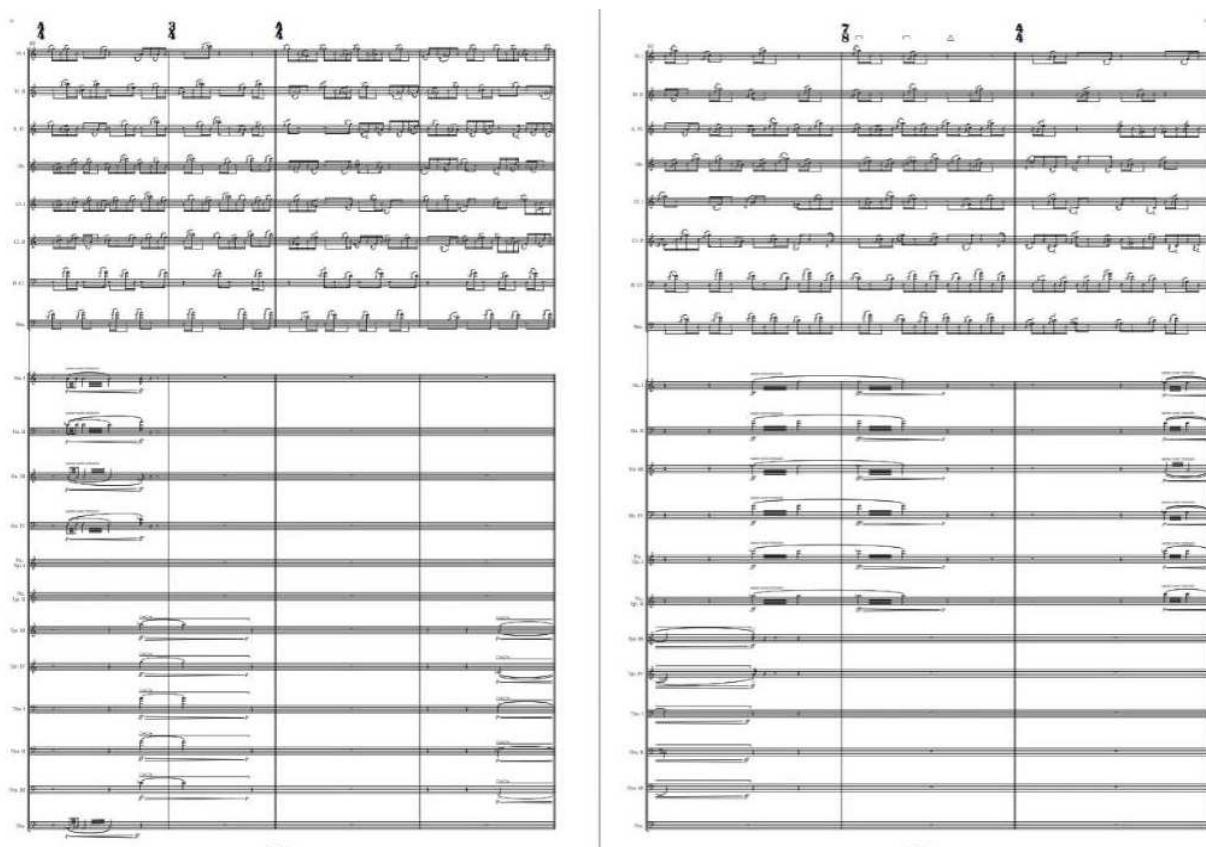


Figura 3 - trecho de *my butterflies*, de Dai Fujikura

⁹ When starting to write this work I had this and an image of macro photographs of seeds which I had seen in a science magazine in my mind. Therefore this piece features extensive use of fluttertongue for flutes and clarinets, which are like closeup photos of flower seeds. The brass - usually much louder instruments than the woodwinds - come in very softly with various mutes on, as if they are protecting the fluttertongued woodwinds. As each woodwind fragment gets larger and larger, they seem stickier and softer and start to form a lyrical texture. Sometimes the brass play *sforzandi* which then makes this texture explode into small, hard surfaced fragments. These float in the air and start changing form.

My intention is that one should be able to "see" and "taste" these sounds, and feel the process of the textures changing.

1.4 Etapas pré-compositivas

Após expor o processo de tomadas de decisões referentes aos aspectos ideológicos e estéticos que serviram de base para a peça, torna-se importante agora discorrer sobre as etapas mais práticas do processo criativo da peça. Se deixarmos à parte as questões subjetivas, o meu processo de pré-composição para as *Variações* consistiu em reunir material gravado diretamente com os instrumentistas, a fim de criar uma espécie de banco de sons (por mim designado como *manancial*) que servirá mais adiante, na etapa de composição, como base para a criação de um protótipo sonoro que será, por fim, transscrito para a partitura.

Para melhor elucidar essas etapas do processo pré-composicional, dividirei sua exposição em quatro partes distintas:

1.4.1 Elaboração e organização dos materiais

Esta fase consistiu em uma organização preliminar, em forma de lista, de todos os tipos de articulações, formas de ataque e técnicas ortodoxas e estendidas do instrumento, entre outros recursos que podem vir a ser utilizados durante a construção da peça (ver figuras 4, 5 e 6, abaixo). Esta mesma lista serviu também como uma guia de gravação para a etapa pré-composicional seguinte (captação dos materiais).

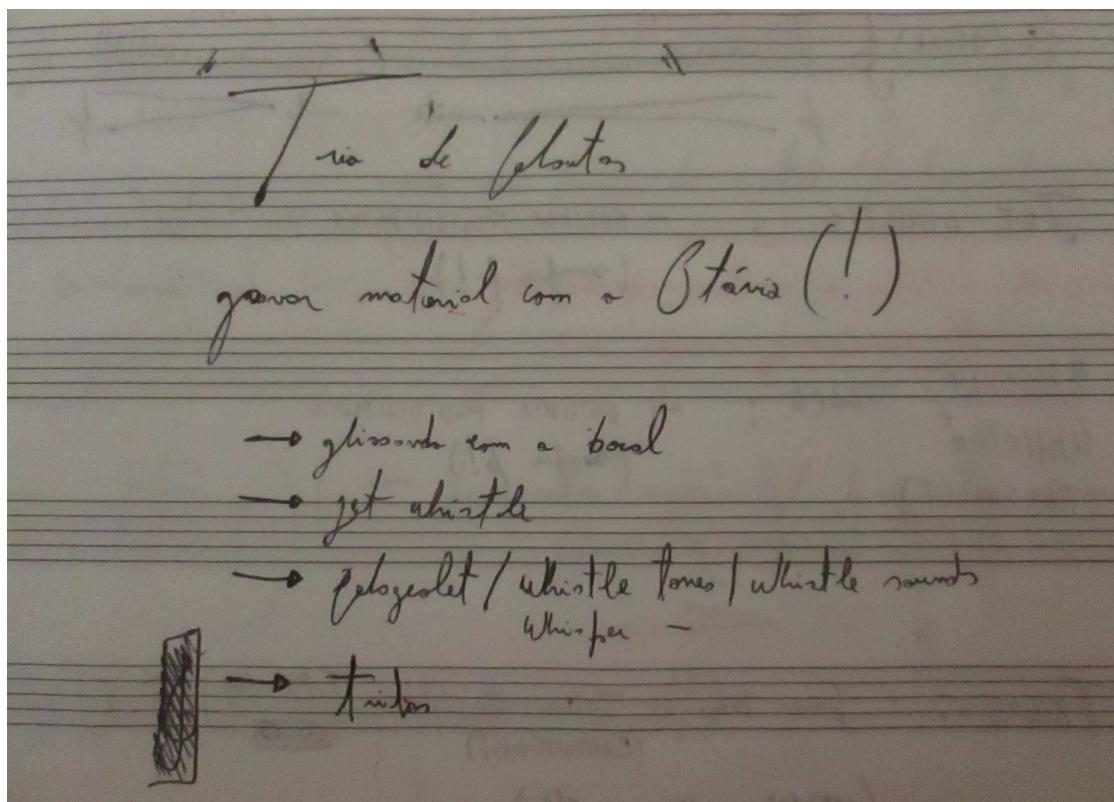


Figura 4 - primeiro registro pré-composicional da peça.

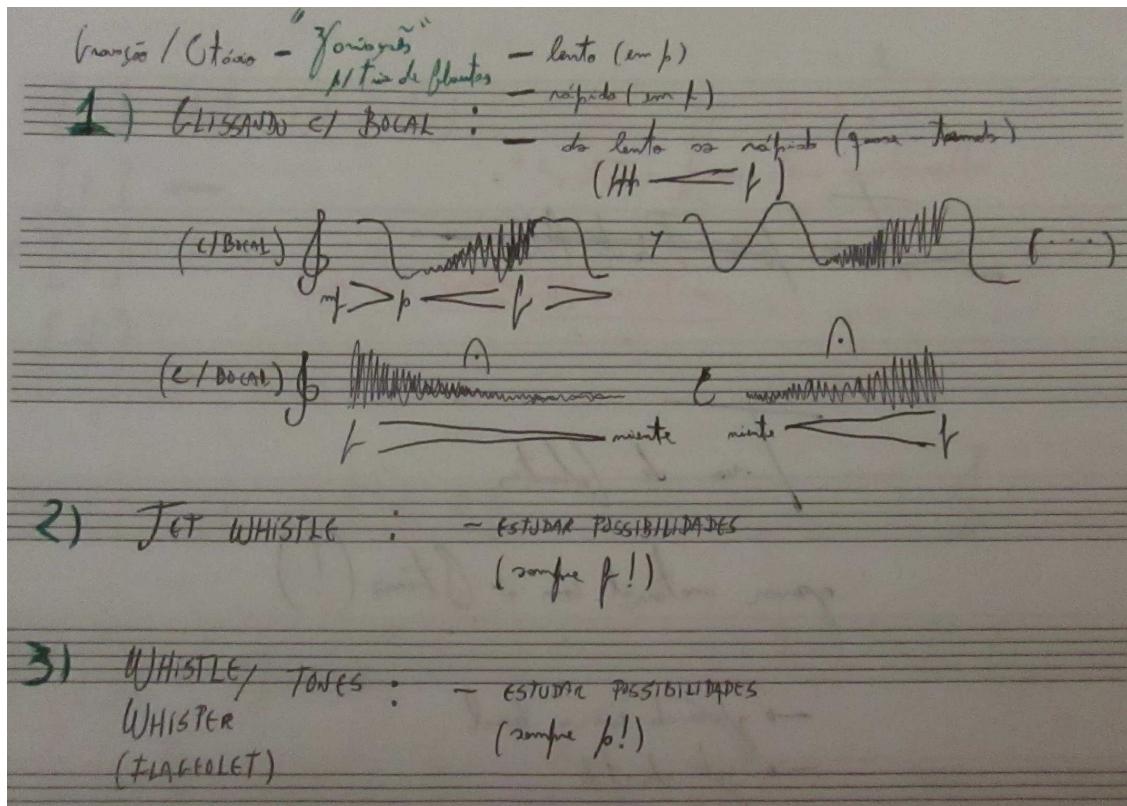


Figura 5 - exemplo de rastro composicional: planejamento da etapa pré-composicional 2.5.1

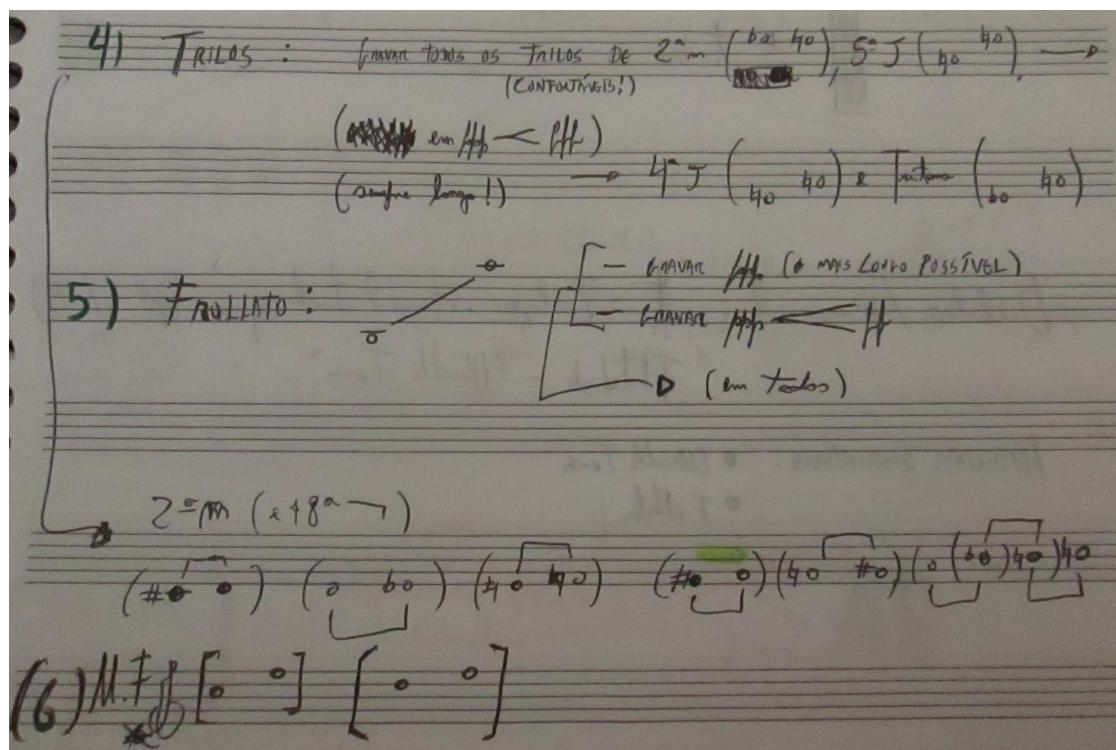


Figura 6 - planejamento da etapa pré-composicional 2.5.1 (continuação)

1.4.2 Captação dos materiais

A segunda parte do processo de pré-composição pode ser analisada em duas etapas distintas: em um primeiro momento, procurei explorar com o instrumentista (na ocasião o saxofonista e flautista, Otávio Dellevedove) cada um dos materiais elencados na etapa anterior. Esse momento teve importância capital, pois foi aqui que realizei as possibilidades e limites de cada um dos recursos, em termos físicos, com o instrumentista. Na medida em que as dúvidas foram esclarecidas, deu-se início a segunda parte desta etapa, que consistiu em efetuar a gravação de cada material listado e experimentado até então - materiais estes que formaram o manancial de sons que serviu de base para a composição da peça.

1.4.3 Organização do manancial sonoro

Realizada a captação, dá-se prosseguimento a próxima etapa pré-composicional, que consistiu em organizar todos os materiais gravados na etapa anterior no já mencionado manancial sonoro. A ordem final do arquivo que contém os materiais gravados com Otávio Dellevedove se estabeleceu da seguinte forma:

- 1 - *take de testes*
- 2 - *jet whistle*
- 3 - *whistle tones*
- 4 - trilos (2^am)
- 5 - *tremolos* (5^aJ)
- 6 - *tremolos* (4^aJ)
- 7 - *tremolos* (trítono)
- 8 e 9 - *frullato*
- 10 - *glissandos* (apenas com o bocal)

É importante mencionar que além deste arquivo principal, o manancial foi composto também por outros dois arquivos secundários que também foram utilizados - embora em menor escala - nas fases de composição da peça. O primeiro é composto por gravações com a flautista Luciana Junqueira em um projeto anterior às *Variações* e foi organizado de maneira bastante similar ao arquivo principal (Dellevedove). O segundo foi composto por gravações encontradas na internet e que visavam preencher as lacunas de materiais (ou tipos de materiais) que não foram solicitados nas gravações com Junqueira ou Dellevedove.

1.4.4 Planejamento da forma geral e das seções internas

Tendo organizado o manancial sonoro, a fase restante e que portanto conclui a pré-composição das *Variações* consiste em aprofundar a lista realizada na primeira etapa em um esboço mais detalhado da forma geral da obra, bem como das seções internas da mesma. Essa abstração é feita através de desenhos proto musicais e outras indicações textuais breves, refletindo de que forma cada um dos materiais gravados será distribuído dentro da estrutura formal (ver figura 7, abaixo). Nessa etapa também são planejadas a organização de alturas da peça bem como um esboço do comportamento dos timbres dentro da forma geral da peça.

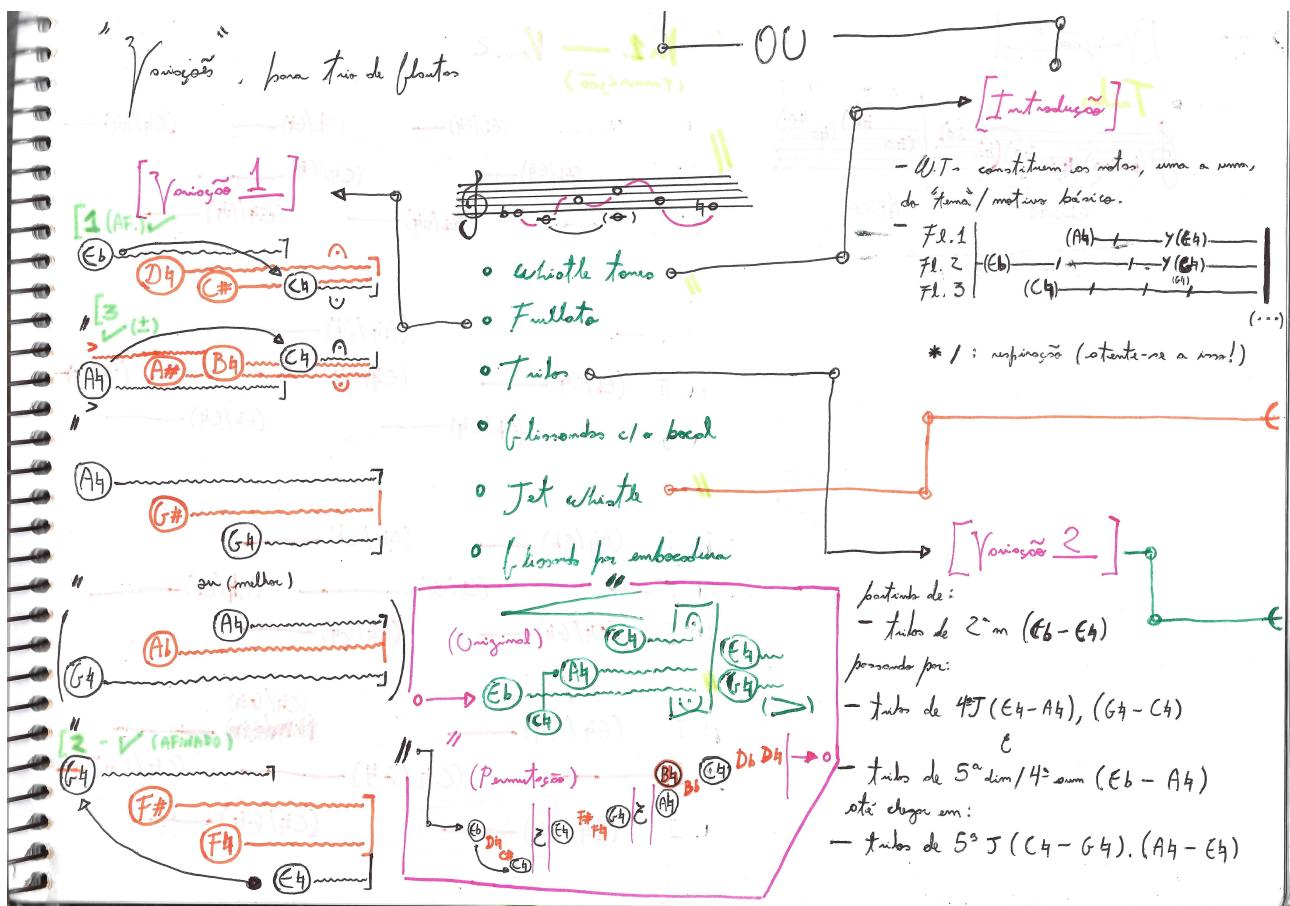


Figura 7 - primeira página do planejamento da forma geral e da distribuição dos materiais em diferentes seções

2. Composição

O processo de composição das *Variações* pode ser dividido em duas etapas distintas. Embora possam ser analisadas separadamente, ambas ocorreram de forma concomitante e complementar durante o processo criativo. Tais etapas são:

2.1 Criação do protótipo sonoro

Esta etapa consistiu na realização do planejamento visto no sub-capítulo 1.4.4. Por sua vez, esta mesma realização foi inteiramente baseada no manancial de sons captados e organizados nas etapas pré-compositivas descritas nos sub-capítulos 1.4.2 e 1.4.3.

A construção do protótipo da obra deu-se em um software de edição de áudio multipista¹⁰, organizando as amostras na linha do tempo a fim de estabelecer gestos musicais factíveis e coerentes com uma interpretação humana, sem transformar radicalmente essas mesmas amostras (ou seja, sem adicionar efeitos além do próprio resultado captado nas gravações) e utilizando apenas ferramentas de edição simples, como fade, envelope e amplificação/diminuição de volume.

A fim de exemplificar esta etapa do processo de composição, podemos observar na figura 8 um recorte do protótipo durante o trecho que compreende o período entre 03:26 e 03:38, evidenciando a posição da faixa de metrônomo logo abaixo dos canais das três flautas. Através de um processo de transcrição para a partitura baseado nesta mesma faixa de metrônomo (ver subcapítulo 3.2) podemos observar na figura 9 o mesmo trecho visto no recorte da figura anterior, porém transcrito: trata-se do início da penúltima subseção da peça (marca de ensaio H), compreendendo os compassos 65 - 69.

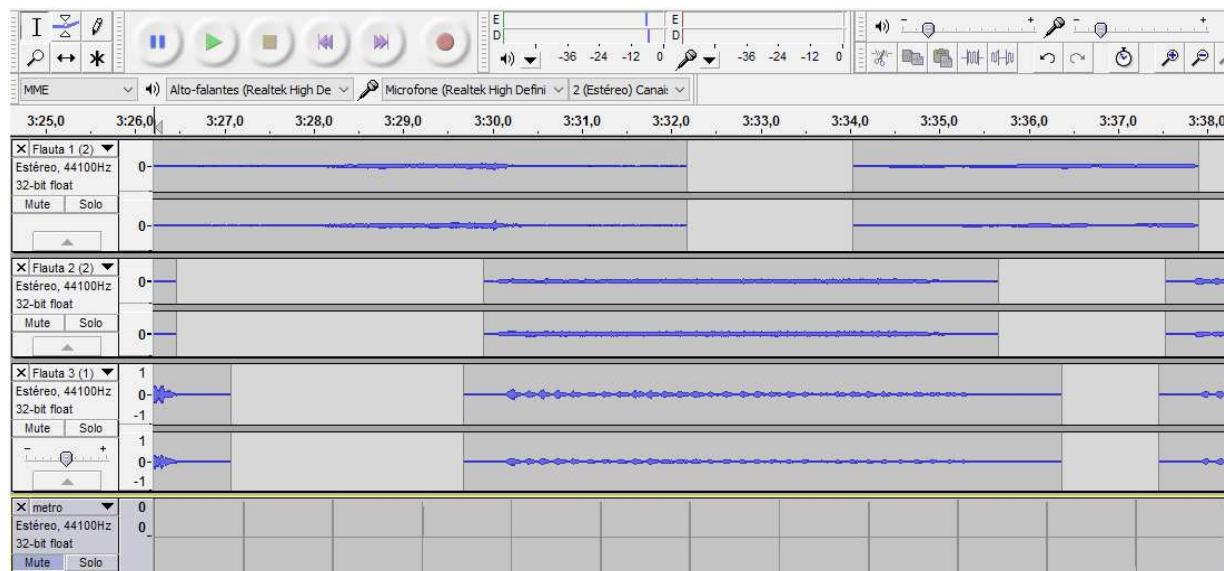


Figura 8 - recorte do protótipo sonoro

10 Audacity (versão 2.0.3), desenvolvida por Audacity Team.

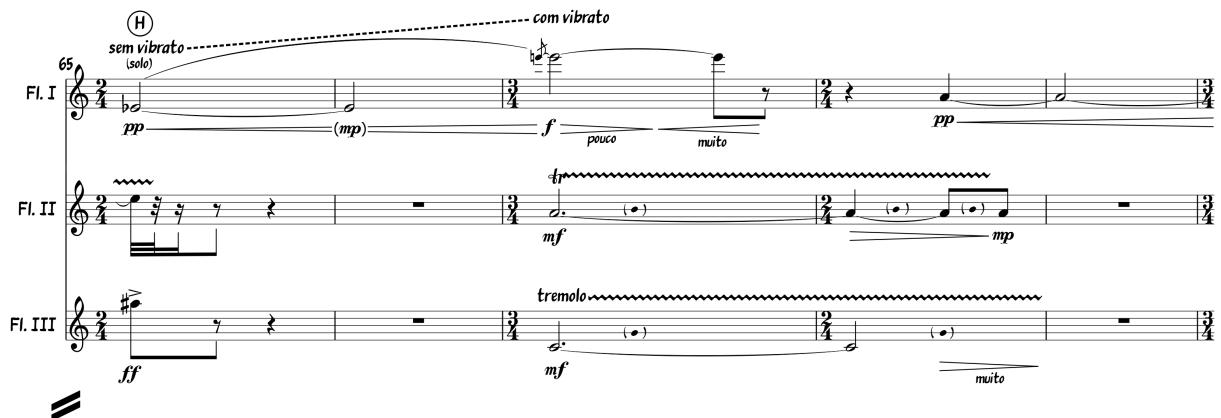


Figura 9 - recorte na partitura do mesmo trecho referente à figura anterior

Esta forma de composição se provou mais eficaz se comparada a outros procedimentos adotados em projetos anteriores (tais como compor diretamente no instrumento para o qual a peça está sendo escrita e transcrever os resultados, à mão, para a partitura ou escrever diretamente na partitura, sem nenhuma mediação instrumental e/ou tecnológica) em razão de gerar resultados mais expressivos e factíveis se comparado a reprodução MIDI, por exemplo.

Para mim sempre se fez necessário uma espécie de *feedback* concreto das minhas ideias musicais e, mesmo esta não sendo a primeira vez que utilizei o processo de composição via protótipo, foi nas *Variações* que ele se tornou integrado ao meu fazer criativo.

2.2 Confecção da partitura

Resultado final da obra, a partitura é a tradução formal da etapa de composição. Buscando uma escrita tão clara quanto precisa¹¹ das ideias musicais criadas no software multipista, a partitura é feita a partir de um minucioso exercício de percepção rítmica utilizando uma faixa de metrônomo posicionada entre as demais faixas destinadas às linhas das flautas. Não me baseei em nenhum método específico para fazer essa transcrição entre a composição no protótipo e sua contraparte escrita, dediquei-me apenas a um processo (muitas vezes árido e cansativo) de tentativa e erro. A flexibilidade na escolha do andamento da peça em semínima = *circa* 60 ajudou, em parte, neste processo, mas por vezes se fez necessária uma readequação da posição das amostras em alguns pontos específicos do protótipo, visando assim facilitar a escrita e,

¹¹ As principais fontes de consulta nesse sentido foram os manuais *The Study of Orchestration* - 2^a ed., de Samuel Adler, *Music Notation in the Twentieth Century* - A Practical Guidebook, de Kurt Stone, bem como o artigo *New Sounds for Flute - on flute techniques from 20th Century*, de Mats Möller, além dos já citados sites mantidos por Pijper e Bledsoe, que também oferecem subsídio para questões de notação.

naturalmente, a subsequente leitura dos intérpretes. A confecção da partitura foi produzida em um software de notação musical¹² - gerando uma primeira versão bruta, salva em formato .png - os arquivos de imagem gerados nesse procedimento foram então transferidos para um software de edição de imagens¹³, no qual foi realizado um processo de edição e acabamento da partitura.

2.3 Revisão

Tão importante, a meu ver, quanto o trabalho de compor é o de revisar - esta é uma lógica que procuro manter mesmo quando me encontro durante o processo criativo. Contudo, isso se torna especialmente verdadeiro após a conclusão de uma obra, pois é nesse ponto que se evidencia a importância que esta prática tem no meu modo de operação. A peça *Variações* teve a sua primeira versão concluída no dia 25 de abril de 2015. Muito embora já apresentasse trechos ou até mesmo seções inteiras (como a segunda variação) que se sustentaram praticamente intactas se comparadas à segunda versão, sofrendo apenas alguns ajustes em termos de dinâmica, outras seções, ao contrário, seriam completamente apagadas e reescritas novamente - sendo este o caso tanto da primeira quanto da última seção da primeira versão da peça.

A fim de exemplificar o processo de revisão analisado neste subcapítulo, me deterei apenas ao caso referente à primeira seção da primeira versão: ao apresentá-la ao professor Raul Costa d'Avila, ele apontou uma falha de escrita na comparação entre os níveis de dinâmica desta primeira seção em relação ao restante da peça. Esse desequilíbrio de forças residia no fato de que as flautas, durante a primeira seção, estavam escritas inteiramente em *whistle tones* (ver figura 10) - técnica que, embora seja bastante interessante e flexível para um *ensemble* de flautas, só pode ser executada em dinâmicas muito reduzidas - portanto pouco práticas em um contexto camerístico mais compacto como o das *Variações*.

Flutuante, vindo de longe (♩ = 60)

Flauta I

Flauta II *whistle overtones* (sempre)*
 ppp

Flauta III *whistle overtones* (sempre)*
 ppp

* improvisar com os harmônicos resultantes da fundamental

Figura 10 - início primeira seção das *Variações* (primeira versão)

12 Musescore (versão 1.2), desenvolvido pela BVBA Musescore.

13 Paint (para Windows 10), desenvolvido pela Microsoft.

Uma solução apresentada pelo professor Raul foi a de amplificar a execução da peça - mas, embora a seção inicial pudesse funcionar desta forma, eu possivelmente criaria outro desequilíbrio dinâmico, às avessas - sem levar em conta que a flauta amplificada pode se transformar em um instrumento *novo*, diferente, com propriedades e características distintas daquelas com as quais a obra estava sendo construída. Em suma, amplificar a peça seria apenas uma medida paliativa e não solucionaria o problema.

Uma abordagem completamente diferente era necessária, e iniciar o processo de revisão era a solução mais natural, tanto dos pontos de vista técnico quanto estrutural.

Adotando novos materiais e uma gestualidade totalmente oposta a versão original da peça, a segunda versão traz elementos que se relacionam muito melhor, no que tange as dinâmicas, com as demais seções da peça. É possível observar uma mudança drástica se compararmos a figura anterior (referente a primeira seção da primeira versão) com a figura seguinte (mesmo trecho, porém revisado).

Figura 11 - início primeira seção das Variações (segunda versão)

Embora ainda apresentasse erros de escrita¹⁴ nos *jet whistles* (corrigidos na versão atual da obra) as mudanças que aconteceram posteriormente nesse trecho não foram tão radicais quanto as apresentadas entre os exemplos vistos nas duas figuras anteriores. Além deste primeiro processo de revisão (concluído em 7 de agosto de 2015) a peça passou ainda por mais duas revisões, concluídas respectivamente em 20 de janeiro e 31 de agosto de 2016, sendo esta última o objeto de estudo deste trabalho.

É de importância capital para os processos de revisão das *Variações* citar o trabalho realizado conjuntamente com os intérpretes que trabalharam em ensaios e/ou em apresentações da peça e que forneceram sugestões para a melhoria de diversos aspectos da obra. Além do trabalho realizado com os flautistas Otávio Dellevedove e

¹⁴ As maneiras consideradas corretas para a notação desta técnica não envolvem notas com cabeça normal, apenas com cabeça em forma de X ou com esta substituída por gestos que indiquem a direção do ar.

Luciana Junqueira durante o processo pré-composicional, outros flautistas¹⁵ foram contatados para solucionar algumas questões técnicas acerca da execução e/ou nível de dificuldade de algumas passagens da obra. Entre eles, o já citado Raul Costa d'Avila (professor coordenador do bacharelado em flauta transversal da UFPel), Julio Zabaleta (Colorado University), Carolina Chaves (Unirio), Gerardo Bluhm Ceballos (Universidad de Chile), João Luís Prado (HEM - Genebra), Mateus Messias, Mayara Araújo e Julia Alves (UFPel).

15 Se faz necessário fazer referência também ao trabalho dos flautistas Rogier de Pijper e Helen Bledsoe: ambos mantêm em seus sites um valioso espaço para pesquisa sobre técnicas instrumentais (tanto ortodoxas quanto estendidas) e quais as maneiras mais eficazes para utilizá-las.

3. Considerações técnicas

Após considerar, nos primeiros capítulos, o processo de criação de *Variações* desde sua gênese até seu protótipo sonoro, guiarei o foco a partir desse ponto para uma análise da obra em sua versão mais recente.

Esta análise se dará através de algumas considerações técnicas sobre a forma geral e sobre os parâmetros principais, organizados em grau de importância, para a estrutura geral da peça.

3.1 Forma

Considero a forma, além do que se refere apenas à peça objeto deste trabalho mas também de um modo geral em minha produção, como o pilar principal dentro de uma estrutura musical.

Celso Loureiro Chaves considera que é possível, até certo ponto, tratar esse tópico como secundário, contudo

a partir de um momento que logo chega, o equilíbrio de conceituação da estrutura e da forma se torna indispensável, como direcionamento ao exercício da atividade compositiva. Essa conceituação é ferramenta para a previsão do caminho a seguir quando o futuro ainda não existe, pois também o tempo da música não existe se não lhe tiver sido dado uma fisionomia musical. (CHAVES, 2010, p. 85).

Levando em conta a figura 7 (vista no subcapítulo 1.4.4) como um modelo de direcionamento sugerido por Chaves, é possível constatar que a forma de *Variações*, de maneira genérica, pode ser analisada como uma introdução seguida por duas variações e coda. Contudo, se observarmos a peça mais detalhadamente, é possível destacar outras características formais que interconectam essas quatro grandes seções citadas acima.

Durante a peça existem passagens de transição entre cada uma das partes principais - denomo tais passagens como *subseções*. Estes trechos têm a função de apresentar ao ouvinte as características da próxima seção principal. Gera-se nesses pontos um diálogo momentâneo entre o material já desenvolvido na seção atual (e que agora entra em um processo de liquidação ou de cisão) com o material novo, ainda não trabalhado, que serve como base para a próxima seção. Por vezes, as subseções também cumprem a função contrária, ou seja, a de reapresentar sonoridades já ouvidas anteriormente, sem introduzir materiais novos.

Segue abaixo uma tabela que organiza a forma geral da peça, incluindo as seções principais e as subseções que as entremeiam:

<u>Introdução</u> ¹⁶ [c. ¹⁷ 1 - 15] ¹⁸	sub. I [c. 16 - 20]	<u>Variação I</u> [c. 21 - 42]	sub. II [c. 43 - 45]	<u>Variação II</u> [c. 45 - 64]	sub. III [c. 65 - 73]	<u>Coda</u> [c.74 - 84]
--	------------------------	-----------------------------------	-------------------------	------------------------------------	--------------------------	----------------------------

Tabela 1 - demonstrativo da forma geral

Esta tabela será revista e aprofundada a seguir, levando em conta os dois parâmetros mencionados anteriormente que também são de grande importância para o percurso dramático da peça.

3.2 Timbre

O timbre exerce um papel fundamental na lógica do discurso de *Variações* pois, se rememorarmos os tópicos discutidos no subcapítulo 1.1, que se refere às motivações pré-compositivas da peça, é possível afirmar que uma das principais características almejadas para a composição reside no enfraquecimento ou abolição das relações temáticas. Para alcançar tal objetivo, o caminho natural seria evitar ou, ao menos, diminuir o uso de materiais de natureza melódica - e é neste ponto que o timbre é elevado ao status de parâmetro norteador do discurso da obra.

Existem dois tipos de timbres que são utilizados durante a obra - o primeiro tipo, o qual denomino como *uniforme*, está associado ao timbre natural do instrumento e aos materiais melódicos que acontecem nas passagens em que um componente do trio predomina o discurso (usualmente em *solo* com acompanhamento das demais flautas) (ver figura 12) - já o segundo tipo, denominado como *disforme*, prioriza materiais não-melódicos, e está invariavelmente associado com os timbres produzidos através de técnicas que fogem da forma natural de execução do instrumento - essas técnicas podem ser tanto ortodoxas (*frullato*, *tremolos*, etc.) quanto estendidas (*jet whistle*, som de ar, etc.) (ver figura 13).

16 A fim de diferenciá-las das subseções, as seções principais estarão sempre sublinhadas nas tabelas, bem como escritas com letra maiúscula.

17 Abreviação para "compasso(s)".

18 Os números entre colchetes representam o primeiro e último compassos onde um determinado trecho começa e termina, respectivamente.

.... com pouco vibrato com vibrato normal

Figura 12 - Coda: exemplo de timbre tipo 1 (uniforme) até a primeira fermata - predominância da flauta II, em solo, acompanhada pelas flautas I e III

(C) Variação I

Figura 13 - Variação I: exemplo de timbre tipo 2 (disforme) - nesta seção o timbre é baseado nas técnicas instrumentais *frullato* e som de ar (com altura definida)

Na tabela a seguir, traço um paralelo entre a forma geral da peça e o parâmetro timbre, expondo lado a lado cada seção/subseção com seus respectivos tipos característicos. Os símbolos "[1]" e "[2]" se referem, naturalmente, aos timbres de tipo 1

/uniforme e tipo 2/disforme, respectivamente. Ao lado destes símbolos, elenco quais os elementos que constituem o timbre característico da seção em questão.

SEÇÃO/SUBSEÇÃO	TIPO DE TIMBRE
<u>Introdução</u>	[1] (solo flauta 3)
transição I	[1] (conclusão do solo)
<u>Variação I</u>	[2] (<i>frullato</i> /som de ar)
transição II	[2] (<i>frullato</i> /som de ar + trilo)
<u>Variação II</u>	[2] (trilo/tremolos)
transição III	[1] solo flauta 1 + [2] (tremolos)
<u>Coda</u>	[1] (solo flauta 2) + [2] (<i>frullato</i> /som de ar/trilos/tremolos)

Tabela 2 - demonstrativo das seções/subseções relacionadas aos seus respectivos tipos tímbricos.

Podemos observar com clareza os diálogos momentâneos citados no subcapítulo anterior, que ocorrem em todas as subseções de transição da peça - em especial a partir da transição III, onde os dois tipos começam a se miscigenar, até alcançar a Coda, seção onde o timbre característico do tipo 1 é atravessado por todas as técnicas que constituem os timbres de tipo 2 (ver figura 14).

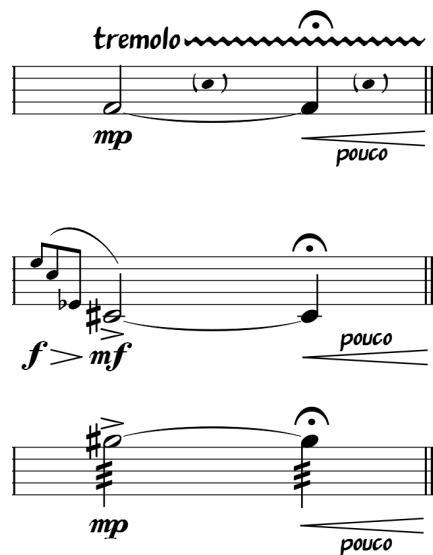


Figura 14 - detalhe do último compasso da peça: fim do solo da flauta 2 (tipo 1) sobre o acorde formado pelas flautas 2 e 3 (utilizando duas técnicas oriundas do tipo 2)

3.3 Organização das alturas

O terceiro parâmetro dentro da hierarquia estrutural de *Variações* reside na organização de alturas da peça. Neste subcapítulo tratarei sobre o processo de escolha bem como do desenvolvimento das alturas utilizadas durante o discurso da mesma - traçando, desta forma, paralelos com a forma geral.

Todas as escolhas e implicações melódicas/harmônicas da peça são oriundas de um único conjunto de classes de notas, o qual denominarei como *conjunto-base* (ver figura 15), esboçado ainda na etapa de pré-composição.

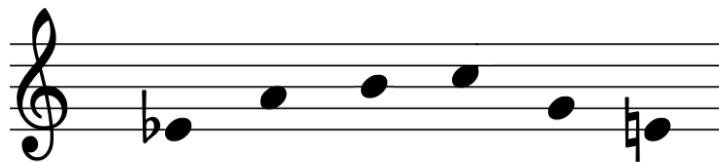


Figura 15 - conjunto-base

Tendo este conceito em mente, podemos observar que o conjunto-base é composto pelas classes de notas¹⁹ E, Eb, G, A, B, e C, sendo dispostas em ordenamento livre, ou seja, sem uma hierarquia interna entre elas. A escolha dessas classes se deu por um processo de experimentação em dois frontes distintos - o primeiro aconteceu durante a pré-composição, mais especificamente na etapa de planejamento da forma geral e das seções internas (subcapítulo 2.5.4) através da experimentação com o material realizado durante as duas etapas pré-compositivas anteriores: captação dos materiais (vista no subcapítulo 2.5.2) e organização do manancial sonoro (2.5.3). Já o segundo fronte se sucedeu já na etapa de composição, experimentando ao piano as sonoridades dispostas nos esboços da partitura, a fim de ouvir os materiais em um espaço diferente do disponível no protótipo sonoro.

19 Se faz necessário um esclarecimento entre os termos *nota* em relação ao conceito de *classes de notas*, que é oriundo da teoria dos conjuntos, amplamente utilizada para analisar o repertório da música do século XX e XXI. Para Joseph N. Straus é de suma importância "[...] distinguir entre uma nota (um som com certa frequência) e uma classe de notas (um grupo de notas com o mesmo nome). A classe de notas Lá, por exemplo, contém todas as notas chamadas Lá. Para colocar de outra maneira, qualquer nota chamada Lá é um membro da classe de notas Lá. Às vezes falaremos sobre notas específicas; outras vezes falaremos, mais abstratamente, sobre classe de notas. Quando dizemos que a nota mais grave do violoncelo é um Dó, nós estamos nos referindo a uma nota específica. Podemos escrever aquela nota na segunda linha suplementar inferior da clave de Fá. Quando dizemos que a tônica da Quinta Sinfonia de Beethoven é Dó, estamos nos referindo não a uma nota Dó específica, mas à classe de notas Dó. A classe de notas Dó é uma abstração e não pode ser adequadamente notada em pautas musicais. Às vezes, por conveniência, representaremos uma classe de notas usando notação musical. Na realidade, entretanto, uma classe de notas não é uma coisa única; é uma classe de coisas, de notas separadas por uma ou mais oitavas. (STRAUS, 2000, p. 2).

Tendo visto o processo de escolha das alturas que constituem o conjunto-base, passo agora a analisar a função do mesmo dentro da forma da peça, bem como seus reflexos no timbre característico de cada seção.

É possível notar a predominância do conjunto-base logo no início da peça - todas as notas que acontecem durante a Introdução, à exceção do C# no solo da flauta III (c. 13) são provenientes das classes de notas essenciais. É importante, contudo, frisar o papel desta nota isolada na terceira flauta e por quais razões ela acontece. Este C # nada mais é que uma alteração do C original do conjunto-base, realizada através do que eu denomino como *fator básico de transposição*. Este fator é o meio pelo qual o conjunto-base é transformado durante a peça

O fator opera seguindo uma lógica simples: nota X (pertencente ao conjunto de classes de notas original) + 1 semitom acima. Em outras palavras, cada nota nova apresentada durante o discurso é resultado da transposição por semitom acima de uma nota pertencente às classes nativas do conjunto-base. Exemplifico essa operação na figura abaixo, onde podemos observar que, logo no início da 1ª Variação, duas notas oriundas de classes originais (C e G) são transformadas (em C# e G#) conforme o princípio mencionado acima.

The figure consists of three staves of musical notation. The top staff starts with a dynamic *mp*, followed by a melodic line with two eighth notes. Above the second note is a bracket labeled *3:2*. Below the first note is *sfz*, and below the second note is *pouco*. Above the third note is another *3:2* bracket, and below it is *sfz súb.*. The fourth note has *sfz* below it. The middle staff begins with a rest, followed by a melodic line with two eighth notes. Above the second note is a bracket labeled *3:2* with an asterisk. Below the first note is *sfz*, and below the second note is *p*. The bottom staff begins with a dynamic *p*, followed by a melodic line with two eighth notes. Below the first note is *sfz*, and below the second note is *p*. All staves are in 3/4 time, indicated by a 3 over 4. The notation includes various note heads and stems, suggesting a complex harmonic progression.

Figura 16 - ação do fator básico sobre notas originais do conjunto-base

Todavia, a aplicação do fator não se dá exclusivamente sobre notas do conjunto-base - ele age também sobre alturas que já foram transformadas uma ou mais vezes - no

exemplo abaixo podemos observar este fenômeno: a flauta II executa um tremolo composto por notas oriundas de classes originais, C e G - em seguida, temos uma sucessão de três aplicações do fator: C# e G#, na flauta III, conectando-se com D e A, na flauta I, para finalmente retornar a flauta II, com as alturas D# e A#, resultantes da aplicação dupla do fator básico de transposição sobre as alturas praticadas na flauta III.

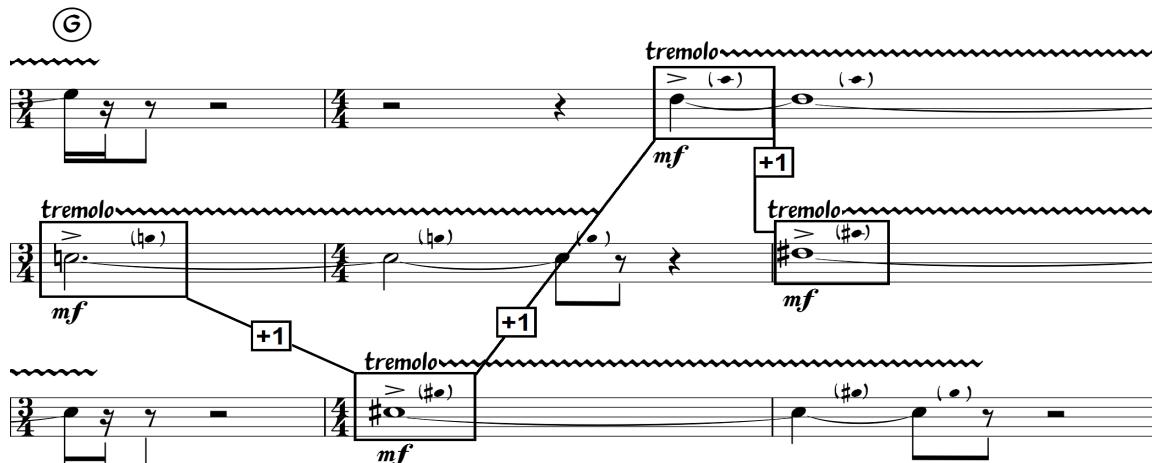


Figura 17 - ação do fator básico sobre notas já transformadas

Conforme mencionado anteriormente, na Introdução apenas uma nota é afetada pelo fator, entretanto é importante traçar um paralelo da ação deste em relação a cada seção da peça para, a partir desse ponto, observarmos sua importância dentro da forma geral da obra.

SEÇÃO	CLASSES DE NOTAS GERADAS VIA FATOR ²⁰
<u>Introdução</u>	1 (C#)
transição I	1 (D)
<u>Variação I</u>	3 (G#, F, C#)
transição II	1 (D)
<u>Variação II</u>	5 (C#, G#, D, D#, A#)
transição III	5 (Bb, F, C#, G#, F#)
<u>Coda</u>	5 (G#, C#, F, A#, F#)

Tabela 3 - demonstrativo da evolução do fator mínimo de transposição durante a peça.

20 Listadas em ordem de ocorrência.

Podemos observar que, excetuando as seções de transição I e II, existe uma tendência ao uso mais frequente do fator na medida em que a peça progride em direção às seções que concluem a peça. Da Variação II até a Coda, momento ápice da peça, temos um total de quinze ocorrências de alturas geradas através do fator, evidenciando uma movimentação progressiva que parte de uma primeira região dominada pelo conjunto-base (início da peça) até a segunda, dominada por classes de notas transformadas (fim da peça), portanto similar a um processo de modulação tonal.

O objetivo principal da peça, conforme mencionado no subcapítulo 1.1, consiste em utilizar uma forma tradicional em um contexto atemático, priorizando o timbre como elemento norteador para a organização geral da obra. Devo considerar que este objetivo foi, em parte, descumprido, em razão de não ter evitado relações temáticas com sucesso.

As relações de melodia acompanhada que foram geradas especialmente nos momentos *solo* das flautas III e II (na Introdução e na Coda, respectivamente) geram a impressão de um tema que é apresentado no início e retomado no fim. Muito embora possa justificar que este não se configura como tema em razão de não ter sido variado em momento algum durante a peça, sendo apresentado e reapresentado apenas como parte componente de um dos timbres característicos de cada seção, a existência de duas tendências (uma melódica e outra não-melódica) extrapola a questão do timbre e deve ser considerada como uma característica à parte.

Considerações Finais

Discorrer sobre o percurso criativo de *Variações* me permitiu constatar algumas implicações importantes que só se fazem presentes de forma posterior à conclusão da obra. Estas implicações decorrem tanto das motivações estéticas da peça quanto de aspectos técnicos relacionados aos processos compostoriais e pré-compostoriais da mesma. A fim de dissertar com mais clareza sobre essas conclusões, vou expô-las seguindo a mesma ordem dos capítulos vistos anteriormente.

1. Pré-composição

Acredito que o processo pré-compositinal em *Variações* foi, no geral, bastante eficaz e frutífero. Esta forma de trabalho serviu como modelo para diversas obras subsequentes, especialmente no que tange as etapas de planejamento, gravação e organização do manancial de sons que servem de base para a construção do protótipo sonoro. Este eixo entre a pré-composição e o protótipo é um aspecto fundamental na minha produção artística e descrevê-lo nesta monografia foi de suma importância para aperfeiçoá-lo.

Um aspecto importante a ser revisto nesse processo daqui em diante é a previsão do comportamento de outros parâmetros musicais além da organização de alturas e do timbre. Planejar com mais detalhe parâmetros como o ritmo ou a estrutura fraseológica certamente fornecerá maior controle sobre a direção do discurso da peça, enriquecendo a qualidade final da mesma.

2. Composição

No que se refere ao protótipo, já é bastante claro que a função principal deste é servir como um guia para o processo compostional. Contudo, há um aspecto importante ainda não mencionado que reside na função adicional que ele pode oferecer: o protótipo também pode servir como uma guia de estudo para os intérpretes. É possível extrair do protótipo tanto o áudio geral do trio quanto suas partes separadas, e em qualquer uma dessas possibilidades a faixa de metrônomo pode estar ou não acionada, conforme a necessidade e/ou preferência do(s) intérprete(s). Este recurso foi utilizado com êxito pelos músicos em ambas versões executadas até o momento.

3. Considerações técnicas

Atendo-me especificamente às questões musicais, se faz necessário frisar alguns aspectos relevantes.

Em relação ao descumprimento parcial do objetivo inicial da peça, entendo que essa dualidade entre justificativa/função estrutural de um elemento (nesse caso, o

material melódico) *versus* a aparência externa deste mesmo elemento como vicissitudes que fazem parte de qualquer processo composicional. Essas readequações dos objetivos iniciais que ocorrem durante a criação efetiva da obra são naturais e bem-vindas pois, acima de qualquer expectativa ou plano, me interessa encontrar um resultado sonoro final que me seja satisfatório - e a pré-composição (e os objetivos traçados nela) servem apenas como *meio* para alcançar esse resultado, e não como um fim em si mesmo.

Em suma, fugir do plano original em prol de um caminho musicalmente mais interessante sempre será uma possibilidade. A construção de uma obra de arte sempre nos revela caminhos que diferem daquele que foi imaginado ou planejado inicialmente - é necessário, porém, que estejamos abertos para percebê-los.

Referências

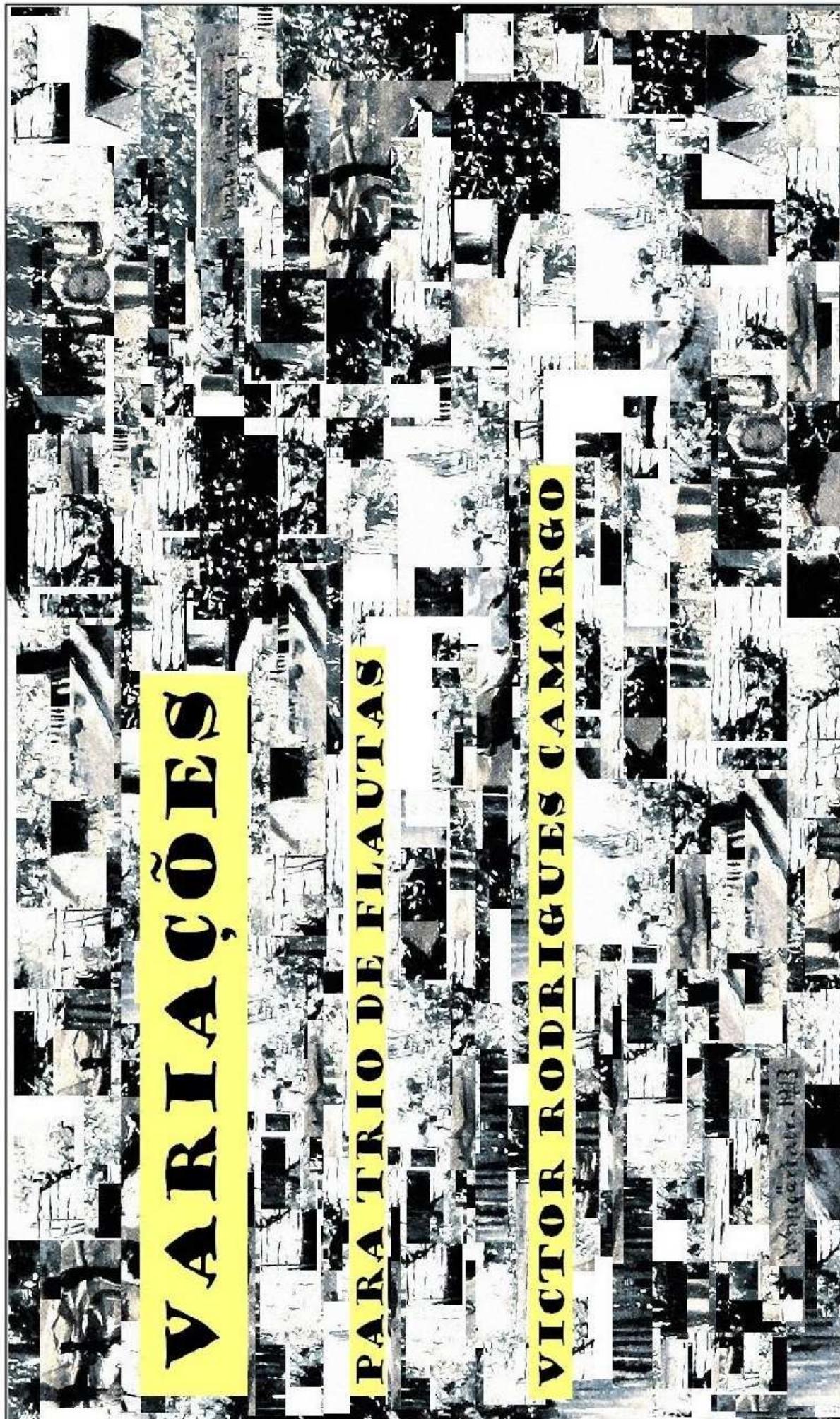
- ADLER, Samuel; HESTERMAN, Peter. **The study of orchestration.** WW Norton, 1989.
- BENVENUTI, Christian. **Jo – Ha – Kyu: Motivações estéticas e estruturas na composição musical.** Porto Alegre: UFRGS, Dissertação (memorial de composição), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.
- BERIO, Luciano. **Sequenza I.** Online: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=acHnKDiWey8>>. Acesso em: setembro de 2016.
- BLEDSOE, Helen. **Advice for composers.** 2016. Online. Disponível em: <<http://helenbledsoe.com/?cat=18>>. Acesso em: novembro de 2016.
- BLEDSOE, Helen. **AIR & PERCUSSIVE SOUNDS FOR THE FLUTE.** 2011. Online. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9cGJ-Y1Evil>>. Acesso em: outubro de 2016.
- BLUM, Eberhard. **Note on Feldman's "Trio for Flutes".** 1989. Online. Disponível em: <<http://www.cnvill.net/mftrio.htm>>. Acesso em: setembro de 2016.
- CHAVES, Celso Loureiro. **Por uma pedagogia da composição musical.** In: FREIRE, Vanda (org.). **Horizontes da Pesquisa em Música.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010, p. 82-95.
- DEBUSSY, Claude. Syrinx. Online. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=b-9xGnbBHMI>>. Acesso em: setembro de 2016.
- FELDMAN, Morton. **Trio for flutes.** Online. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DzzVnWIway8>>. Acesso em: setembro de 2016.
- FERNEYHOUGH, Brian. **Cassandra's Dream Song.** 1970. Online. Disponível em: <http://www.editionpeters.com/resources/0001/stock/pdf/cassandra'_s_dream_song.pdf>. Acesso em janeiro de 2017.
- FERNEYHOUGH, Brian. **Cassandra's Dream Song.** Online. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hrymva3SHCo>>. Acesso em setembro de 2016.
- FUJIKURA, Dai. **my butterflies.** Online. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=81PAaLR2PDk>>. Acesso em setembro de 2016.
- FUJIKURA, Dai. Ed.: ROSS, Harry. **my butterflies.** 2014. Online. Disponível em: <http://www.daifujikura.com/un/lw_my_butterflies.html>. Acesso em janeiro de 2017.
- JOLIVET, Andre. **Cinq Incantations.** Online. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FVEcDaw-l3Q>>. Acesso em: janeiro de 2017.
- LIGETI, György. **Arditti Quartet: Nancarrow, Ligeti & Dutilleux.** Wigmore Live Hall, 2006.
- MÖLLER, Mats. **New Sounds for Flute - on flute techniques from 20th Century.** Versão 3.0e, 2003. Online. Disponível em: <<http://www.sforzando.se/flutetech>>. Acesso em: dezembro de 2016.
- PIJPER, Rogier de. **Whistle tones/notation.** Online. Disponível em: <<http://www.flutecolors/techniques/whistle-tones/notation>>. Acesso em: fevereiro de 2017.

SARAIVA, Lourdes Joseli da Rocha. **Alma errante: concepção sonora e organização formal**. Porto Alegre: UFRGS, Dissertação (memorial de composição), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000.

STONE, Kurt. **Music notation in the twentieth century: a practical guidebook**. WW Norton, 1980.

STRAUS, Joseph Nathan. Trad.: BORDINI, Ricardo Mazzini. **Introdução a teoria pós-tonal**. Prentice Hall, 2000.

VARÈSE, Edgard. **Density 21.5**. Online. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SzyaPeihCnI>>. Acesso em: setembro de 2016.



Introdução ($\text{♩} = \text{ca. } 60 \text{ sempre}$)

Flauta I

sem vibrato* com vibrato

Flauta II

sem vibrato sem vibrato

Flauta III

sem vibrato sem vibrato

F. I.

jet whistle (com vibrato)

F. II.

sem vibrato com vibrato

F. III.

jet whistle (solos)

passagem gradual de "sem vibrato" para "com vibrato" * pouco

* passagem gradual de "sem vibrato" para "com vibrato"

⑤

30 F.I. *mp*

sffz $\xrightarrow{\text{pouco}}$ *sffz sub.*

F.II. *mp*

ossia []

sffz $\xrightarrow{\text{pouco}}$ *sffz sub.*

F.III. *mp*

sffz $\xrightarrow{\text{pouco}}$ *sffz sub.*

sffz $\xrightarrow{\text{pouco}}$ *sffz sub.*

sffz $\xrightarrow{\text{pouco}}$ *sffz sub.*

=

37 F.I. *mf*

sffz $\xrightarrow{\text{pouco}}$ *sffz sub.*

F.II. *mf*

sffz $\xrightarrow{\text{pouco}}$ *sffz sub.*

F.III. *mf*

sffz $\xrightarrow{\text{pouco}}$ *sffz sub.*

sffz $\xrightarrow{\text{pouco}}$ *sffz sub.*

sffz $\xrightarrow{\text{pouco}}$ *sffz sub.*

F Variação II

43

(E)

F. I. tremolo *p* *mp*

F. II. tremolo *p* *mp*

F. III. tremolo *p* *mp*

44

F. I. *p* *mf*

F. II. *p* *mf*

F. III. *p* *mf*

45

F. I. tremolo *p* *mf*

F. II. tremolo *p* *mf*

F. III. tremolo *p* *mf*

46

F. I. tremolo *p* *mf*

F. II. tremolo *p* *mf*

F. III. tremolo *p* *mf*

47

F. I. tremolo *p* *mf*

F. II. tremolo *p* *mf*

F. III. tremolo *p* *mf*

48

F. I. tremolo *p* *mf*

F. II. tremolo *p* *mf*

F. III. tremolo *p* *mf*

49

F. I. tremolo *p* *mf*

F. II. tremolo *p* *mf*

F. III. tremolo *p* *mf*

55
F. I.
F. II.
F. III.

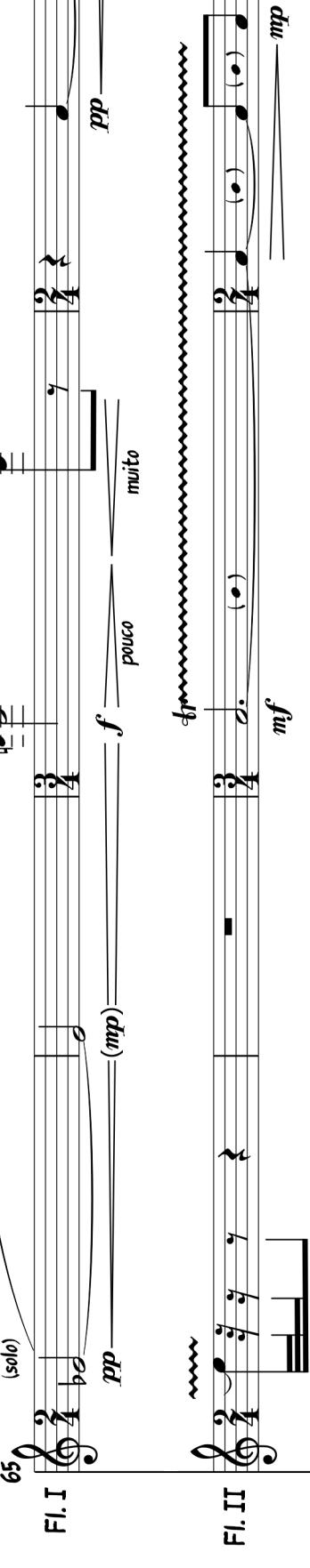
60
F. I.
F. II.
F. III.

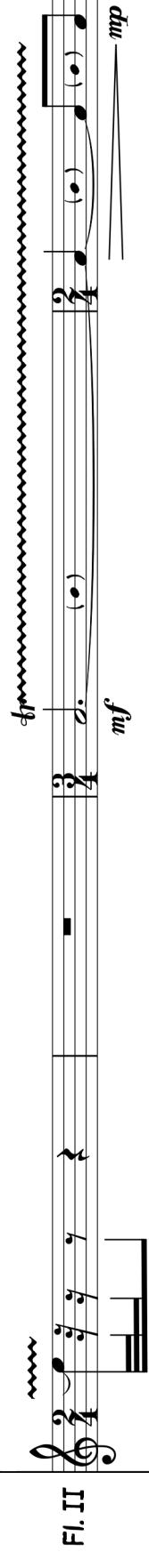
=

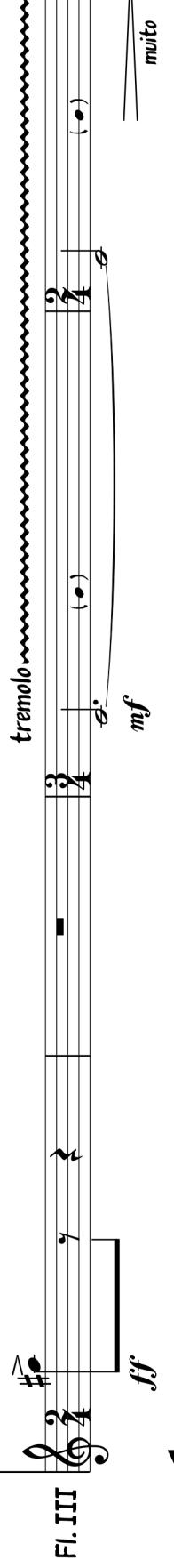
(G)

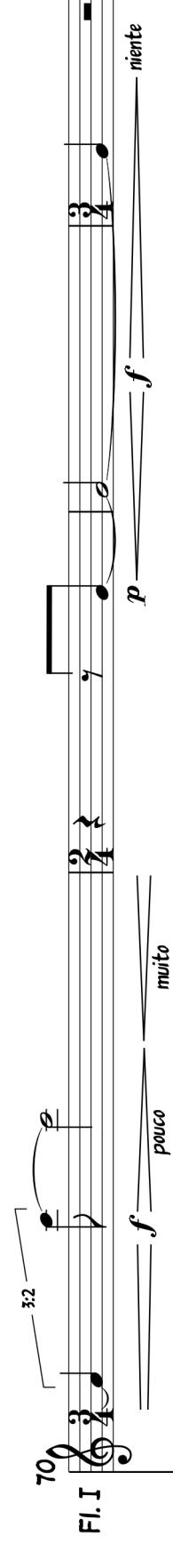
H com vibrato

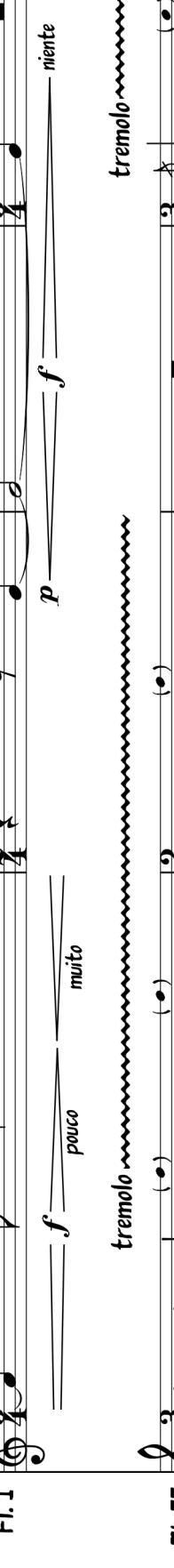
sen vibrato - (solo)

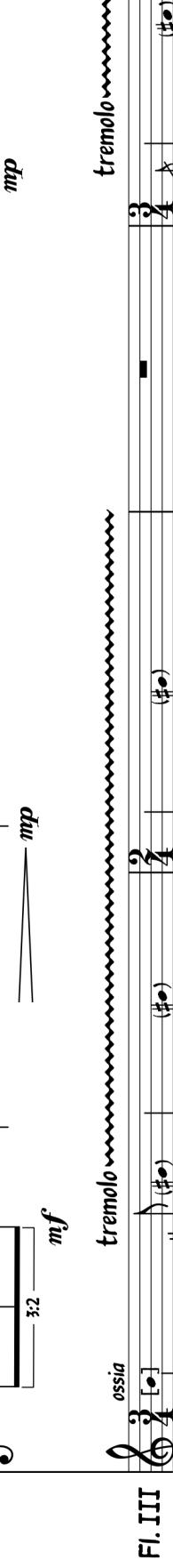
Fl. I 65 

Fl. II 

Fl. III 

Fl. I 70 

Fl. II 

Fl. III 

I Coda