

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

**Semiótica e Composição: A aplicação do Percurso Gerativo de Sentido na
composição de peça para Acordeão e Piano**

Davi Raubach Tuchtenhagen

Pelotas, 2017.

Davi Rabach Tuchtenhagen

**Semiótica e Composição: A aplicação do Percurso Gerativo de Sentido na
composição de peça para Acordeão e Piano**

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. José Homero de Souza Pires Júnior

Pelotas, 2017.

Davi Raubach Tuchtenhagen

**Semiótica e Composição: A aplicação do Percurso Gerativo de Sentido na
composição de peça para Acordeão e Piano**

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: 22/03/2017

Banca Examinadora:

.....
Prof. Dr. Carlos Walter Soares

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

Agradecimentos

Agradeço à minha esposa por todo o cuidado;
aos meus pais pelo apoio;
aos professores Rogério Constante e Jorge Meletti pela expansão dos horizontes
musicais;
ao meu orientador pela ampliação do pensamento;
a Deus por estas pessoas.

Epígrafe

*O que mais me comove, em música, são essas notas soltas – pobres notas únicas
– que do teclado arranca o afinador de pianos...*

Mario Quintana

Resumo

TUCHTENHAGEN, Davi. Semiótica e Composição: A aplicação do Percurso Gerativo de Sentido na composição de peça para Acordeão e Piano. 2017. 52p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música – Habilitação em Composição), Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017.

A presente pesquisa é uma investigação das relações entre semiótica francesa e composição musical no processo composicional de uma peça para acordeão e piano. A partir da proposta de um processo que utilize o conceito de percurso gerativo de sentido como uma ferramenta para decisões compostionais, busco fazer um cruzamento entre essas áreas. O percurso gerativo de sentido constitui-se de três níveis com diferentes graus de abstração: discursivo, narrativo e fundamental, por meio dos quais se dá a análise semiótica. A apreensão do sentido num texto (verbal, não-verbal ou sincrético) parte do nível mais complexo e concreto (discursivo) até o mais simples e abstrato (fundamental), enquanto que a produção do sentido faz o caminho inverso. No processo composicional da peça, o primeiro movimento focou questões relativas ao nível fundamental e o segundo focou questões relativas ao nível narrativo. Trata-se de uma aplicação prática em composição que envolve uma atividade recíproca em que, ao mesmo tempo, o sentido é gerado e apreendido. O TCC aponta para possíveis aplicações futuras através dos elementos de um esboço de teoria composicional.

Palavras-chave: composição musical; semiótica francesa; percurso gerativo de sentido; análise musical;

Abstract

TUCHTENHAGEN, Davi. **Semiótica e Composição: A aplicação do Percurso Gerativo de Sentido na composição de peça para Acordeão e Piano.** 2017. 52p. Term Paper (Bachelor's Degree in Music – Composition), Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, [ano].

The present research is an investigation of the relations between French semiotics and musical composition in the compositional process of a piece for accordion and piano. Based on the proposal of a process that uses the concept of the generative trajectory of meaning as a tool for compositional decisions, I try to make a cross between these areas. The generative trajectory of meaning consists of three levels with different degrees of abstraction: discursive, narrative and fundamental, through which the semiotic analysis takes place. The apprehension of meaning in a text (verbal, non-verbal or syncretic) starts from the most complex and concrete level (discursive) to the most simple and abstract (fundamental), while the production of meaning goes the reverse way. In the compositional process of the piece, the first movement focused on issues concerning the fundamental level and the second focused on issues relating to the narrative level. It is a practical application in composition that involves a reciprocal activity in which, at the same time, the meaning is generated and apprehended. The monograph points to possible future applications through the elements of a compositional theory sketch.

Keywords: musical composition; French semiotics; generative trajectory of meaning; musical analysis.

Lista de Ilustrações

Figura 1 - Três Atividades do Processo Composicional	14
Figura 2 - Material inicial manifestando o Valor 2	15
Figura 3 - Material inicial (B) manifestando o Valor 1.....	16
Figura 4 – Anacruse e compasso 1 da primeira versão da peça.	17
Figura 5 – Esboço gráfico do percurso do primeiro movimento.....	18
Figura 6 – Parte da primeira seção.....	19
Figura 7 – Final da primeira seção	19
Figura 8 – Início da segunda seção	20
Figura 9 – Início da terceira seção (v. 1).....	21
Figura 10 – Caráter anacrústico retomado na terceira seção (v. 1).	22
Figura 11 – Final do primeiro movimento (última versão).....	22
Figura 12 – Compasso 39 e 40 da primeira versão.	23
Figura 13 – Compasso 39 e 40 da segunda versão.....	24
Figura 14 - Ideia inicial do segundo movimento.....	25
Figura 15 - Material C manifestando S2 em conjunção com V2	26
Figura 16 – Ilustração do desenvolvimento do material C.....	26
Figura 17 – Desenvolvimento do, ou até o, material C.....	27
Figura 18 – Dois polos de materiais de S2.....	28
Figura 19 – Interpolação.	30
Figura 20 – Compasso 43, primeira ocorrência da transferência de notas.....	32
Figura 21 – Último compasso – primeira versão.	32
Figura 22 - Compassos 1 e 2 (última versão).....	34
Figura 23 – Compasso 15 (última versão).	35
Figura 24 – Compasso 10 e 11 (última versão), privação.	36
Figura 25 – Compassos 1 a 7	40
Figura 26 – Compassos 54 a 58	41
Figura 27 – Compassos 70 a 71	42
Figura 28 – Representação do tempo cronológico.	43
Figura 29 – Representação do tempo rítmico.....	43
Figura 30 – Representação do tempo mnésico.....	44
Figura 31 – Representação do tempo cinematográfico.....	44

Sumário

Agradecimentos	iv
Epígrafe	v
Resumo	vi
Abstract	vii
1 INTRODUÇÃO	2
2 SEMIÓTICA.....	5
2.1 O Percurso Gerativo de Sentido	5
2.1.1 Nível Fundamental	5
2.1.2 Nível Narrativo	8
2.1.3 Nível Discursivo	9
2.2 O Semissimbolismo e o Sentido da Expressão	10
2.3 Semiótica e Composição.....	11
3 COMPOSIÇÃO	14
3.1 Primeiro Movimento.....	14
3.2 Segundo Movimento.....	24
4 ANÁLISE SEMIÓTICA	33
4.1 Primeiro Movimento.....	33
4.2 Segundo Movimento.....	38
4.3 O Tempo.....	42
5 CONCLUSÃO.....	46
6 REFERÊNCIAS	52
7 ANEXOS	53

1 INTRODUÇÃO

Ao longo do curso, nas disciplinas de composição, muitas vezes tive de responder uma mesma pergunta dos professores¹: Por quê? “Por que tu compuseste isso? ”, “Por que desta forma? ”. Acredito que esta questão visava desenvolver minha consciência da tomada de decisões compostionais enquanto aluno, mas penso também que visava estimular que essas decisões fossem tomadas dentro de uma justificativa geral (formal, estética, teórica, técnica, etc.) intencionada para a peça. Esse pensamento de justificativa geral parece ser natural à composição se pensarmos a ideia de motivo enquanto gerador de unidade e coerência, que justifica a peça.²

Desde os primeiros questionamentos neste sentido, nas disciplinas de Iniciação à Composição com o professor Rogério Tavares Constante, meu estudo de composição buscou, na medida do rigor possível, responder o porquê das minhas decisões compostionais.

No contato com a Semiótica³, a pergunta se transformou. A Semiótica, enquanto teoria da significação, busca organizar as categorias e operações abstratas, que estão na base de nossa produção e compreensão do sentido. Por isso a pergunta passou a ser: “O que significa? ”, “Qual o sentido? ”. Este ato de olhar para uma área a partir de outra foi o germe do processo deste TCC.

No estudo da semiótica, suspeitava que, além de demonstrar como se dá o sentido em um texto musical, ela pudesse indicar aspectos do sentido que poderiam ser seguidos num processo compostional. A pergunta que se apresentava era: seria possível usar a semiótica como ferramenta na composição?

Na elaboração de um projeto de pesquisa⁴ essa pergunta motivou uma investigação teórica, em que verifiquei relações entre as áreas de Composição e Semiótica. Esta investigação teórica apontou para uma investigação não apenas teórica, mas também prática, que veio a ser esta do TCC.

¹ Prof. Dr. Rogério Tavares Constante (até o sexto semestre do curso) e Prof. Me. Jorge Geraldo Rochedo Meletti (até o décimo semestre do curso).

² ”Usado de maneira consciente, o motivo deve produzir unidade, afinidade, coerência, lógica, comprehensibilidade e fluência do discurso. ” (SCHOENBERG, 2008, p.35)

³ Nas disciplinas de Semiótica Geral e Semiótica Musical I e II, ministradas pelo Prof. Dr. José Homero de Souza Pires Júnior.

⁴ Nas disciplinas de Projeto de Pesquisa em Música I e II com o Prof. Dr. Luis Fernando Hering Coelho e o Prof. Dr. Luis Guilherme Goldberg, respectivamente.

De acordo com a semiótica, em nossa compreensão do sentido, num primeiro momento, identificamos categorias que regulam as interações dos elementos expressos na superfície do texto. Em seguida podemos notar que estas categorias pressupõem outras mais abstratas, e estas ainda outras, e assim por diante, até que se chegue a um modelo relativamente simples que dê conta do essencial de um texto, ou seja, um nível profundo. A semiótica dispõe este aprofundamento em forma de percurso: o *percurso gerativo do sentido*. Este percurso se apresenta em três níveis: discursivo, narrativo e profundo (ou fundamental). A apreensão do sentido parte do mais complexo e concreto (discursivo) até o mais simples e abstrato (fundamental), enquanto a produção do sentido faz o caminho inverso (TATIT, 2007, p.16).

Este conceito levou-me a relacionar o processo composicional com a produção do sentido e a pensar num processo em que as primeiras decisões composticionais fossem de um nível mais simples e abstrato, seguindo-se as de níveis mais complexos e concretos. Desta forma, tratava-se de um processo de composição análogo ao processo de significação, isto é, da produção do sentido.

Como cada nível apresenta vários conceitos e como não sabia qual seria o resultado prático do trabalho com eles, decidi distribuí-los em mais de um movimento, a fim de não ter que administrar todos eles de uma só vez. Assim surgiu a ideia de três movimentos: um que utilizasse conceitos do nível fundamental, outro do narrativo e outro do discursivo. É evidente que não se pode separar estes níveis a não ser numa análise, pois qualquer texto em si contém os três.

Mesmo assim, como se fosse uma hipótese de composição, o primeiro movimento se valeria do nível fundamental e relegaria as decisões mais superficiais a outros tipos de procedimentos. O segundo movimento, a partir do nível fundamental pensado no primeiro, deveria pôr em proeminência os papéis e forças do nível narrativo, o que, obviamente, não significa que seria desprovido do nível discursivo. O terceiro movimento, por sua vez, deveria desenvolver os níveis dos movimentos anteriores a partir dos conceitos do nível discursivo.

No meio do processo de composição (começado em junho de 2016), entretanto, percebi que não haveria tempo hábil para compor um terceiro movimento. Dessa forma, será perceptível neste trabalho a diferença entre a abordagem dos dois primeiros níveis e a do terceiro.

Este trabalho divide-se em três partes. Na primeira, apresento a teoria semiótica pertinente e como ela aborda o texto tanto verbal quanto musical; demonstro também as

correspondências entre as áreas de Composição e Semiótica. Na segunda, o processo de composição é apresentado levando em conta principalmente aspectos da aplicação da semiótica enquanto ferramenta composicional, ou seja, de que maneira esta ferramenta foi pensada e utilizada no momento da composição da peça, quais problemas e soluções foram encontrados ao longo do processo. Na terceira, faço uma abordagem mais semiótica da peça, não do ponto de vista da composição em trabalho, mas sim de um ponto de vista resultante posterior que é o da análise da peça e do processo uma vez realizados. Nesta última abordagem apresento conclusões e perspectivas futuras.

2 SEMIÓTICA

A semiótica com a qual dialogo neste trabalho é a teoria da significação proposta por Algirdas Julien Greimas. Diferente de outras propostas semióticas⁵, esta dá ênfase ao processo de significação capaz de gerar os signos e não apenas nas relações entre eles.

Nas palavras de Barros: “A semiótica tem por objeto o texto, ou melhor, procura descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz” (Barros, 2005, p. 11). O texto pode ser entendido como uma relação entre um plano de expressão e um plano de conteúdo⁶. O plano de conteúdo é o que o texto diz, ou seja, seu significado. O outro plano refere-se à expressão do conteúdo em um sistema de significação verbal, não-verbal ou sincrético, ou seja, como ele faz para dizer o que diz (PIETROFORTE, 2010, p.7). A semiótica toma, num primeiro momento teórico, apenas o plano de conteúdo para depois estudar a relação entre estes planos.

2.1 O Percurso Gerativo de Sentido

Tanto no plano de conteúdo quanto no plano de expressão o sentido se dá por meio de um percurso, o percurso gerativo do sentido. Este percurso se apresenta em três níveis: fundamental, narrativo e discursivo. A *produção* do sentido parte do nível mais simples e abstrato (fundamental) até o mais complexo e concreto (discursivo), enquanto que a *apreensão* faz o caminho inverso.

2.1.1 Nível Fundamental

No nível fundamental, a significação surge como uma oposição mínima a partir da qual se constrói o sentido do texto. Tomemos como exemplo, a fábula de Esopo “A Águia e a Seta”:

Uma águia pousada num penhasco olhava com muita atenção para todos os lados procurando uma presa. Um caçador, escondido numa fenda da montanha e em busca de caça, viu a águia lá em cima e lançou uma seta. A haste da seta penetrou no peito da águia e atravessou seu coração. Pouco antes de morrer, a águia fixou os olhos na seta:

- Ah, sorte ingrata! – exclamou. – Morrer desse jeito... Mas o mais triste é ver que a seta que me mata tem penas de águia!

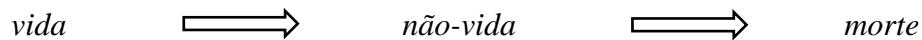
⁵ Existem, pelo menos, mais duas propostas: a doutrina dos signos elaborada por Charles Sanders Peirce e a da escola de Tartu. (BARROS, 2005, p. 10).

⁶ Estes conceitos são de Louis Hjemslev e correspondem às duas faces do signo em Saussure: significado e significante.

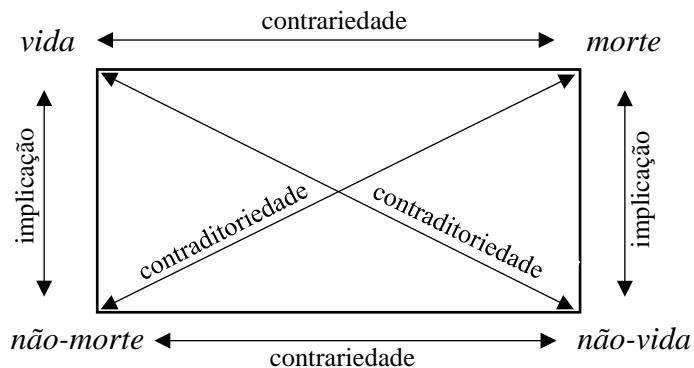
Moral: As desgraças para as quais nós mesmos contribuímos são duplamente amargas.⁷

No nível fundamental desta fábula se apresenta a oposição *vida* vs. *morte*. Essa oposição se manifesta no nível mais superficial do texto (discursivo) em “procurando uma presa” (a fim de se alimentar, para manter sua vida) e em “Ah, sorte ingrata! [...] Morrer desse jeito...” (a constatação da morte).

Deve-se perceber que o discurso se desloca de um lado da oposição para outro passando por um ponto intermediário. Primeiramente viva, a águia é atingida por uma flecha, a partir daí ela passa a viver seus últimos minutos de vida (*não-vida*) para após isso, vir a morte.



Em outras histórias o percurso poderia ser outro, por isso os termos e o percurso entre eles podem ser representados no quadrado semiótico. O quadrado semiótico representa relações entre os termos que podem ser de contrariedade, contraditoriedade ou implicação. Duas operações básicas estabelecem estas relações entre os termos: a negação e a asserção. A negação estabelece os termos contraditórios do quadrado semiótico (*vida* e *não-vida*, bem como *morte* e *não-morte*), e a asserção institui os termos contrários (*vida* e *morte*, bem como *não-vida* e *não-morte*). Como negar a *vida* implica em afirmar a *morte* e vice-versa, temos a relação de implicação. Assim, no nível fundamental, o exemplo em questão trata-se de uma afirmação da *morte*. Em outros casos, outros termos podem aparecer em lugar destes, como: *cultura* vs. *natureza*, *identidade* vs. *alteridade*, *opressão* vs. *liberdade*, etc.



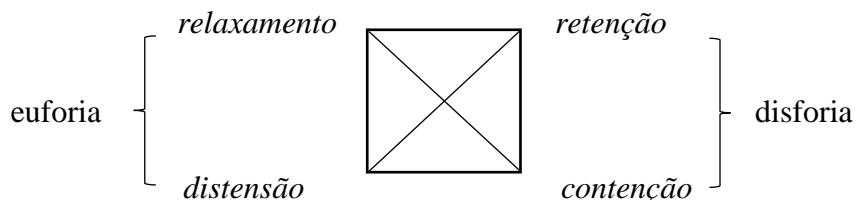
⁷ Disponível em: <http://descubrapnl.com.br/metaforas/conteudo/metaforas/a-agua-e-a-seta>. Acesso em: 28/11/2015.

Deve-se salientar que, para Greimas, o ser vivo imprime nestas categorias do nível fundamental sua marca sensível (TATIT, 2003, p. 199). Isto é, considera determinado valor atraente e outro repulsivo, aquele é o valor *eufórico* e este, o *disfórico*. No nosso exemplo, a operação que vai da *vida* (a águia a procura de uma presa) para *não-vida* (a águia atingida pela flecha) manifesta uma tendência disforizante, enquanto que a operação que vai da *morte* para a *não-morte* (se o caçador errasse o alvo, por exemplo) manifesta uma tendência euforizante.

Sendo a foria uma “força que leva para frente”, de acordo com sua raiz etimológica⁸, o valor eufórico será aquele que proporcionar a continuidade e o valor disfórico será aquele que proporcionar as rupturas.

A euforia opera a passagem das relações tensivas, caracterizadas por rupturas, às relações relaxadas, as que reestabelecem os elos contínuos entre os elementos. Contrariamente, a disforia compreende a passagem das continuidades às descontinuidades que geram as tensões. (TATIT, 2003, p. 199)

Desse modo, o quadrado semiótico pode ser formado por termos relacionados à foria e assim atribuímos valores tensivos às categorias semânticas.

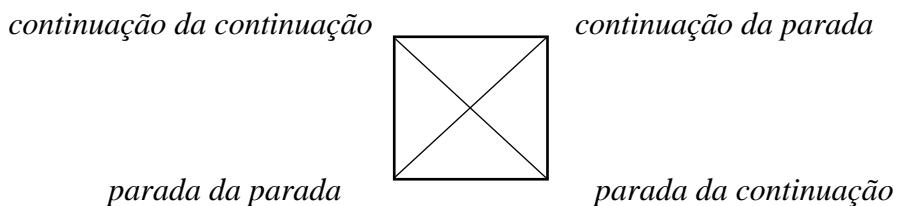


Nestes valores tensivos, “já estão contidas as tendências evolutivas que serão convertidas, nos níveis superficiais, em mudanças de estado, em progresso narrativo ou mesmo em maior ou menor intensidade passional” (TATIT, 2003, p.200). No nosso exemplo, devido a interjeição “Ah, sorte ingrata! [...] Morrer desse jeito...” é que podemos identificar o valor *morte* como disfórico, tensivo.

Termos temporais também podem representar os aspectos tensivos do nível profundo. O relaxamento é *continuação*, a contenção é a *parada da continuação*, a retenção é a *continuação da parada*, e a distensão é a *parada da parada*. Tanto os termos relaxamento e contenção, quanto continuação e parada, relacionam-se fortemente com a

⁸ Do Grego, *phoros* = o que carrega.

música enquanto arte do tempo que continua e para, que apresenta tensões (p. ex. harmônicas) e relaxamentos.



Tatit demonstra que as articulações narrativas e discursivas possuem cifras tensivas à quais se pode atribuir uma representação esquemática (TATIT, 2003, p.202):

- ...—... continuação da continuação (relaxamento)

— — — parada da continuação (contenção)

- - - - - continuação da parada (retenção)

| — — — parada da parada (distensão)

2.1.2 Nível Narrativo

No nível narrativo, os elementos das oposições fundamentais são assumidos como valores por um *sujeito* (BARROS, 2005, p. 15). No nosso exemplo o sujeito é a águia que procura o *objeto* de valor vida, figurativizado por uma presa qualquer que lhe serviria de alimento. A questão neste nível não é negar ou afirmar termos, mas transformar, pela ação do sujeito, os estados de vida e de morte.

Este sujeito águia é impelido pela natureza (instinto de se alimentar) a procurar uma presa que figurativiza o seu objeto de valor – vida. Em termos semióticos, a natureza cumpre a função de *destinador-manipulador* do sujeito que é então *destinatário-manipulado*. A meta do destinador é fazer o destinatário fazer e para isso precisa muni-lo das *modalidades*: *querer* (ou achar que *deve*), *saber* e *poder*. Essa sobremodalização chama-se *manipulação* (TATIT, 2003, p.264).

O destinatário-manipulado parte então para a *ação*: cumprir o programa narrativo do manipulador. O caçador se apresenta como um *antissujeito* que conspira contra a ação do sujeito e impossibilita-o de cumprir o programa narrativo. Além disso, o sujeito percebe que agiu também como antissujeito, pois as penas da flecha eram de águia, o que significa que ele era, de certa maneira, responsável pela sua própria morte. Isso representa um *sincretismo* entre as funções de sujeito e antissujeito.

Ao término da narrativa, em geral, o destinador-manipulador é quem executa a *sanção*. No nosso exemplo, impedido de se alimentar e de sobreviver, e além disso contribuindo para o voo da flecha que o atingiu, o sujeito águia não cumpre a manipulação da natureza (destinadora), esta o julga e o condena a morte.

Assim, podemos ver no texto as três etapas que caracterizam um esquema narrativo: manipulação, ação e sanção. Vemos também que o sujeito muda seu estado de *conjunção* para a *disjunção* com o objeto vida.

Importante salientar que sujeito, objeto, destinador, destinatário, adjuvante e anti-sujeito são chamados *actantes*. (RECTOR, 1978, p. 98). Um actante é diferente de um *ator*. O ator apresenta um certo número de propriedades figurativas que permanecem mais ou menos estável, enquanto seus papéis se modificam. O actante tem um papel estável enquanto suas descrições figurativas podem variar. Assim, “a um ator podem corresponder vários actantes e, do mesmo modo, a um actante podem corresponder vários atores” (FONTANILLE, 2007, p.147). Quando isso acontece, chama-se sincretismo actancial ou actorial.

Podemos perceber no texto que o sujeito águia não é apenas o ator águia. Ou seja, para que faça sentido a moral da fábula, devemos entender que o actante águia é um elemento mais abstrato (a espécie) e o ator águia é um elemento mais concreto (a personagem). O actante é um elemento do nível narrativo, enquanto que o ator é um elemento do nível discursivo.

2.1.3 Nível Discursivo

No terceiro nível, dizemos que o discurso se realiza na forma de um enunciado que, por sua vez, é produzido por uma enunciação. (PIETROFORTE, 2011, p. 19) Através do texto enunciado, temos acesso à enunciação. É a partir dela que se instaura no discurso um enunciador e um enunciatário, e, consequentemente, a categoria de pessoa: “a seta que *me* mata”. Nesta frase, o pronome pessoal “me” marca um enunciador. A fábula, entretanto, é contada em terceira pessoa: “Uma águia pousada num penhasco olhava com muita atenção para todos os lados procurando uma presa. Um caçador, [...]”. Assim, ficam implícitos o enunciador e o enunciatário. Além da categoria de pessoa, se instauram também as categorias de tempo e espaço, ou seja, quando e onde o discurso acontece.

2.2 O Semissimbolismo e o Sentido da Expressão

Na análise da fábula acima, percorremos o percurso gerativo de sentido no plano do conteúdo. Porém, todo conteúdo se manifesta numa expressão. Este plano de expressão, muitas vezes, funciona apenas para a veiculação do conteúdo. Outras vezes, contudo, ele passa a fazer sentido. Neste caso, temos uma articulação entre plano de conteúdo e plano de expressão, e esta relação é chamada semissimbólica (PIETROFORTE, 2011, p. 21). Numa canção, por exemplo, pode haver a palavra “chão” cantada com a nota mais grave da frase musical.⁹ Uma relação semissimbólica surge fazendo-nos relacionar o parâmetro altura (plano da expressão) com a localização espacial expressa em “chão” (plano de conteúdo). Isso acontece também no título da obra, na indicação de caráter, etc.

Para além disso, existe um isomorfismo, em outra palavra, um paralelo entre os planos de expressão e conteúdo. Assim, da mesma forma que falamos no sentido do conteúdo através do percurso gerativo, podemos falar também do sentido da expressão nos mesmos termos (ARRAIS, 2006, p. 46). A semiótica pode tratar a música instrumental, por exemplo, como tendo seu sentido musical construído por meio de orientações formadas apenas em seu plano de expressão.

Se a formação do sentido do conteúdo é delegado a um processo de enunciação, que o realiza ao mesmo tempo que o forma, uma enunciação do conteúdo, determinada pelo processo de colocação em discurso das categorias de pessoa, tempo e espaço, e de seu revestimento por temas e figuras, constrói o sentido do conteúdo. Isomorficamente, uma enunciação da expressão é o que deve determinar seu “sentido”.

A música instrumental, portanto, apesar de, sob suspeita não apresentar um plano de conteúdo específico e determinável, pode ser tratada apenas no plano de expressão (ARRAIS *et al.*, 2004 *apud* ARRAIS, 2006, p. 45).

É uma tarefa árdua tratar a música instrumental nestes termos. Alguns estudos desenvolvidos durante e após as disciplinas de Semiótica (Curso de Música – Bacharelado) abordaram a música a partir apenas de seu plano de expressão. Entretanto, é um campo novo e em desenvolvimento na semiótica, o que torna difícil se apropriar de maneira teoricamente especializada destes estudos tendo em vista o propósito deste trabalho. Por isso, a maneira como nele se manifesta o isomorfismo entre os planos foi pensada de maneira livre, sem um comprometimento teórico senão com vistas

⁹ Esta técnica chama-se madrigalismo, ou em inglês, *word painting*, de acordo com o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

pragmáticas à composição ou à análise. Dito de outra maneira, os ajustes teóricos necessários ao passar da abordagem do plano de conteúdo (como feita na análise de “A Águia e a Seta”) para a abordagem do plano da expressão isolado (como será a da composição e análise da peça) foram feitos sem elevada preocupação com o rigor metodológico semiótico. A proposta não é um estudo semiótico estrito da composição, mas um estudo composicional que se aproveita da teoria semiótica como um instrumento auxiliador nas decisões compostcionais.

2.3 Semiótica e Composição

A intersecção entre semiótica e composição efetuou-se no reconhecimento de correspondências entre estas áreas. Tatit, em seu livro de ensaios “Musicando a Semiótica”, também aponta para estas correspondências e indica que

“...as relações entre pensamento semiótico e pensamento musical podem ser extremamente proveitosa para ambos os campos. Todos os modelos de análise musical baseiam-se nas formas de identidade e desigualdade da progressão musical, nas formas de contração e expansão do material melódico, nas regularidades intervalares, harmônicas ou contrapontísticas, etc., e, no entanto, jamais se propuseram a investigar o lugar teórico desses conceitos que, em última análise, visam descrever o sentido. (TATIT, 1998, p. 22)

Transpondo suas afirmações da área da análise musical para a da composição, nota-se que, analogamente, os “modelos”, ou processos, compostcionais baseiam-se nas formas de estabelecer identidade e desigualdade na progressão musical em seus diversos parâmetros¹⁰. E o “lugar teórico” destes conceitos (identidade e desigualdade), teorizados pela semiótica, também seria de valor para a composição. Pois, ao inverso da análise, a composição não se deterá em descrever analiticamente o sentido, mas sim em instaurá-lo¹¹. Daí pensar a semiótica enquanto recurso orientador na tomada de decisões compostcionais.

No livro Fundamentos da Composição Musical, Schoenberg expõe o seguinte.

Os requisitos essenciais para a criação de uma forma comprehensível são a *lógica* e a *coerência*: a apresentação, o desenvolvimento e a interconexão das idéias devem estar baseados nas relações internas, e as idéias devem ser diferenciadas de acordo com sua importância e função (SCHOENBERG, 2008, p.27).

¹⁰ Por parâmetros entende-se aqui os diversos aspectos resultantes de uma segmentação analítica, os quais caracterizam um som ou passagem musical: harmonia, melodia, ritmo, timbre, textura, etc.

¹¹ O movimento Análise – Composição e vice-versa é um ponto de desafio apontado por Chaves (op. cit., p. 92) no qual, acredito, se enquadra também a minha proposta.

Mais adiante, expõe que

A coerência harmônica, as similaridades rítmicas e o conteúdo comum contribuem para a lógica do discurso. O conteúdo comum é gerado pela utilização de formas-motivo derivadas do mesmo motivo básico; as similaridades rítmicas atuam como elementos unificadores, e a coerência harmônica reforça as conexões internas (SCHOENBERG, 2008, p.43).

Sob meu ponto de vista orientado pela semiótica, nesta abordagem do discurso musical, Schoenberg demonstra uma preocupação com o sentido (“forma comprehensível”, “a lógica do discurso”) e levanta elementos dos três níveis do percurso gerativo. As “relações internas” e a “função” das ideias, por exemplo, são relações abstratas (nível fundamental e narrativo) e são constitutivas de um enunciado. As formas-motivo aparecem no nível discursivo como figuras realizadas do discurso musical. O motivo básico desempenha um papel narrativo (nível narrativo) que organiza as manifestações do nível discursivo. A coerência harmônica aparece desde o nível fundamental com os pilares da estrutura tonal.

Da mesma forma, sob este enfoque, há correspondência entre as áreas de composição e semiótica nas palavras de Chaves.

As atividades de composição musical podem ser entendidas como um processo de tomada de decisões que se estende por três territórios:

- decisões ideológicas – o estabelecimento do repertório com o qual se dialoga e no qual é possível intervir para a solidificação de suas concepções;
- decisões estéticas – quais componentes sonoras são colocadas em ação, e quando, como se integram e como se divergem, o quanto se bastam e o quanto se consomem;
- decisões pontuais – as decisões de processo de criação que impelem o trabalho para diante e conformam a obra em um processo cumulativo de informações. (CHAVES, 2010, p. 83)

Os três territórios descritos por Chaves têm relações com o discurso musical, com a narratividade e com os níveis do percurso gerativo do sentido e poderiam render uma extensa análise. Vou, no entanto, me ater apenas ao território das decisões estéticas para tratar do nível narrativo musical.

Ao referir-se às decisões estéticas, Chaves descreve a respeito das componentes sonoras aquilo que a semiótica chama de nível narrativo, narratividade musical. Ou seja, a ação das componentes sonoras nada mais é que a ação de actantes musicais, na medida em que estes se constituem por configurações musicais (componentes sonoras) que possuem identidades próprias na narrativa, lugar em que os actantes “se integram”, “divergem”, “se bastam” e se “consomem”.

Estas correspondências (num âmbito geral) me levaram à ideia de um cruzamento entre essas áreas na própria prática composicional (num âmbito específico).

Neste último âmbito, outra relação deve ser exposta. De acordo com Quaranta,

Os processos que guiam a construção de uma obra determinam as suas características estéticas particulares, assim como também revelam o lugar a partir do qual o compositor vê o mundo. [...]

Dessa forma, ao escolher qualquer processo composicional, realizamos uma opção que é tanto estética como ideológica, e qualquer idéia, para ser traduzida em música e desenvolvida como uma composição musical, precisa da aplicação de algum processo composicional que a guie e a desenvolva. (QUARANTA, 2003, p. 1).

Assim sendo, a utilização da semiótica como determinante do processo composicional já representa uma primeira decisão que é ideológica no sentido mais geral do termo. Entretanto, não acredito ser uma decisão “estética” (conforme Chaves) pois não define, na maneira como foi usada, “quais serão as componentes sonoras que serão colocadas em ação” e nem como “se integram”, “divergem”, etc. Ela oferece um paradigma de pensamento a partir do qual se decide todo o processo de trabalho, inserindo-se assim no patamar ideológico que governa as tomadas de decisões.

A posição ideológica que relaciona semiótica e composição pode ser apreciada, no âmbito deste trabalho, quando pensei, antes de começar o processo de trabalho, num possível esboço de uma teoria semiótica da composição. Esse *insight* se deu numa cena na disciplina de semiótica em que questionei ao professor (orientador deste TCC) se seria possível usar o percurso gerativo para compor. Movido por essa possibilidade, o trabalho desenvolvido parece apontar na direção desse esboço de teoria.

3 COMPOSIÇÃO

Para uma visualização mais clara do processo, o dividi em três atividades:

- Planejamento: é a etapa do processo de composição que busca responder que música quero compor e o que devo fazer para realizá-la. Isso envolve, neste caso, o estudo da teoria semiótica, a criação de tabelas, gráficos e esboços.
- Elaboração: inclui experimentações com instrumentos e simulações em programa de notação (escrita e síntese) com o objetivo de concretizar as ideias planejadas.
- Avaliação: é uma etapa de análise do que foi elaborado e a sua relação com o planejamento. Inclui escutar e analisar a peça, o que aconteceu em casa e nas orientações tanto das disciplinas de composição quanto nas orientações de TCC.

Esta avaliação por sua vez, me levava a uma reelaboração ou replanejamento que me levava até uma reavaliação e assim por diante, até uma avaliação satisfatória.

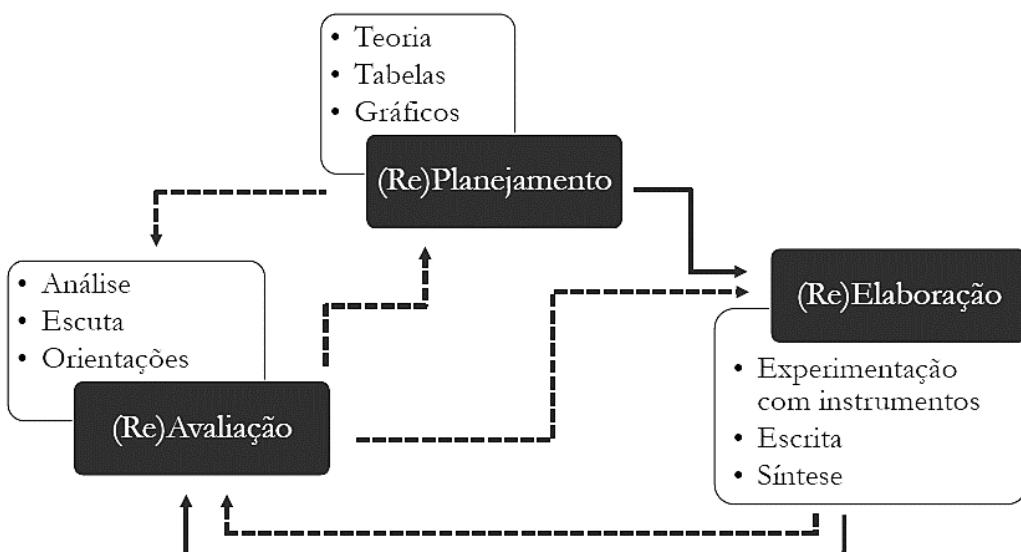


Figura 1 - Três Atividades do Processo Composicional

3.1 Primeiro Movimento

No planejamento do primeiro movimento, as relações opositivas do nível fundamental é que seriam utilizadas para gerar as ideias e direcionar as decisões compostionais. Evidentemente, não se trata do nível fundamental semiótico que seria encontrado na análise da peça completa, mas de uma projeção tanto do texto quanto da análise, o que será chamado de *ficção teórica*¹².

¹² Ficção teórica se refere ao fato de se tomar um nível pelo outro e “inventar uma teoria” para compor, produzindo assim resultados efetivos que corresponderão ou não ao que foi planejado.

Assim sendo, o primeiro passo foi estabelecer uma oposição sonora que se daria nas categorias (ou parâmetros) musicais. Isso foi feito na seguinte tabela:

	Valor 1	Valor 2
Intervalos	3 ^a M, 3 ^a m, 2 ^a M (e inversões)	7 ^a M, 5 ^a d (e inversões)
Ritmo	pulsação constante, notas longas	<i>senza misura</i> , rápido, notas curtas
Textura	Cordal	Linear
Dinâmicas	<i>pp</i> → <i>mp</i>	<i>mf</i> → <i>ff</i>
Articulações	<i>legatto, non legatto</i>	<i>Staccato</i> , acentuado

Tabela 1 - Nível fundamental articulado em alguns parâmetros musicais.

Com essa estrutura definida, a preocupação era de concretizar materiais que apresentassem essas características. “Como organizar as alturas a partir dos intervalos escolhidos?”, “Como estabelecer as texturas pretendidas?” As respostas para estas e outras questões vieram através de experimentações nos instrumentos e de simulações no programa de notação. Nessas experimentações, novos parâmetros foram incluídos de maneira opositiva, como por exemplo, o registro.

Na experimentação com o acordeão, busquei um material que carregasse as características: grave, rápido e constituído de segundas menores, que representasse o Valor 2 (V2). Cheguei a esta figura de quatro notas¹³ nos baixos que apresentava uma facilidade de digitação.



Figura 2 - Material inicial manifestando o Valor 2

Também através de experimentações, decidi que o material que manifestaria o Valor 1 se constituiria de acordes agudos e de longa duração tocados em bloco. Nestes acordes se daria uma complementariedade tímbrica entre acordeão e piano, ou seja, os acordes de cada instrumento comporiam um único som.

¹³ Depois dessa decisão, vim a saber que este se tratava do conhecido motivo BACH (sib, lá, dó, si) transposto.



Figura 3 - Material inicial (B) manifestando o Valor 1

Ainda na experimentação com estes acordes agudos no acordeão lembrei de um efeito presente na peça *Tremble* (2013) de Januíbe Tejera¹⁴. O efeito consiste em tocar notas agudas muito forte até que se ouça um tipo de sub-harmônico¹⁵ surgir. Decidi incorporar esse efeito aos acordes agudos. Isso foi um desvio do plano inicial que previa dinâmica de **pp** a **mp** para os materiais do lado V1. Mas, como vimos na teoria, o mesmo ator (Figura 3) pode desempenhar dois papéis actanciais: de um lado, pela sua duração, representa o Valor 1 enquanto que de outro, pela sua dinâmica, representa o Valor 2.

Essas experimentações trouxeram modificações e complementos na concepção da obra e fizeram-me revisar o planejamento, acrescentando, desconsiderando ou substituindo características, por exemplo: o tenso não seria mais *senza misura*, nem o relaxado com pulsação constante. Além disso, percebi que poderia incluir indicações expressivas para explicitar ao intérprete a diferença entre os materiais, estabelecendo assim uma relação semissimbólica entre indicação expressiva e material musical. Para os materiais do Valor 2, utilizaria a indicação *confuso* (no sentido de ser de mais difícil entendimento) em oposição a *claro* (de mais fácil entendimento), para os materiais do Valor 1.

As modificações apontadas no parágrafo acima demonstram que a ficção teórica foi repensada conforme novos traços eram percebidos durante o processo. Ou seja, a apreensão do sentido retroalimentou a sua produção em inúmeras etapas de forma que a cada etapa de composição a oposição básica era reformulada em seus traços.

¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uZTi8IiCqUY>

¹⁵ Esta descrição do efeito é apenas ilustrativa, descobrir o fenômeno acústico por trás dele não estava no escopo desta pesquisa.

Decidi então que esta oposição seria apresentada logo no início da peça:

The musical score shows two staves: Accordeão (Accordion) and Piano. The Accordeão staff starts with a dynamic *sff* and a melodic line labeled 'A'. The Piano staff follows with a dynamic *ff* and a melodic line labeled 'A''. Measure 2 begins with a dynamic *Lento, claro* ($\text{♩} = \text{c. } 48$) and continues with a dynamic *p*.

Figura 4 – Anacruse e compasso 1 da primeira versão da peça.

No acordeão, aquela figura de quatro notas é apenas transposta uma quinta justa acima (o que também facilita para o intérprete já que as notas dos baixos estão estruturadas em quintas justas): [dó, si, ré, dó $\#$] e [sol, fá $\#$, lá, sol $\#$], gerando o que chamarei de material A (ver Figura 4). No piano, essa figura de oito notas foi retrogradada e no contratempo da terceira, de cada grupo de quatro fusas, foi incluído uma nota mais grave (entre parênteses): [sol $\#$, lá, fá $\#$, (lá), sol] e [dó $\#$, ré, si, (lá $\#$), dó], material A' (ver Figura 4).

É importante notar o caráter anacrústico destes materiais (A e A'). Sua rapidez, contorno melódico, direcionamento (ascendente) e localização métrica criam a expectativa de uma nota na qual esta figura resolveria, onde cairia a *tesis* da métrica. É aí, neste ponto, que o material lento (B) se evidencia. Este, em oposição, não cria expectativa senão a do seu próprio fim. Isso nos mostra mais um aspecto desta oposição: V2 é suspensivo, V1 é repousante, em termos métricos, V2 é *arsis* e V1 é *thesis*. Esta análise foi feita numa reunião de orientação do TCC. Outras constatações como esta, me levaram de volta ao planejamento e à elaboração. Por este motivo esse movimento anacrústico se repete ao longo da composição, como demonstrarei.

Voltando ao planejamento, era preciso definir qual seria o percurso entre estes valores e de que maneira ele se daria. Baseado na teoria, a maneira como a música se desenvolveria seria através de um jogo de afirmação e negação dos valores. Então defini o seguinte percurso:

V1 → não-V1 → V2

Esse jogo foi esboçado no seguinte gráfico, sendo V1, linhas e V2, pontos.



Figura 5 – Esboço gráfico do percurso do primeiro movimento.

Neste percurso, três seções ficaram delimitadas. A primeira, com preponderância de características de V1; a segunda, descaracterizando V1; e a terceira, com preponderância de características V2; além da anacruse inicial que é uma abertura que apresenta a oposição. Este planejamento guiou o processo de elaboração conforme passo a descrever.

Considero importante apresentar como foi a primeira realização dessas seções, por isso as figuras são da primeira versão da peça (v. 1), mas indicarei quais compassos que equivalem na partitura em anexo.

Para estabelecer características V1 na primeira seção, continuei o discurso utilizando acordes (material B) de estrutura semelhante que iam reduzindo sua duração total, enquanto que a duração com **sff** aumentava (compassos 3 a 10 da partitura).

Prestissimo, confuso ($\dot{\text{A}} > 60$) Lento, claro ($\dot{\text{A}} = \text{c. } 48$)

Acordeão Piano

Acc. Pno.

Figura 6 – Parte da primeira seção

Ao final dessa seção (compassos 11 a 14 da partitura), o material A' apresentado no piano na anacruse inicial é finalizado com um movimento para o grave ornamentado com apojeturas, o que gera uma irregularidade rítmica.

più mosso a tempo ($\dot{\text{A}} = \text{c. } 48$) rit.

Ac. Pno.

Figura 7 – Final da primeira seção

Na segunda seção (compassos 15 a 19 da partitura) se dá a negação do V1 (não-V1). Nesta seção, este recurso de ornamentação foi utilizado na busca de estabelecer um novo estágio de relação entre as características de V1 e V2. Os acordes continuam a ser

atacados da mesma maneira que na primeira seção, mas depois do ataque, o material com apojaturas e em staccato (material A'') é incorporado enquanto soa o acorde, assim, já não é mais V1. À medida em que o material irregular se manifesta, o material do acorde é liquidado progressivamente até que reste uma só nota. Isso foi feito de forma a parecer que há uma relação de causa e efeito, ou seja, que o material com apojaturas (A'') é o responsável pelo fim das notas do acorde (B).

Figura 8 – Início da segunda seção

Na terceira seção (compassos 20 a 45) predominam características do Valor 2. Nela, busquei apresentar o material A de outra maneira: com repetição regular da figura de quatro notas na pauta inferior do acordeão e ao mesmo tempo mantendo o comportamento irregular (A'') no piano e na pauta superior do acordeão.

Apesar de buscar a predominância das características V2, os acordes (material B, V1) ainda continuam nesta seção. Decidi utilizar o pedal tonal (ou *sostenuto*) do piano para sustentar os acordes. As teclas são pressionadas silenciosamente e os gestos *staccato*, ao tocar várias notas, ativam ocasionalmente também as notas do acorde escolhido. Esta ideia tem sua origem no contato com a peça *Joule* (2009) de Dai Fujikura¹⁶.

¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0W9MbMIVRDw>

14

molto rubato sempre

Ac.

sff *sub.* *p*

Pno.

(silently depress)

mf *f*

sost. ped.

(sust. ped.)

16

f

Ac.

mp *mp* *mp* *pp*

Pno.

molto rubato sempre

ff

sost. ped.

Figura 9 – Início da terceira seção (v. 1)

A repetição do material A no acordeão acontece até que mude para um material irregular A''. Depois disso, retoma a repetição do material grave com um crescendo seguido de uma súbita parada (Figura 10). Ou seja, assim como na anacruse inicial, o caráter anacrústico deste material é salientado e gera a expectativa de uma conclusão que acontece sem um ataque, apenas com a sustentação do acorde pelo pedal tonal.

Ac. { 24

Pno. { 24

(sust. ped.) - - -

Figura 10 – Caráter anacrústico retomado na terceira seção (v. 1).

Este caráter anacrústico sempre resolve de maneira deceptiva, num “vácuo” apenas com ressonâncias de acordes. A expectativa que ele causa é resolvida de maneira mais conclusiva ao final da peça.

Musical score for Ac. (Acoustic) and Pno. (Piano). The score consists of two systems of music. The top system (measures 45-46) features the Ac. part in treble and bass staves. Measure 45 starts with a dynamic **p**, followed by a forte dynamic **fff**. Measure 46 begins with a dynamic **ppp**, followed by **mp sempre**. The bottom system (measures 45-46) features the Pno. part in treble and bass staves. Measure 45 includes markings **12** and **12**. Measure 46 includes markings **subito**, **fz**, and **longer**. Various performance instructions like **(Sost. ped.)** and **Ped.** are also present.

Figura 11 – Final do primeiro movimento (última versão).

A peça foi revisada após considerações do professor Meletti que apontou que a música se apresentava com uma rápida alternância entre estas duas tendências contrastantes que se dava em trechos relativamente curtos, dificultando ao ouvinte perceber as alterações minuciosas que eram realizadas nos diversos parâmetros que geravam o discurso. Então, sugeriu-me que poderia, talvez, experimentar desenvolver estas tendências um pouco mais, tornando-as mais longas e contribuindo para a apreensão

deste processo por parte do ouvinte. Outra sugestão foi no sentido de reduzir a excessiva demanda técnica do pianista com a utilização de materiais mais unificados, principalmente em termos de padrões intervalares e de padrões de digitação, a exemplo do que vinha sendo feito no acordeão (padrões em quintas justas). Assim, na revisão prolonguei algumas partes e reescrevi o piano buscando repetir gestos já utilizados e quando variados busquei similaridades na digitação. Um dos prolongamentos significativos foi o da anacruse do primeiro compasso, que na nova versão ocupa um compasso inteiro (comparar Figura 6 com o compasso 1 da partitura em anexo).

Quando feita a análise semiótica do primeiro movimento¹⁷ percebi que os acordes em *sforzando* no acordeão (Figura 10) não estavam colaborando com o discurso. Isto é, não tinham uma relação direta com V1 nem com V2. Ao invés de direcionar para V2, que era o objetivo, estes acordes tornavam o discurso disperso. Então, numa nova revisão, busquei usar o material irregular A” no lugar dos acordes (comparar as Figuras 12 e 13).

The musical score consists of two staves. The top staff is for the Accordion (Ac.) and the bottom staff is for the Piano (Pno.). Measure 39 begins with a dynamic *ff* for the piano. The piano then sustains a note, indicated by the instruction *(Sost. ped.)*. The accordion enters with a dynamic *ff* at the start of measure 40. Both instruments play eighth-note patterns throughout the measures. Various dynamics are used, including *sff*, *sf*, and *ff*.

Figura 12 – Compasso 39 e 40 da primeira versão.

¹⁷ Será abordada no capítulo 4.1.

The musical score consists of two staves. The top staff is for the Accordion (Ac.), starting with a dynamic of *sf*. The bottom staff is for the Piano (Pno.). Measure 39 begins with a dynamic of *sf*, followed by *ff* and (Sost. ped.). Measure 40 continues with sustained notes and complex chordal patterns.

Figura 13 – Compasso 39 e 40 da segunda versão.

3.2 Segundo Movimento

Após a composição e análise do primeiro movimento, comecei o planejamento do segundo. Neste, pretendia que os conceitos semióticos do nível narrativo gerassesem ideias para a composição. O nível narrativo seria pensado a partir do nível fundamental já estabelecido no primeiro movimento.

Decidi então que o acordeão e o piano carregariam os sujeitos da narrativa S1 e S2, respectivamente¹⁸. Construí então a seguinte ficção teórica:

- S1: Destinador, apresenta materiais com características do V1 (acordes construídos por sobreposição de terças, [sol, ré, fá#, si, mib] ou, na ordem das terças, [mib, sol, si, ré, fá#], lento, de caráter claro, etc.)
- S2: Destinatário, sujeito da ação, apresenta materiais com características V2 (linear [láb, sol, sib, lá], rápido, grave, etc.)

S1 será o manipulador de S2 no sentido de fazê-lo conformar-se ao V1. Em outras palavras, o S1 (incorporado pelo acordeão) teria o papel de convencer S2 (incorporado pelo piano) a adquirir as características do V1: cordal, sobreposição de terças, lento, de caráter claro.

Para desenvolver estas ideias, foi sugerido pelo professor orientador que revisasse a teoria das categorias tensivas do nível fundamental (p.7) e analisasse o primeiro

¹⁸ Ao utilizar o acordeão como portador do actante S1 e o piano como portador do S2, podemos dizer que os timbres são atores pois incorporam e manifestam esta ideia (actante) mais abstrata que seu próprio som.

movimento de acordo com elas. Isso porque nas categorias tensivas “já estão contidas as tendências evolutivas que serão convertidas, nos níveis superficiais, em mudanças de estado, em progresso narrativo ou mesmo em maior ou menor intensidade passional” (TATIT, 2003, p.200). Daí a necessidade deste aprofundamento, já que no segundo movimento as relações do nível narrativo (mudanças de estado, progresso narrativo, etc.) teriam proeminência. Assim, seria através da criação de mudanças de estados (musicais) de um sujeito da ação (musical) que se poderia gerar tendências evolutivas que expressassem quais são os valores eufóricos e quais são os valores disfóricos. Também foi revisada a teoria do nível narrativo, o esquema narrativo (ação – manipulação – sanção) que toca essas questões de transformação de estados do sujeito.

Feita a revisão e a análise, os seguintes passos seriam necessários no processo composicional:

- 1) Criação dos materiais dos actantes;
- 2) Transformação de estado do sujeito percorrendo o esquema: Manipulação – Ação – Sanção.

Passemos ao primeiro passo. Durante a composição da segunda seção do primeiro movimento, enquanto trabalhava naquela relação em que um material parecia ser o responsável pela liquidação do outro (Figura 8), cheguei na seguinte ideia:

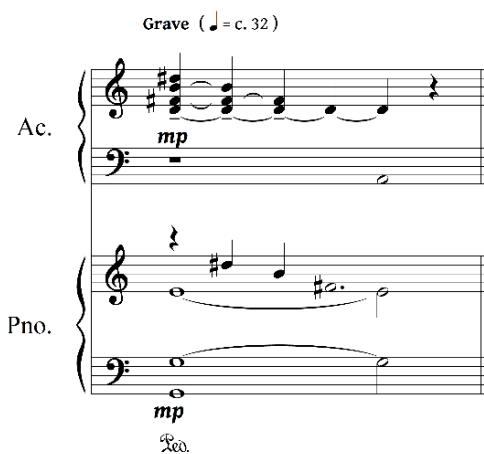


Figura 14 - Ideia inicial do segundo movimento

Não achei apropriado para o primeiro movimento e então reservei para usar no segundo. Neste compasso, o importante a ser notado é que o acordeão sustenta inicialmente as mesmas notas que o piano atacará posteriormente, e que, no mesmo momento em que o piano ataca determinada nota, o acordeão para de sustentá-la. Dessa forma, aquela relação de causa e efeito (como na segunda seção do primeiro movimento)

pode ser imaginada aqui também, como se o acordeão parasse de sustentar determinada nota porque o piano atacou-a.

Outra relação que imaginei a partir desta ideia é que o acordeão está ditando as alturas que o piano deve tocar. Em outras palavras, ele estaria propondo que S2 se adequasse aos valores V1. Essa relação se tornou o ponto chave pois, dita desta maneira, representa uma manipulação de S1 (acordeão) sobre S2 (piano). Entretanto, neste compasso, o S2 está realizando plenamente a ação proposta por S1, isto é, já está conformado ao V1. Portanto, este poderia ser o final da narrativa; não a manipulação inicial, mas a sanção. Desenvolvendo este material, compus então o que seria o final da peça (compassos 77 a 82).

Tinha, então, um ponto aonde chegar, precisava pensar de onde começar e como se daria a transformação entre estes pontos - passo 2.

O ponto inicial do S2 precisava manifestar as características do Valor 2. Por isso, utilizei os materiais A e A' (Figura 4) do primeiro movimento na sua criação:

Figura 15 - Material C manifestando S2 em conjunção com V2

Decidi que este material C seria alcançado através de um desenvolvimento progressivo a partir de materiais curtos e embrionários: começar apenas com o fragmento destacado na figura abaixo e, ao repeti-lo, expandi-lo gradativamente no sentido das setas.

Figura 16 – Ilustração do desenvolvimento do material C

O resultado deste processo foi o seguinte:

C

Figura 17 – Desenvolvimento do, ou até o, material C

Cada passo da expansão do fragmento inicial é cortado por silêncios, o que representa uma caracterização mais forte de V2, o valor descontínuo, de ruptura, como visto (p.7). Durante todo o primeiro movimento, são poucos os momentos de material com características V2 que não apresentem uma ressonância excedente. Aqui, a descontinuidade do Valor 2 fica mais evidente pelas rupturas rítmicas e pela ausência de ressonâncias que representariam a continuidade do V1.

A Figura 17 mostra a primeira aparição deste material na peça (compassos 8 a 13). No desenvolvimento até o compasso 26, os passos dessa expansão são reaproveitados, repetidos, aumentados, transpostos, reordenados, etc.

Este desenvolvimento configura o estado do sujeito S2 em conjunção com V2, que seria o estado inicial. Através da manipulação do destinador (S1) e da ação do sujeito (S2) este estado se transformaria, de disjunção para conjunção com V1. No nível fundamental isso poderia se expressar da seguinte maneira:

V2 → não-V2 → V1

Interessante notar que este é o caminho contrário do percurso do primeiro movimento, o que gera uma certa simetria na forma geral da peça conforme o gráfico¹⁹:

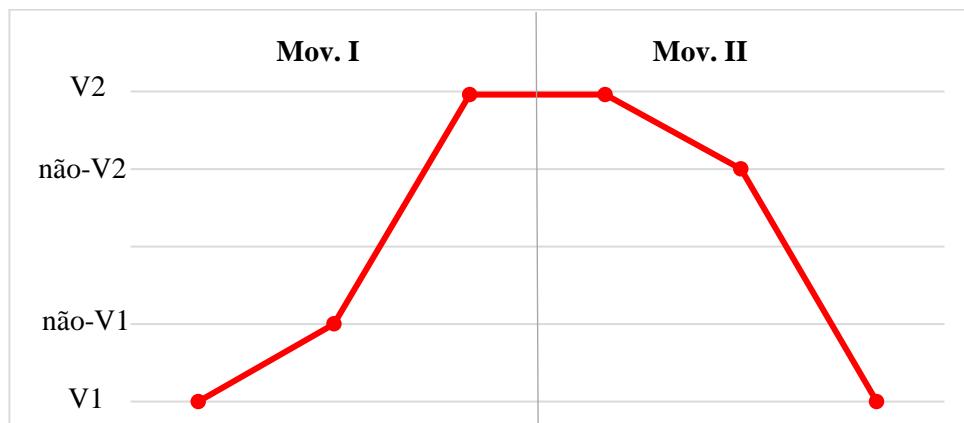


Gráfico 1 – O percurso dos dois movimentos no nível fundamental.

Para realizar a transformação de estado de S2, de não-V2 até V1, utilizei a técnica de interpolação, passada pelo professor Rogério Tavares Constante. Interpolação consiste em realizar uma transição entre dois polos de materiais²⁰. Nessa transição deve-se modificar progressivamente as características do primeiro polo no sentido de se assemelhar ao segundo. No caso do segundo movimento, os polos de S2 eram os seguintes:

Figura 18 – Dois polos de materiais de S2.

¹⁹ Considerando que V2 é tenso e V1 relaxado, este gráfico é o mesmo do arco dramático da peça. Arco dramático era um termo usado pelo professor Rogério Tavares Constante para designar a distribuição da tensão geral no decorrer da peça.

²⁰ O termo é usado aqui de forma análoga ao método matemático “que permite construir um novo conjunto de dados a partir de um conjunto discreto de dados pontuais previamente conhecidos” (VIEIRA, 2014, p.2). Neste caso, trata-se de construir o conjunto de dados (transição) *entre* dois dados previamente conhecidos (polos).

Nessa interpolação cada parâmetro é pensado separadamente. Para isso, fiz uma tabela (Figura 19) em que as linhas são os parâmetros e as colunas são as etapas da interpolação. Primeiramente, fiz uma análise dos parâmetros dos materiais inicial e final, e então a cada passo modificava os parâmetros do inicial de tal forma que, progressivamente, ficassem mais parecidos com os do final. Por último, juntei novamente os parâmetros numa síntese (última linha da tabela).

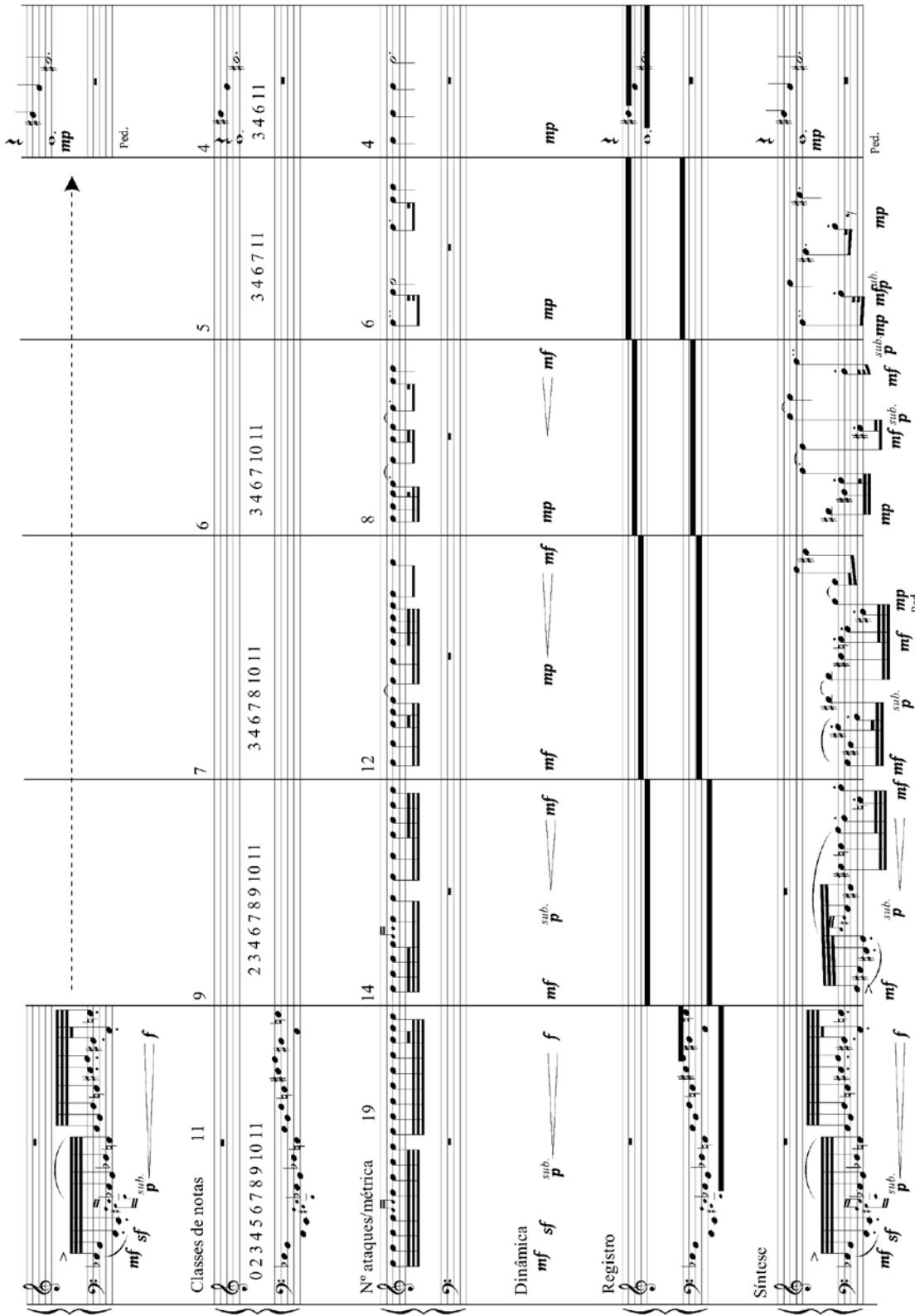


Figura 19 – Interpolação.

Essa síntese não foi usada na peça tal qual está na tabela, mas serviu como uma fonte à qual recorria para dar seguimento na composição dos compassos 31 a 70.

No acordeão, o material que manifestaria S1 deveria ter as características de V1. Decidi utilizar os acordes do material que havia composto para o final da peça (compassos 77 a 82) para começá-la. Ritmicamente, os acordes sofrem uma diminuição ao longo da peça, enquanto que, a cada aparição, aumentam em número.

Outra necessidade era pensar que a manipulação de S1 deveria se manifestar no discurso - apesar de que poderia ser implícita. O material do acordeão (portador de S1) deveria se relacionar com o material em transformação do piano (portador de S2) de tal forma que parecesse causar de alguma maneira esta transformação.

Assim, no primeiro momento (V2, compassos 1 a 26), decidi intercalar as manifestações de S1 e S2 numa espécie de diálogo em que estão em discordância, ou seja, com características sonoras opostas. A medida que estas manifestações começam a acontecer simultaneamente, forma-se uma textura disfônica²¹ tal qual acontece na peça *Unanswered Question* (1908) de Charles Ives.

No segundo momento (não-V2, compassos 26 a 70), ao mesmo tempo que usava a síntese gerada pela interpolação, busquei utilizar a relação estabelecida nos compassos finais (que já havia composto): o acordeão para de sustentar determinada nota no momento em que o piano a ataca, o que chamarei de *transferência de notas*. Busquei inserir esta transferência de maneira progressiva especialmente nos finais das frases rápidas e graves. A primeira vez que ocorre é no compasso 43:

²¹ Menezes denomina disfonia o que acontece em “obras nas quais emergem simultaneamente estruturas totalmente díspares, sem qualquer relação necessária entre si.” (MENEZES, 2006, p. 236)

43

Ac.

Pno.

43

Figura 20 – Compasso 43, primeira ocorrência da transferência de notas.

Depois, isso acontece nos compassos 45, 54, 57 e 60 a 70. Este procedimento de transferência de notas dos instrumentos significa um direcionamento do piano às características V1.

Nos compassos 71 a 76 decidi por expor este procedimento de maneira pura, ou seja, apresentando a transferência de notas sem ao mesmo tempo apresentar materiais de V2. Isso num registro agudíssimo, lembrando o início do primeiro movimento. No nível fundamental, aqui chegou-se ao V1.

Os compassos finais (77 a 83) são aqueles já compostos no início do processo, com exceção do último. Este último compasso é importante pois nele, pela única vez na peça, a transferência de notas se dá do piano para o acordeão. Cada instrumento toca parte do acorde e então trocam as alturas entre si, uma a uma.

83

molto rit.

long

Ac.

Pno.

83

long

sub. *p*

senza Pd.

Figura 21 – Último compasso – primeira versão.

4 ANÁLISE SEMIÓTICA

Atentemos mais uma vez para a peça, mas, agora, puramente na apreensão (através da síntese MIDI e partitura), e não também na produção do sentido, como foi descrito o processo. A seguinte análise dos movimentos é, por um lado, apreensão proeminente do sentido (como se fosse uma análise semiótica propriamente dita); por outro lado, é uma recuperação da produção do sentido, ou seja, o memorial dos elementos que estavam mais ou menos encobertos no processo de compor.

4.1 Primeiro Movimento

Ao planejar os termos da oposição e o percurso entre eles no primeiro movimento, esperava, no início do processo, que estes fossem encontrados posteriormente numa análise semiótica. Porém, ao fim do processo de composição do primeiro movimento, com o olhar puramente analítico, identifiquei que o mais importante não são os valores que estabeleci inicialmente, mas sim o tipo de relação entre os materiais que os incorporam. Não se trata apenas de um discurso que passa do valor 1 para o 2, mas sim, conforme demonstro abaixo, de um discurso que passa da *descontinuidade* para a *continuidade*. Neste passar se revela um predicado, qual seja: *o sujeito continua*.

Concebe-se predicado “como a relação constitutiva do enunciado, isto é, como uma função, cujos termos-resultantes são os actantes” (GREIMAS, COURTÉS, 2012, p.382). No enunciado musical, no caso, as unidades formais da peça (frases, seções, etc.) apresentam um tipo de relação (função) entre os materiais, que possibilita identificar actantes musicais. Estes actantes são forças e papéis narrativos. Neste caso, o sujeito tem o papel de fazer *continuidade* (o sujeito *continua*).

Podemos verificar que durante toda peça é recorrente a interrupção do material com características de V1 por aquele com traços de V2. A manipulação destes materiais (variação, modificação, desenvolvimento, liquidação, etc.) demonstra uma ação narrativa de actantes. Um deles é o sujeito figurativizado nos materiais com características V1, o chamaremos de S1. Outro é o antissujeito (S2), figurativizado pelos materiais com características V2, que interrompe diversas vezes o programa narrativo de S1.

Cada um destes actantes possui um papel estável em relação ao predicado e é por isso que pode ser chamado actante (FONTANILLE, 2007, p.147). Os materiais e as figuras musicais da partitura não podem ser considerados actantes, pois podem exercer

mais de um papel e podem mudar de papel narrativo. Estas figuras são a manifestação, ou figurativização, num nível mais concreto, de actantes do nível narrativo e podem ser enquadradas como atores do discurso. Da mesma forma que estes atores podem mudar ou ter vários papéis e forças, os actantes podem se apresentar em vários atores diferentes (ver Nível Narrativo, p.9)

Do compasso 2 ao 11 do movimento em questão, podemos perceber que o mesmo ator (acorde formado a partir de sobreposição de terças, agudo, em ***sff*** e então em súbito ***mp***) incorpora tanto o sujeito S1 quanto o antissujeito S2 (sincretismo actancial²²). Isso porque neste ator há uma ação em favor da *continuidade* no parâmetro duração, mas por outro lado, uma ação em favor da *descontinuidade* no parâmetro dinâmica (ver Figura 22). Isso já havia sido apontado, em outro modo de análise (o da ficção teórica), na descrição do processo (ver p.16).

Também podemos identificar o antissujeito S2 em, pelo menos, três atores: o material A, A' (Figura 22) e A'' (Figura 23). Não é à toa que foram enquadrados na mesma categoria A.

Figura 22 - Compassos 1 e 2 (última versão)

²² Conceito que explica como um ator pode corresponder a dois actantes, no caso em questão.

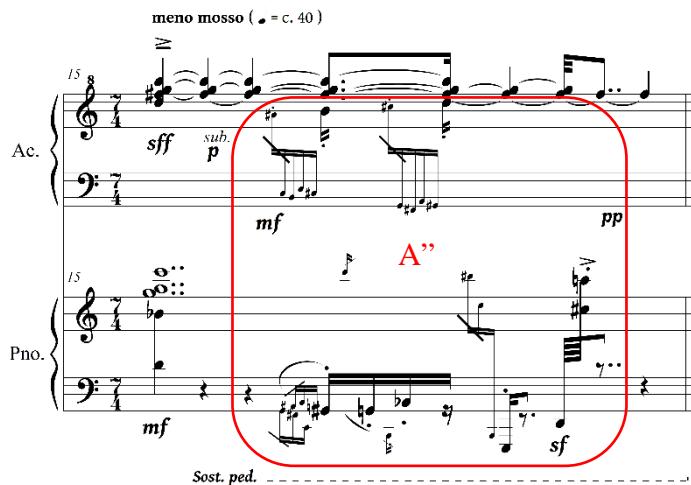


Figura 23 – Compasso 15 (última versão).

O programa narrativo do sujeito S1 é a aquisição do objeto de valor *continuidade*. Isso não é apenas porque ele é contínuo no parâmetro duração – apresenta notas longas, mas sim porque, no discurso, *quer* continuar, mas é impedido por um antissujeito S2.

Deduzo que S1 *quer* pela repetição do material que o incorpora e pela mudança de estado que há entre o início e o fim da narrativa. No início, o sujeito não continua; no fim, ele subsiste. Isto se dá em função da ação do antissujeito S2 que no início *pode* e *quer*, mas no fim apenas *quer* impedi-lo e privá-lo de seu objeto. Deduzo que S2 *pode* porque, de fato, no início, quando seus materiais são apresentados causam um efeito de interrupção do sujeito S1. Entretanto, no fim, deduzo que S2 apenas *quer* porque, apesar de seus esforços para interromper S1, ele *não-pode*.

O movimento é a seguir analisado para demonstrar tal programa narrativo.

Numa primeira fase do movimento (compassos 1 a 14), os materiais de S1 e S2 são apresentados (compassos 1 e 2) e se demonstram como sujeito e antissujeito à medida que o discurso se desenvolve.²³

No compasso 11 (Figura 24), acontece a privação da continuidade de S1 por ação de S2. Isso significa, no nível fundamental, que nesta primeira fase há a afirmação da *descontinuidade* de S1.

²³ Nestes primeiros compassos, uma análise poderia inclusive apontar S2 como sujeito da ação que é interrompido por S1. De fato, sob a perspectiva de S2, S1 seria um antissujeito. Mas, como há uma mudança muito significativa no estado de S1 da segunda para a terceira fase, considero a posição de S1 como sujeito da ação.

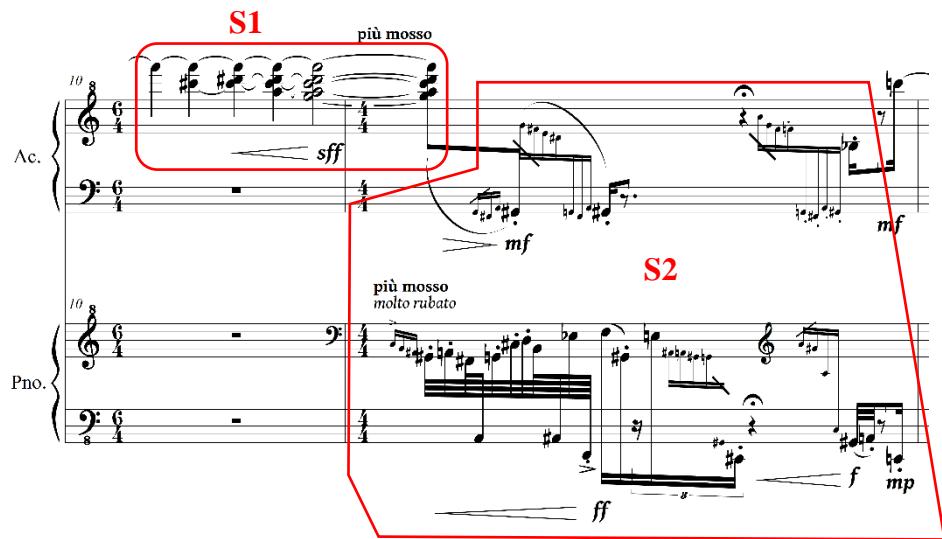
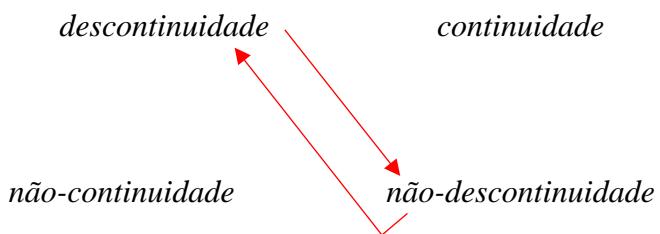


Figura 24 – Compasso 10 e 11 (última versão), privação.

Numa segunda fase (compassos 15 a 19), esta privação, ou interrupção de S1 por S2 acontece de maneira incompleta. Isso porque a ação de S2 causa uma diminuição do número de notas do acorde de S1, mas não o extingue completamente (*não-descontinuidade*). A cada compasso, S1 impõe-se novamente. Isso pode ser interpretado como seu desempenho através do *querer*.

No final desta segunda fase (compasso 19), assim como no compasso 15, o antissujeito volta a interromper completamente S1, e então, no nível fundamental, volta-se a afirmar a *descontinuidade*.

Portanto na primeira e segunda fase temos o seguinte percurso no nível fundamental:



No início da terceira fase (compassos 20 a 51) o sujeito S1 recomeça seu programa narrativo; e o antissujeito, seu anti-programa. Entretanto, embora haja atividade de S2, ele não pode mais interromper S1. Devido a ativação do pedal tonal pelo piano, quanto mais ação no sentido de extinguir S1, mais S1 continua. O pedal é acionado com as teclas pressionadas silenciosamente (com exceção de um acorde no compasso 26) e então a atividade de S2 (material A'') aciona estas notas ocasionalmente. Isso denota uma afirmação da *continuidade* no nível fundamental. Interessante notar que o pedal tonal,

enquanto recurso do próprio piano, é o responsável pela aniquilação de S2, predominantemente incorporado por este instrumento, tal qual a flecha, que tinha penas de águia, foi a responsável pela morte da própria águia na fábula de Esopo (p. 5).

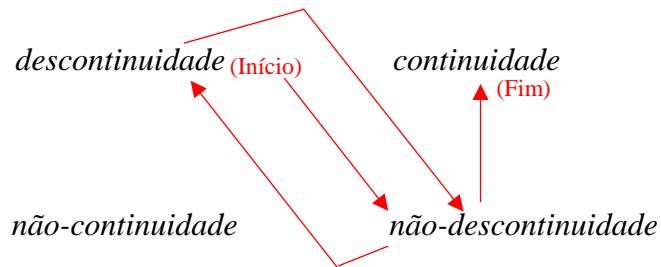
Antes de se perceber a afirmação desta continuidade, se evidencia no nível fundamental a não-descontinuidade, quando ainda não percebemos que S1 continua. Dessa forma, podemos verificar que essa fase se caracteriza por um esforço ineficiente de S2 para descontinuar S1.

O percurso de nível fundamental do movimento inteiro seria o seguinte:

1 ^a e 2 ^a fase			3 ^a fase	
<i>descontinuidade</i>	<i>não-descontinuidade</i>	<i>descontinuidade</i>	<i>não-descontinuidade</i>	<i>continuidade</i>

Tabela 2 - Análise do percurso do Nível Fundamental do primeiro movimento

No quadrado semiótico podemos representar da seguinte forma:



Outro aspecto importante de ser salientado nesta terceira fase é a reiteração do caráter anacrústico nos compassos 25, 30 e 45. Tal qual o compasso 1, estes compassos são seguidos de uma parada do material de S2 e a consequente ressonância do acorde sustentado (S1). Por causa disso, nessa fase verifica-se uma virada da narrativa. Se antes S1 era interrompido por S2, aqui S2 é interrompido por S1. Essa interrupção é diferente pois, ao contrário de S2, S1 não expõe um esforço ativo (com ataques e intromissões), mas se impõe de forma passiva. Dessa forma, aquele primeiro compasso anacrústico (compasso 1) de S2, seguido da ressonância do acorde de S1, prenuncia esta virada da narrativa.

Antes de avançarmos para a análise do segundo movimento, é interessante comparar os dois modos de análise que se demonstraram nesta pesquisa. O primeiro se apresentou como uma ficção teórica, no momento do planejamento e da composição. O

segundo (a análise acima) apresentou-se como uma explicação semiótica da peça enquanto texto completo. No primeiro, a análise se encontrava tanto na apreensão quanto na produção do sentido, isto é, antes de um texto pronto, se analisou uma projeção deste texto que estava em produção. Já no segundo modo, a análise foi feita apenas na apreensão do sentido com o texto pronto²⁴. Por esse motivo, decidi chamar, ficção teórica o primeiro, para diferenciar do segundo.

Verifiquei também que o nível fundamental do primeiro modo veio a constituir o nível narrativo do segundo. Os valores que na ficção teórica estavam no nível fundamental se demonstraram como definidores de atores e actantes do nível narrativo na análise semiótica. Ou seja, esta análise posterior revelou um nível profundo diferente (*continuidade* vs. *descontinuidade*) do que aquele que previ no planejamento da peça (Valor 1 e 2).

Essa diferença não significa um mau desempenho do planejamento, mas apenas uma diferença inerente ao processo. Pois, na verdade, a projeção do texto analisada no primeiro momento é um objeto de análise diferente do texto completo, analisado num segundo momento. Textos diferentes gerariam análises diferentes. Isso se demonstrava conforme o processo composicional se desenvolvia, de modo que já era possível prever tal fato ainda no momento da composição.

Ainda considerada a diferença, se mostrou muito proveitoso o pensamento de oposição entre valores e um percurso entre eles na composição (mesmo que se tratasse de uma ficção teórica). Antes dessa proposta de usar a semiótica como ferramenta teórica, já havia desenvolvido composições que apresentavam a ideia de percurso – a música parte de um ponto musical e chega a outro. Mas o que é diferente nesta maneira de pensar é a definição de como serão entendidos e tratados esses pontos dentro de um quadro geral de significação.

4.2 Segundo Movimento

Na análise do primeiro movimento, pôde-se ver que os traços opositivos tabelados (Tabela 1) não representavam o nível fundamental. De acordo com a perspectiva analítica que propus, este nível estava mais relacionado às relações temporais entre os materiais

²⁴ Entretanto, como dito no início do capítulo, esta análise, além de ser a apreensão proeminente do sentido, também “é uma recuperação da produção do sentido, ou seja, o memorial dos elementos que estavam mais ou menos encobertos no processo de compor” (p.49).

que incorporam os sujeitos S1 e S2 (justaposições, sobreposições, interrupções, inícios, paradas, interpolações, causas e efeitos, variações, etc.). A partir dessas relações, decidi por usar *continuidade* vs. *descontinuidade* no nível fundamental. Dessa forma, os traços opositivos dos valores 1 e 2 serviram apenas para diferenciar os actantes.

Entretanto, no segundo movimento é justamente essa diferença de actantes que será afetada: S2 se tornará semelhante a S1. Portanto, neste caso utilizarei os valores 1 e 2 no nível fundamental, tal qual na ficção teórica. Entretanto, deve-se ter em mente que a Tabela 1 não apresenta o nível fundamental tal como é, mas sim algumas características de cada valor.

Sendo a modificação de S2, através da interpolação, a principal mudança de estado neste movimento, considero ele o sujeito desta vez. Interessante notar que aquela virada da narrativa no primeiro movimento reflete aqui numa virada da perspectiva analítica. Se S1 terminou em conjunção no primeiro movimento, S2 terminou em disjunção com o seu objeto e no segundo movimento se apresenta como sujeito.

Como na análise do primeiro movimento, considero que as relações entre os materiais e as características de cada um expressam a ação ou o estado de actantes; a ação e as mudanças de estado permitem deduzir as modalidades (querer, poder, etc.); estas, por sua vez, apontam o objeto do sujeito (o que ele quer). O objeto pode ser um valor em si (*vida*, ou *continuidade*, por exemplo) ou figurativizar um valor. No caso da fábula apresentada no capítulo 2, para o sujeito Águia, o alimento era um objeto que figurativizava o valor *vida*. E se o título do primeiro movimento fosse “Em Busca da Liberdade”, se poderia dizer que o objeto *continuidade* figurativiza o valor *liberdade* no nível fundamental. No caso do segundo movimento, o objeto será o próprio S1, ou a conjunção com este, que figurativiza a conjunção com o *Valor 1*.

A modificação de S2 se dá durante os compassos 26 a 70. Deduzo que esta modificação é fruto da manipulação de S1 sobre S2 não apenas porque o pensamento composicional era esse, mas porque S2 adquire características de S1 ao longo do movimento. Ou seja, a atividade de S1 define qual será o estado final de S2 e isso já é o suficiente, nesta análise, para caracterizar uma manipulação.

Se o estado para o qual S2 deve mudar está na atividade de S1, qualquer atividade divergente de S2 demonstra um *não-querer* e qualquer atividade convergente demonstra um *querer* (assemelhar-se a S1)²⁵.

Tendo em vista que S1 incorpora o Valor 1, ele é também o próprio objeto de S2. De tal forma que quando há uma conjunção com o Valor 1, há uma conjunção com S1. Assim, S1 carrega tanto a função de destinador quanto de objeto.

O sujeito S2 apresenta três fases diferentes em relação a manipulação de S1:

- 1) Compassos 1 a 26: sem alteração (*não-querer*)
- 2) Compassos 26 a 70: alteração progressiva (interpolação) (*querer/não-querer*)
- 3) Compassos 72 a 83: alterado (*querer*)

Na fase 1, S1 e S2 apresentam-se com características sonoras opostas. S2 apresenta uma atividade divergente da de S1 (*não-querer*). A imagem abaixo apresenta os primeiros compassos deste momento.

Figura 25 – Compassos 1 a 7

Ao *não-querer*, S2 assume a função de antissujeito de seu próprio programa narrativo (sincretismo actancial) e encontra-se em disjunção com S1.

Na fase 2, a alteração progressiva dá-se de maneira oscilante, ora sem, ora com alteração; ora diferente de S1, ora semelhante a ele. Isso significa também uma oscilação

²⁵ Uma abordagem a partir das categorias temporais do nível fundamental e das cifras tensivas poderia demonstrar que este querer está associado com a parada da parada; e esta, com o início de continuações na superfície do discurso musical. Entretanto, este trabalho se deterá à ideia de querer já exposta.

entre *querer* e *não-querer* cumprir o programa proposto na manipulação (assemelhar-se a S1).

Nos compassos 54 a 58 este *querer/não-querer* se demonstra nas duas pautas do piano (ator que manifesta S2). A pauta superior demonstra o *querer* do sujeito enquanto a inferior demonstra o *não-querer*.

Figura 26 – Compassos 54 a 58

Nesta fase, acontece também aquela transferência de notas (presente também nos compassos da figura acima) que representa uma transferência de característica sonora que faz com que S2 se modifique no nível narrativo (se torne mais semelhante a S1) e que o discurso se desloque para o Valor 1 no nível fundamental.

Na fase 3, S2 (alterado) não apresenta mais atividade divergente de S1, o que significa uma mudança de *não-querer* para *querer*. Essa mudança se dá no ponto em que se apresenta a última atividade divergente (salientada na figura abaixo).

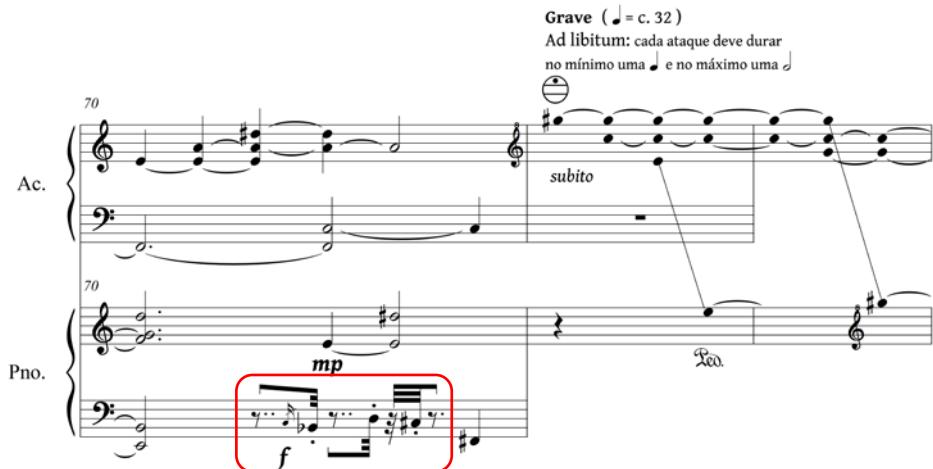


Figura 27 – Compassos 70 a 71

É importante notar que essa mudança da fase 2 para a 3 se dá numa ruptura de registro. Por estarem neste registro agudo, os compassos 71 a 76 lembram os compassos 2 a 10 do primeiro movimento e, por conseguinte o estado dos sujeitos no início da peça. S2 que se esforçava no primeiro movimento para interromper S1, se encontra agora em conjunção com S1 e com o Valor 1. Este é o resultado narrativo da peça.

Estas três fases marcam sua relação com o programa narrativo proposto na manipulação como também sua relação com o próprio objeto S1:

disjunção → *não-disjunção* → *conjunção*

Em relação ao nível fundamental, o percurso é:

valor 2 → *não-valor 2* → *valor 1*

4.3 O Tempo²⁶

A título de demonstrar ainda outra perspectiva semiótica, atentemos para categorias temporais que a semiótica propõe.

O fenômeno complexo e uno que compreendemos como tempo pode ser analisado em quatro tipos diferentes: *cronológico, mnésico, rítmico e cinematólico*.

²⁶ A grafia das categorias de tempo foram desenvolvidas na tese “A Temporalidade do TAT” (PIRES JR., 2006) a partir do trabalho semiótico de Claude Zilberberg.

No tempo cronológico os acontecimentos se dividem em antes e depois, o presente sempre se transforma em passado numa sequência irreversível. Pode ser representado da seguinte forma conforme Pires Jr. (2006).

↓ta ↓ti ↓ta ↓ti

ta: um evento caracterizado pela duração da sílaba “ta”;

ti: um evento caracterizado pela duração da sílaba “ti”;

(Ambos tem a mesma duração)

↓: cada evento presente, ao ocorrer, se transforma imediatamente em passado.

Figura 28 – Representação do tempo cronológico.

No tempo rítmico, esta sucessividade é neutralizada com os contrastes e alternâncias de valores homogêneos. Aquele presente que virava passado agora, no tempo rítmico, é de fato um presente porque adquire duração.

{ a } { a' }{ a }{ a' }{ b }{ b' }{ a }{ a' }{ a }{ a' }{ b }{ b' }{ a }{ a' }

ta____ ti____ ta____ ti____ ta ti ta____ ta ti ta____ ta ti ta____ ta ti ta____

↓ta ↓ti ↓ta ↓ti

____: duração de um evento que soma eventos do tempo cronológico;

{ }: espaço de tempo

a: figura rítmica a;

a': figura rítmica {a'} de mesma duração de {a}, em alternância de valores homogêneos;

b: figura rítmica {b} que contrasta com {a'};

b': figura rítmica {b'} que alterna com {b} (alternância de valores homogêneos).

Figura 29 – Representação do tempo rítmico.

Estes dois tempos, cronológico e rítmico, estão na ordem intensa, e marcam as relações de vizinhança.

O tempo mnésico torna presente o passado através da memorização, faz memória ligando locais separados no ciclo do tempo. De certa forma, desfaz a ação do tempo cronológico recuperando o que havia sido remetido para o passado; e também converte os valores do tempo rítmico em expectativa de ser rememorado.

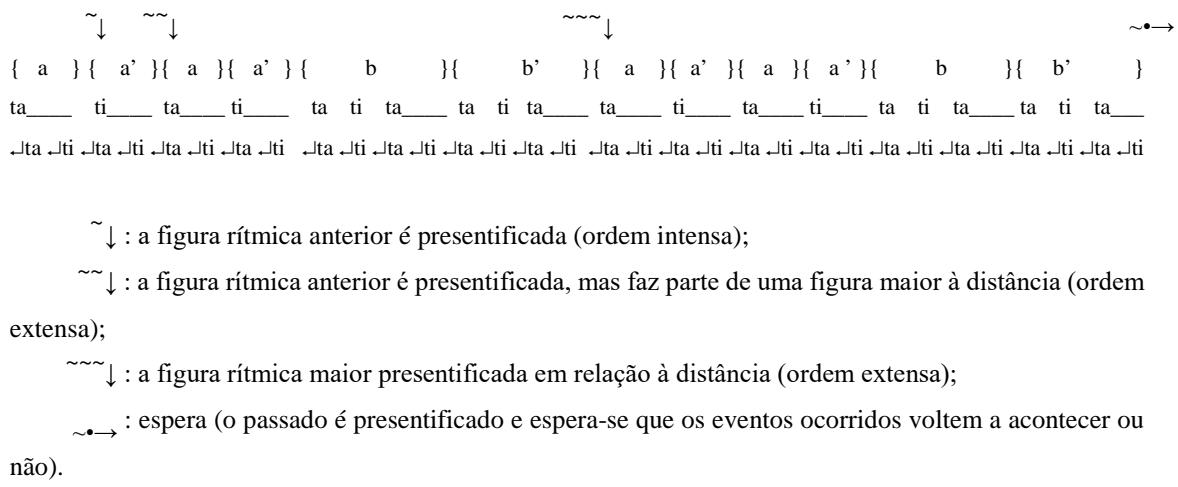


Figura 30 – Representação do tempo mnésico.

No tempo cinemático acontece a oscilação entre aceleração e desaceleração, aquela produz os limites; e esta, as continuidades.

A aceleração ativa inícios e encerramentos, retirando substância dos valores durativos, dos intervalos de passagem. O *tempo cinemático* atua sobre toda uma sequência textual, mantendo os valores relativos e acelerando/desacelerando os valores substanciais (PIRES JR., 2006, p.116).

Pode-se representar a ação do tempo cinemático da seguinte maneira:

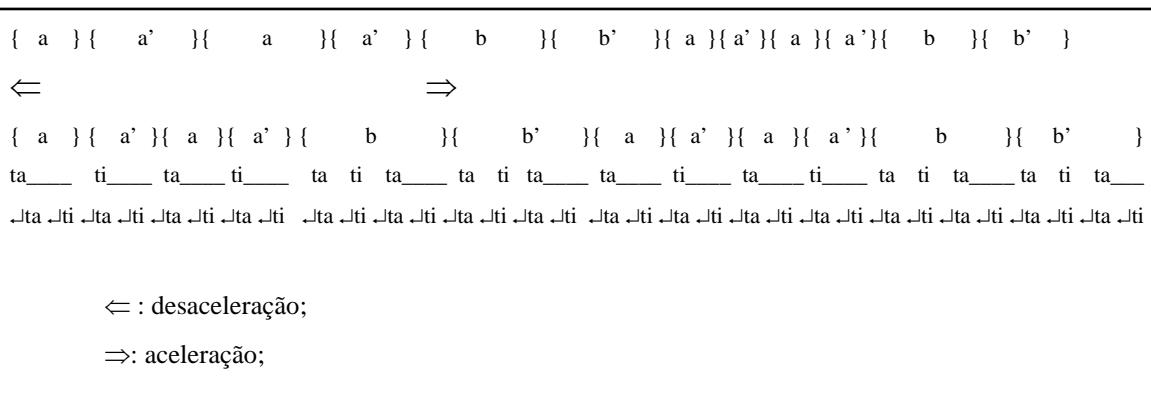


Figura 31 – Representação do tempo cinemático.²⁷

Estes dois tempos, mnésico e cinemático, são categorias extensas, e sobredeterminam os tempos cronológico e rítmico, possibilitando as relações à distância.

²⁷ Adaptada a partir da ilustração do trabalho de Pires (2006).

Dessa forma, podemos dizer que os tempos mnésico e cinemático, da ordem extensa, são destinadores (como vimos no capítulo 2 sobre o nível narrativo, p.8) dos tempos cronológico e rítmico, da ordem intensa.

Pensando em música, aquilo que vemos se suceder na leitura da partitura é tempo cronológico e rítmico (pulsão, compasso, figuras rítmicas, etc.), entretanto a manipulação destes tempos é feita com vistas a rememorações, continuidades e descontinuidades (tempo mnésico e cinemático). Assim, podemos dizer que no discurso musical os tempos cronológico e rítmico estão num nível mais superficial e são determinados pelos tempos mnésico e cinemático, que estão num nível mais profundo.

A solução para o problema, apontado ao final da composição da primeira versão do primeiro movimento, de que a peça mudava de comportamento rapidamente, foi também pensada a partir destes tempos. Ou seja, deveria conectar estes comportamentos distintos fosse no tempo rítmico, através de relações de vizinhança; fosse no tempo mnésico, através de relações à distância.

Uma solução relacionada a este problema foi a de remover os acordes em *staccato* do acordeão (ver Figura 12 e Figura 13). Eles não se relacionavam diretamente aos “acordes” do piano, talvez pela característica de envelope sonoro do acordeão que possui um ataque relativamente lento, talvez porque os “acordes” eram de três notas ao invés de duas, como no piano na maior parte das vezes. Essa falta de relação pode ser entendida a partir do tempo mnésico: sem a remessa ao passado, os acordes não ativavam a memória.

Considerar o discurso musical pelo ponto de vista das categorias temporais contribuiu para que pudesse visualizar a peça tanto num âmbito pontual (relações de vizinhança) quanto num âmbito mais geral (relações à distância). A forma ou os formatos musicais poderiam ser vistos, com melhor rendimento musical, através das categorias temporais, ou seja, a forma poderia ser vista enquanto tempo. Assim sendo, a peça composta poderia ser analisada novamente segundo essa perspectiva, elucidando outros aspectos.

É conveniente perceber que a ordem na qual me apropriei dos conceitos para usar na composição é a mesma ordem na qual se aprende semiótica: os conceitos da narrativa tradicional e os conceitos da semiótica tensiva, ou seja, primeiro a narrativa tradicional, o quadro actancial, etc., depois, os conceitos tensivos. Por esse motivo as categorias temporais apareceram ao final do trabalho ajudando na compreensão dos resultados, uma vez que iniciei compondo pensando num quadro narrativo actancial.

5 CONCLUSÃO

Em conclusão, retomo alguns pontos relevantes deste trabalho. Após a apresentação da teoria semiótica e de suas correspondências com a área da composição, demonstrei como se deu o processo de composição da peça e como o pensamento semiótico inseriu-se neste processo. As atividades de (re)planejamento (teoria, tabelas, gráficos), (re)elaboração (experimentação, escrita, síntese) e (re)avaliação (análise, escuta, orientações) tanto se intercalavam como se sobreponham ao longo do processo.

Na descrição da composição do primeiro movimento (3.1), havia uma elaboração teórica prévia que podia não corresponder com o resultado final, o que foi chamado de ficção teórica. A partir dela, e através de experimentações, foram pensados os materiais. Essa ficção teórica compreendia, neste movimento, uma oposição básica (V1 vs. V2) e um percurso entre os termos ($V1 \rightarrow$ não-V1 $\rightarrow V2$) que sofriam alterações e recebiam acréscimos conforme esse trabalho era feito. Demonstrei os procedimentos utilizados para realizar o percurso $V1 \rightarrow$ não-V1 $\rightarrow V2$ na peça. A caracterização de cada ponto gerou uma forma segmentada em três partes. Cabe salientar que ao estabelecer uma oposição intervalar (Tabela 1) a abordagem das alturas assemelha-se àquela da teoria dos conjuntos de Allen Forte²⁸, pois no desenvolvimento das seções me valia dos mesmos intervalos, ainda que sem uma sistemática de controle dos conjuntos e subconjuntos.

A composição do segundo movimento (3.2) acrescentou à ficção teórica o nível narrativo (oculto no primeiro movimento). Acordeão e piano carregaram os actantes (S1 e S2, respectivamente). No nível narrativo, a ficção teórica compreendia um esquema narrativo (manipulação – ação – sanção) em que S1 era destinador (com características de V1) e S2 destinatário (com características de V2). Demonstrei também quais procedimentos foram utilizados na busca de evidenciar a manipulação e as mudanças de estado do sujeito S2. O principal foi a interpolação, cuja síntese era um tipo de resumo do percurso pretendido. Esse resumo servia como uma fonte à qual recorria para dar seguimento na composição. Outro procedimento foi o que chamei de transferência de notas, que parecia contribuir com a ideia de manipulação.

Tendo abordado a peça do ponto de vista do processo de composição, abordei-a novamente sob o ponto de vista semiótico, o que foi também uma recuperação de elementos que estavam mais ou menos encobertos no processo.

²⁸ Autor conhecido nas áreas de análise e composição que trabalha com a teoria dos conjuntos. Esta teoria, de natureza matemática, classifica as alturas em conjuntos.

Na perspectiva da semiótica (4.1), propus que, no primeiro movimento, a oposição de nível fundamental fosse *continuidade* vs. *descontinuidade*. Para justificar isso, fiz uma análise considerando o nível narrativo que demonstrou dois sujeitos (S1 e S2), à semelhança do processo do segundo movimento. O sujeito S1 tinha como programa narrativo a aquisição do objeto de valor *continuidade*, enquanto que o antissujeito S2 tinha como anti-programa causar a privação do objeto de S1. O programa narrativo de S1 dividiu-se em dois. No primeiro, vai da *descontinuidade* para a *não-descontinuidade* e retorna à *descontinuidade*. No segundo, vai desta última *descontinuidade* para a *não-descontinuidade* e por fim chega à *continuidade*. Em outras palavras, no primeiro programa narrativo, S1 tenta continuar, mas não consegue pois é impedido por S2; no segundo, ele consegue. Ele consegue graças a uma virada da narrativa que faz com que o esforço de S2 resulte em mais força para S1, isso acontece por causa do pedal tonal que faz com que os gestos staccato (S2) ativem o acorde sustentado pelo pedal (S1). Demonstrei também, neste movimento, que um actante podia ser incorporado por mais de um ator e que um ator podia incorporar mais de um actante (p.33). Além disso, foi possível perceber que o nível fundamental (V1 e V2) da ficção teórica veio a constituir nesta análise o nível narrativo (S1 e S2), ou seja, os valores 1 e 2 serviram nesta análise apenas para diferenciar os actantes.

No segundo movimento (4.2), a diferença entre os actantes era o ponto-chave da narrativa. Por isso a perspectiva analítica foi a de considerar a oposição V1 vs. V2 no nível fundamental. S1 e S2 incorporaram estes valores e, da mesma forma que foi planejado, S2 é o sujeito-destinatário e S1 o destinador. Propus a ideia de manipulação e também da modalidade do *querer*.

Aqui é necessário pontuar que esta abordagem do querer aponta para um trabalho futuro em decorrência deste TCC. Em “A abordagem do texto”, Tatit demonstra que as cifras tensivas do nível fundamental (continuação da continuação vs. parada da parada) que estão ao final do capítulo 2 (p.8) podem ser sugestivas ao se estudar o valor tensivo das modalidades e estabelece, dentre outras, a relação entre querer e a parada da parada (distensão) (TATIT, 2003, p.202). Dessa forma, se poderia abordar as modalidades em termos temporais, o que as aproximaria muito mais da música (que acontece no tempo).

Nesta análise, entretanto, através da ideia de oposição, considerei que a divergência entre as características sonoras expressa o *não-querer* e que a convergência delas expressa o *querer*. Dessa forma, demonstrei que S1 manipula o sujeito S2 para que cumpra seu programa narrativo. Entretanto, S2 se demonstra ao mesmo tempo como

antissujeito pois *não-quer* cumprir este programa. Num segundo momento, demonstrei que ele oscila entre *querer* e *não-querer* e finalmente *quer* cumprir seu programa narrativo e, de fato, o cumpre. É possível ver também que, devido a S1 ter as características de V1, quando S2 entra em conjunção com o V1, entra em conjunção com o próprio S1.

Por fim (4.3), abordei as categorias temporais (tempo cronológico, rítmico, mnésico e cinemático). Pôde-se ver que estas categorias estão intimamente relacionadas à música e como algumas soluções composicionais puderam ser pensadas a partir delas.

No apanhado geral acima, pude perceber que as intenções que estavam presentes no início do processo ficaram mais claras agora, no fim do trabalho memorial. Algumas apareceram lá na descrição inicial do processo; outras, no momento de análise e outras estão se mostrando apenas na conclusão.

Na conclusão deste trabalho, percebi a seguinte perspectiva que foi anotada para efeito de registro. Tal perspectiva poderia ter rendido em análise musical, se não tivesse surgido tarde. Trata-se de observar que o acordeão e o piano, e seus respectivos materiais, no segundo movimento, têm um significado (demonstrável) em relação à minha trajetória musical antes da academia (acordeão) e depois da academia (piano). Sob essa perspectiva, uma análise poderia demonstrar outros aspectos da peça em relação a esta trajetória, especialmente quanto ao timbre e alturas e o papel estrutural dos instrumentos.

No que diz respeito à abordagem semiótica, é possível perceber que o trabalho começou relacionando à composição elementos da análise tradicional narrativa e chegou, ao final, no uso dos termos tensivos e das categorias temporais (que é também, geralmente, a ordem em que se aprende semiótica no estudo disciplinar). Por isso é possível que aquele trabalho futuro (p.46) esteja mais relacionado com esta abordagem tensiva.

Outra constatação é a de que a utilização do nível fundamental foi circunscrita ao fato de se pensar este nível já nas suas implicações discursivas. O nível discursivo não decorreu dos dois níveis anteriores formalmente pensados (em sentido estrito), uma vez que eu já sabia estar lidando com uma ficção teórica em que o texto da composição (que resultava do processo de trabalho) pertence ao nível discursivo. A ficção consiste em tomar um nível pelo outro para favorecer a utilização prática da semiótica na composição. O nível narrativo apresentou maior interesse, talvez por ter maior rendimento no processo composicional. Tendo em vista o já comentado sobre os níveis fundamental e discursivo,

pode-se entender que o nível narrativo teve maior rendimento porque não foi limitado (figurativizado), como o nível fundamental, nem decorria automaticamente como o nível discursivo. Creio que o maior interesse e rendimento se deve ao fato de que nem o nível fundamental nem o discursivo podiam acompanhar o tempo do discurso musical tal como o fez o nível narrativo.

Ao repetir um processo semiótica-composição em outra peça (o que, de fato, pretendo) não separaria os níveis do percurso gerativo em processos diferentes, mas faria esboços dos três níveis (fundamental, narrativo e discursivo) para depois concretizá-los num texto musical. Além disso, a análise do primeiro movimento demonstrou uma maneira de abordar o nível fundamental que não havia pensado tão claramente antes do processo do TCC. Ou seja, abordá-lo em termos simples como *continuidade* vs. *descontinuidade* e não com uma série de traços opositivos que caracterizam valores já nas manifestações discursivas. Na repetição futura do processo, usaria esse tipo de abordagem.

Também é importante dizer que ao buscar na teoria semiótica uma base para decisões composticionais, obtive como resultado um processo e, talvez, uma música diferente. Como visto, as escolhas sobre o processo composicional já representam uma primeira decisão composicional, ou seja, geram consequências diretas no resultado musical. A semiótica proporcionou-me ver (ou rever) relações e sentidos do pensamento musical de uma maneira específica, a demonstrada em todo este trabalho. Por exemplo, acredito que o resultado teria sido outro se tivesse trabalhado com meus processos composticionais habituais, muitos dos quais baseados em escolhas intuitivas, ou em um gosto estético subjetivo.

A semiótica busca entender como se dá a produção e a apreensão do sentido dos textos (incluindo os musicais), o que significa que estudá-la é também desenvolver a capacidade de compreender e analisar a música. Essa capacidade analítica é importante. Segundo Chaves, há uma espécie de “via de dois sentidos, da composição à análise e da análise à composição” e explorar essa via é pertinente para o “complexo processo do EC [estudante de composição] na construção, antes do que de uma obra, de todo um processo de pensamento compositivo” (CHAVES, 2010, p. 92-93).

O ato de conceber um discurso a partir da teoria que o analisa, demonstrou ser um processo de análise constante sobre este discurso. Cada avanço composicional, que havia sido planejado a partir da teoria, trazia novos elementos que precisavam ser considerados num replanejamento. Dessa maneira, a cada passo, o pensamento sobre a obra era

enriquecido. Surgiam ideias de modificações nos materiais, ou de novos modos de desenvolvê-los, de maneira que trabalhassem na produção do sentido musical que se pretendia realizar na composição como um todo. Dizendo de outra maneira, este processo de análise constante proporcionou um grau crescente de relação, de coerência entre o todo e a parte da composição, entre a pequena e a grande forma.

Este processo também propiciou alternar constantemente entre as atividades de planejamento, elaboração, avaliação (análise) e teorização, o que, acredito, também favorece na construção de um “pensamento compositivo” (CHAVES, 2010, p. 93). Não apenas usei a semiótica para compor, mas usei a composição para reestudar a semiótica, redescobrindo-a através da composição (por exemplo, soluções teóricas que foram pensadas antes, no contato com a peça, e foram posteriormente identificadas na teoria).

Naturalmente, as ideias não vieram apenas dos *insights* teóricos. Outros materiais, como o *sff* do acordeão no primeiro movimento, nasceram a partir de experimentações nos instrumentos ou escuta de peças referenciais. Ainda assim, independentemente da razão pela qual se incorporou determinados materiais, a teoria proporcionou compreender seus significados dentro de um plano geral.

Isso remete ao que foi comentado no tópico 2.3 Semiótica e Composição (p.13) sobre o esboço de uma teoria composicional. Ou seja, um *modus operandi* que abranja as necessidades compostcionais de estruturação musical. As descobertas de como se deu o processo nos termos da Figura 1 - Três Atividades do Processo Composicional (p.14) são relevantes como elementos deste esboço de teoria.

O *planejamento* se mostrou como uma síntese de conceitos semióticos e material musical. Essa síntese é um passo importante no exercício da denominada ficção teórica (p.14), que ilustra bem o começo do planejamento.

A *Elaboração* e *Reelaboração* foram orientadas, neste processo do TCC, de modo diferente da prática anterior. Neste esboço, por exemplo, a escolha do material foi orientada por critérios de seleção mais sistemáticos. Antes, eu escolhia apenas pelo material em si, orientado pelo gosto estético. Depois, houve critérios que colocavam o material em relação a todo um sistema musical planejado. Desse modo, o material foi pensado de maneira estrutural na peça, e esta passa a representar um sistema (realizado) nela mesma.

A *Avaliação* se mostrou como uma espécie de teste ou prova constante entre teoria e prática que, como dito, proporciona um grau crescente de relação, de coerência entre o todo e a parte da composição.

A ficção teórica se mostrou como o principal recurso no planejamento e poderia, como apontado anteriormente, ser enriquecida com:

- o pensamento sobre os termos tensivos e fôricos no nível fundamental;
- a relação das modalidades com estes termos;
- o uso de outros actantes no nível narrativo (o adjuvante, por exemplo);
- o uso de mais atores no nível discursivo;
- o pensamento sobre a temporalização do discurso, podendo incluir diferenças entre a ordem do esquema narrativo e a ordem do nível discursivo;
- desenvolvimento do pensamento musical com base nas categorias temporais.

Minha suspeita inicial era a de que a semiótica pudesse servir de apoio para a atividade de composição. Este apoio se revelou eficiente, como se pôde ver ao longo deste trabalho. Também constato que a semiótica me levou a novos pensamentos criativos e me ajudou a desenvolver uma consciência maior das decisões compostoriais.

6 REFERÊNCIAS

- ARRAIS, M. A. G. *A Música de Hermeto Pascoal: Uma Abordagem Semiótica*. Dissertação de Mestrado, FFLCH – USP, São Paulo: 2006.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Ática, 1990.
- FONTANILLE, Jacques. *Semiótica do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2007.
- CHAVES, Celso Loureiro. *Por uma Pedagogia da Composição Musical*. In: FREIRE, Vanda Bellard (org.). *Horizontes da Pesquisa em Música*. Rio de Janeiro, 7Letras, p.84-95, 2010.
- FUJIKURA, Dai. *Joule*. 2009. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=0W9MbMIVRDw>
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2012.
- IVES, Charles. *The Unanswered Question*. 1908. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=kkaOz48cq2g>
- MENEZES, Flo. *Música Maximalista – Ensaios reunidos sobre a Música Radical e Especulativa*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.
- PIETROFORTE, A. V. *Semiótica Visual: os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto, 2ed., 2010.
- PIRES JR., José Homero de Souza. *A Temporalidade do Texto Anunciativo Televisivo (TAT)*. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação - UNISINOS, São Leopoldo: 2006.
- QUARANTA, Daniel. Processos Composicionais. *Cadernos do Colóquio*, Rio de Janeiro: UNIRIO, v. 6, nº 1, 2003.
- RECTOR, Monica. *Para Ler Greimas*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1978.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. 3. Ed. São Paulo: EDUSP, 2008.
- TATIT, Luiz. *A Abordagem do Texto*. In: FIORIN, José Luis (org.). *Introdução à Linguística*. São Paulo: Contexto, 2ed., p.187-209, 2003.
- _____. *Musicando a semiótica*. Ensaios. São Paulo: AnnaBlume, 1998.
- _____. *Semiótica da Canção: Melodia e Letra*. São Paulo: Escuta, 3ed., 2007.
- TEJERA, Januíbe. *Tremble*. 2013. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=uZTi8IiCqUY>
- VIEIRA, Thales. *Interpolação*. Apresentação de Slides. Instituto de Matemática – UFAI. 2014.

7 ANEXOS

Partitura da peça.

I

Prestissimo, confuso ($\text{♩} = 60$)

Lento, claro ($\text{♩} = \text{c. } 48$)

Acordeão

Piano

(silently depress)

R&d _____ *
Sost. ped. - - - - -

Ac.

sff sub. mp pp sff mp p sff mp sff sff sff sub.

Pno.

mp f

(Sost. ped.) - - - - -

più mosso

Ac.

sff mf mf

Pno.

più mosso
molto rubato

ff f mp pp

a tempo ($\text{♩} = \text{c. } 48$)

*) ***sff***: *sforzando* com tal força que se ouça um som mais grave do que as notas (sub-harmônico)

**) Todas as notas pequenas devem ser tocadas o mais rápido possível como apoiações.

meno mosso ($\text{♩} = \text{c. } 40$)

Acc.

Pno.

13 8 rit.
 sff mp dim.

sff sub. p

pp

mf

13
 mf
 sf

mf

sf

Sost. ped. - - - - -

16 8
 sff mf

sff sub. p

mf

16
 mf

f

Sost. ped. - - - - -

Sost. ped. - - - - -

18 8
 sff

f mp

sff

f

sub. p

pp

18
 mf

f

sf

mf

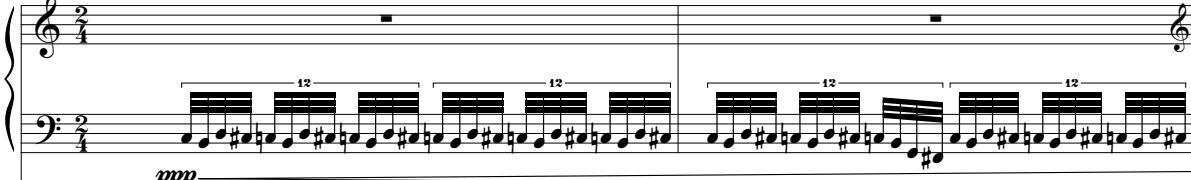
p

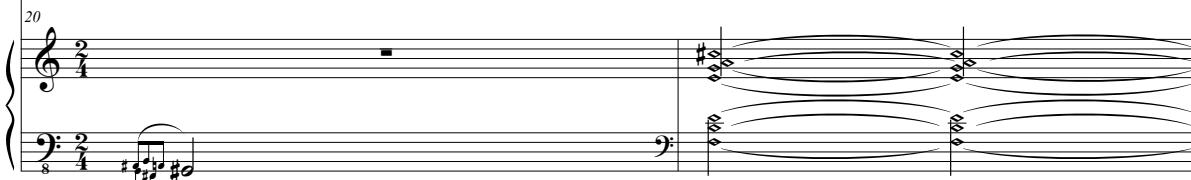
Sost. ped. - - - - -

Sost. ped. - - - - -

molto rubato sempre
molto legato

20 8

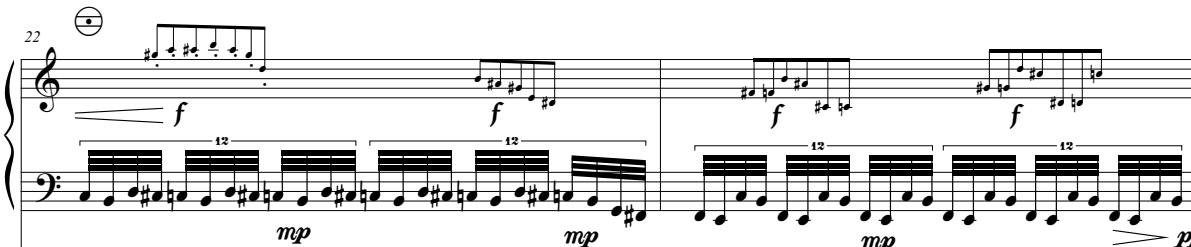
Ac. { 

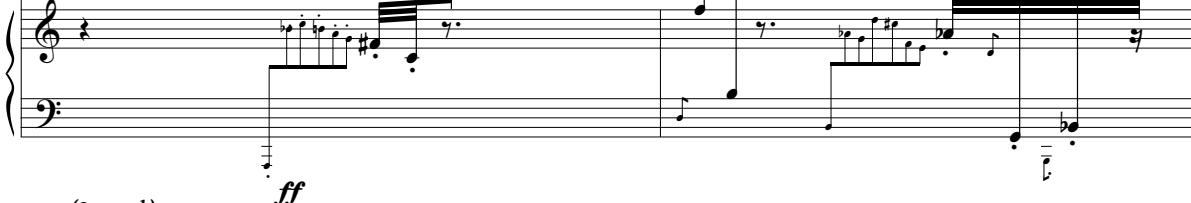
Pno. { 

(silently depress) Sost. ped.

20

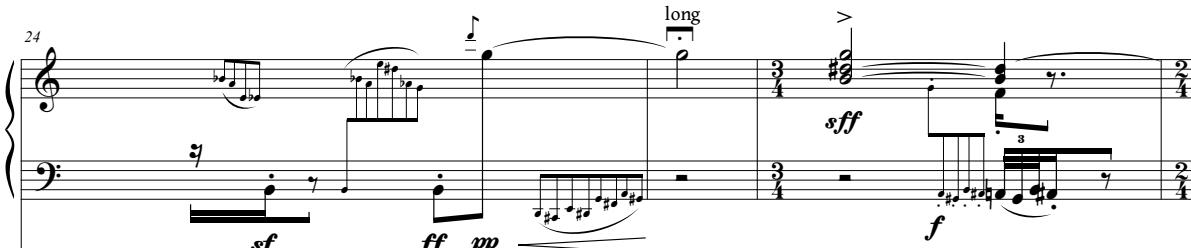
22

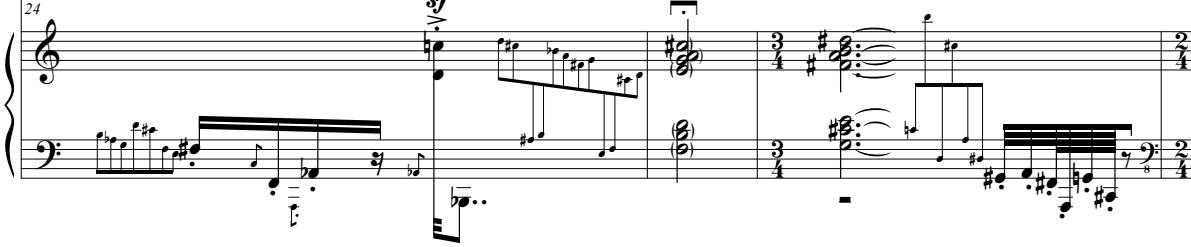
Ac. { 

Pno. { 

(Sost. ped.) ff

24

Ac. { 

Pno. { 

8va ff

(Sost. ped.) Sost. ped.

27 *molto rubato sempre*

Ac. { *p* *f*

Pno. { *p* *mf* *ff* *(Sost. ped.)* -

27 *molto rubato sempre* *(aggressivo sempre)*

Pno. { *p* *mf* *ff* *(Sost. ped.)* -

29 *repetir o mais rápido possível*

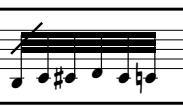
Ac. { *sf* *mp* *sff*

Pno. { *sf* *mf* *ff* *(Sost. ped.)* -

31 *long*
Ac. { *subito* *ppp* *ff* *pp*

Pno. { *long*
subito *(silently depress)* *f*

35

Ac. {  

mf ↔ *ff* tocar dentro da faixa dinâmica indicada

Pno. {  

mf *pp* *f* *p* *sf* *sf*

(Sost. ped.) -----



37

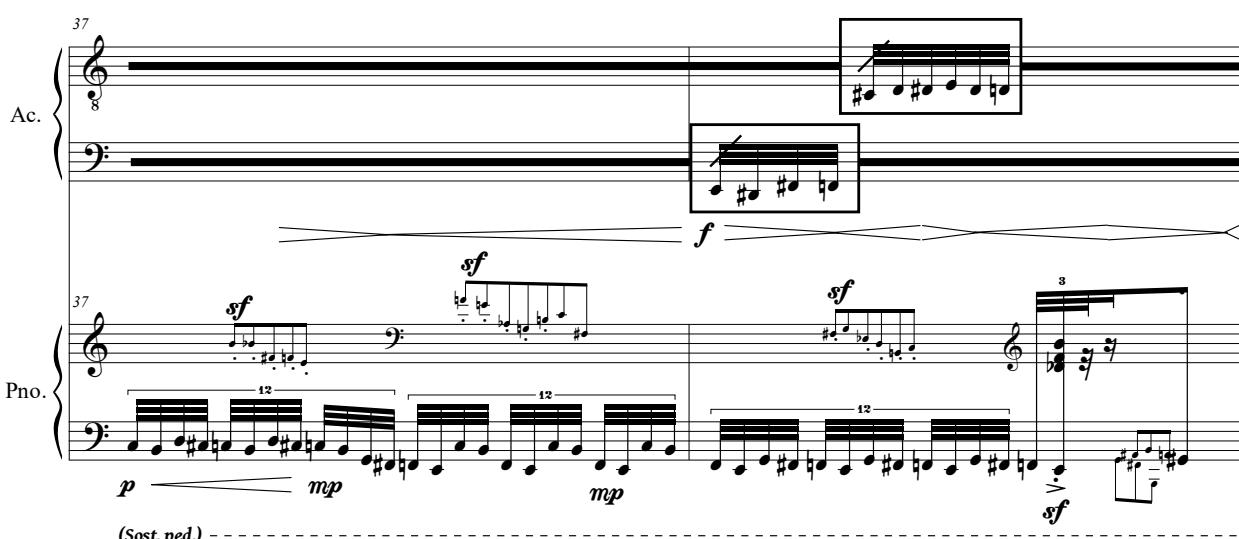
Ac. { 

f

Pno. {  

p *mp* *mp* *sf*

(Sost. ped.) -----



39

Ac. { 

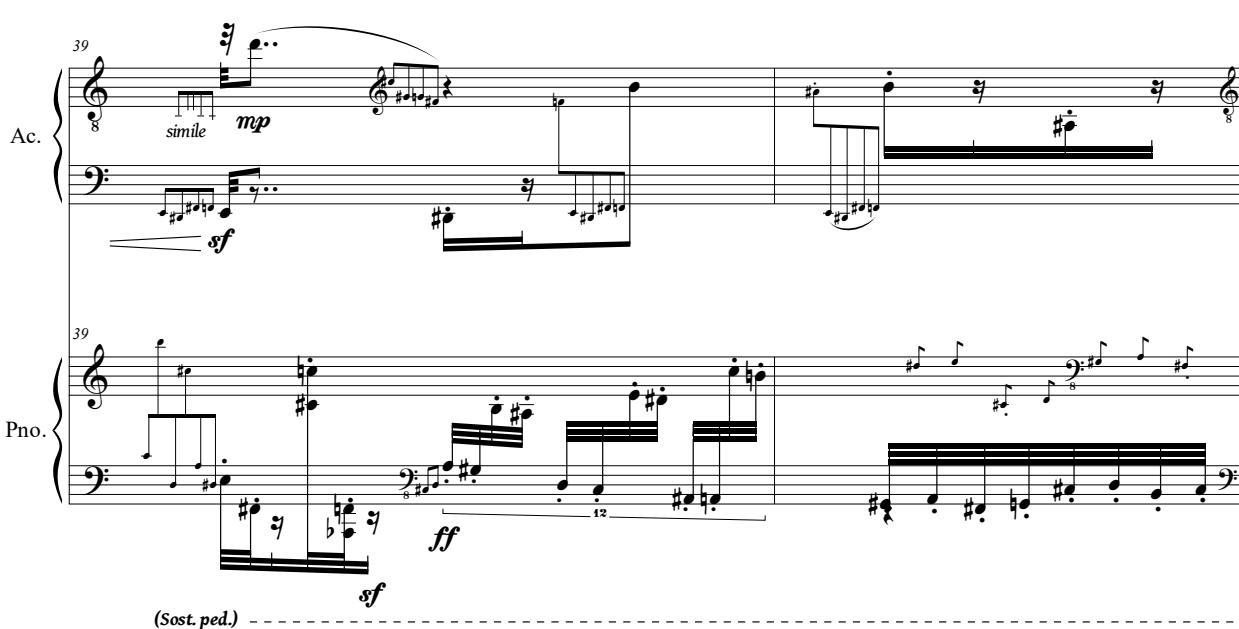
simile *mp*

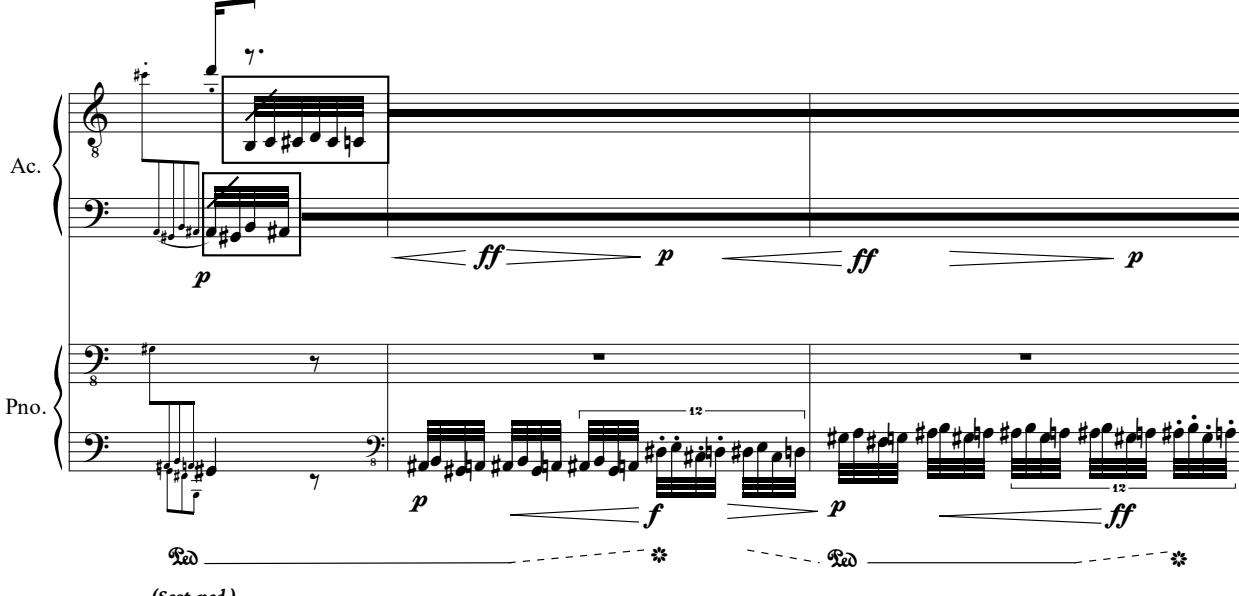
sf

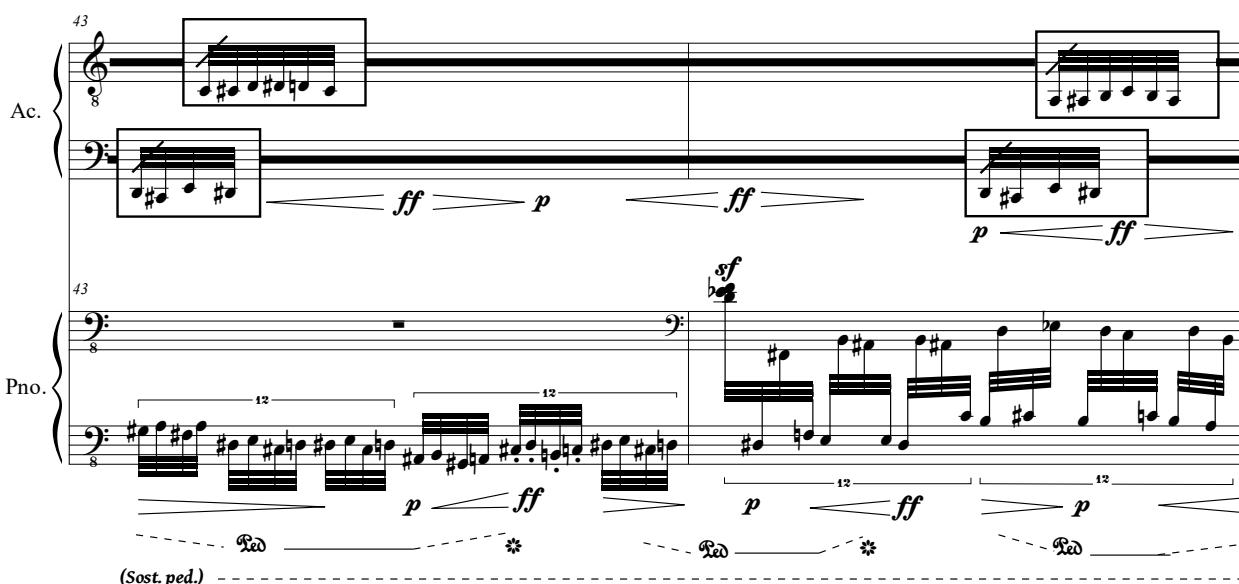
Pno. { 

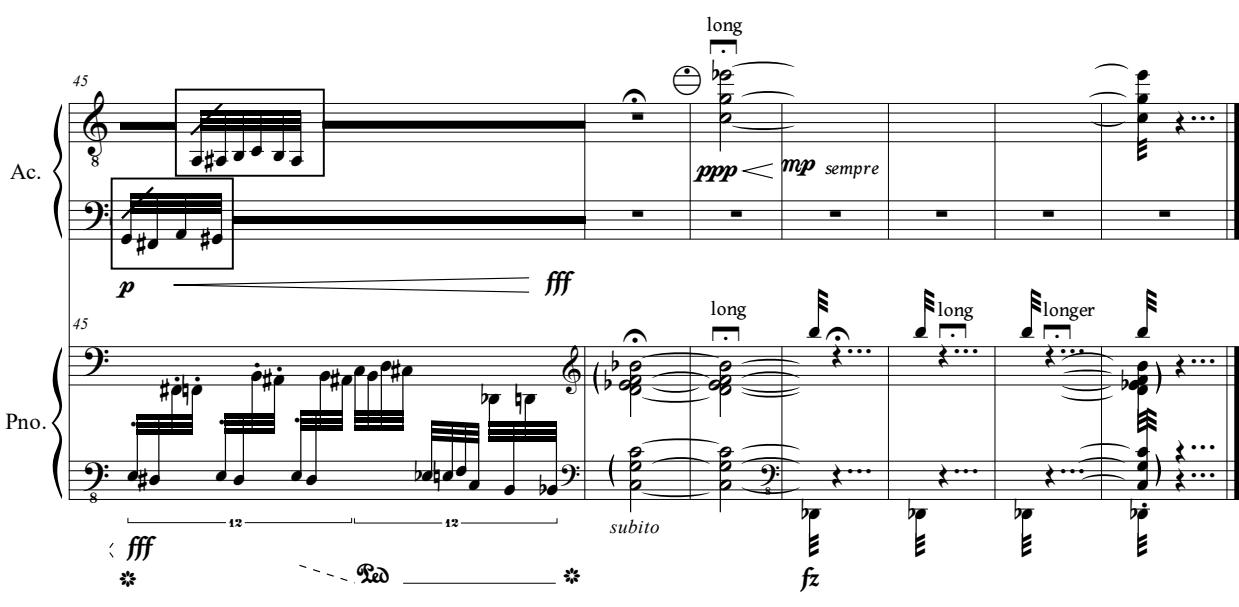
ff *sf*

(Sost. ped.) -----



Ac. { 

43
Ac. { 

45
Ac. { 

II

Grave ($\text{♩} = \text{c. } 32$)

Acordeão { *calmo*
 mf
 ppp

Piano { pp
 p

Presto ($\text{♩} = \text{c. } 48$)

Ac. { 8

Pno. { *agitato*
 mp
 p
 sf
 fz
 mp
 $< mf$

Pno. { 12
 mf
 sf
 p
sub.
 f
 p
 f
 sf
 mp
 sf
R&d
*

II

Musical score for Ac. (Acoustic) and Pno. (Piano). The score consists of two systems of music. The top system, labeled 'Ac.', starts with a dynamic of *p*, followed by a measure of rest, then a dynamic of *ppp*. The bottom system, labeled 'Pno.', starts with a dynamic of *pp*, followed by a measure of *f*, then a measure of *mf*. The piano part includes a pedal symbol and an asterisk (*) at the beginning of the second measure. Measure numbers 15 and 16 are indicated above the staves.

Tempo secondo (♩ = c. 48)

18

Ac.

18

Pno.

Pno.

24

8

sf *p*

mp

mf

8

mf

sf

sub.

p

f

Detailed description: The musical score shows three staves for the piano. The top staff has a bass clef, the middle staff has a bass clef, and the bottom staff has a bass clef. Measure 8 starts with a dynamic *sf p*. The melody consists of eighth-note chords. Measure 9 begins with a dynamic *mf*, followed by a sixteenth-note pattern. Measure 10 starts with a dynamic *mf*, followed by a dynamic *sf*, and then a dynamic *sub. p*. The score concludes with a dynamic *f*.

II

Ac.

26

Pno.

mp *<f>* *>mf*

p

26

Pno.

mf *sf* *sub.* *f*

p

Ac.

31

Pno.

sf *p*

sub.

mp

31

Pno.

p *mp*

sub. *mf*

p *mf*

p

Ac.

34

Pno.

f

sf

sub.

34

Pno.

f

sf

sub.

mf

p

II

37

Ac.

Pno.

37

Pno.

41

Ac.

41

Pno.

Sost. ped. - - - - -

45

Ac.

45

Pno.

II

50

Ac.

Pno.

sf

ff

ped.

mf

sub. pp < *f*

sub. p

subito

mf

55

Ac.

Pno.

mp

p

mp

mf

mf

p

mf

pp

60

Ac.

Pno.

mf

mp

mf

mp

Sost. ped.

ped.

64

Ac.

Pno.

(Sost. ped.)

Sost. ped.

64

mp

mf

sub. p

mf

Grave ($\text{♩} = \text{c. 32}$)
Ad libitum: cada ataque deve durar
no mínimo uma ♩ e no máximo uma ♩)

69

Ac.

Pno.

sub. p

mf

Sost. ped.

sf

69

subito

Ad

(Sost. ped.)

73

Ac.

Pno.

(Ad)

long

8va long

73

long

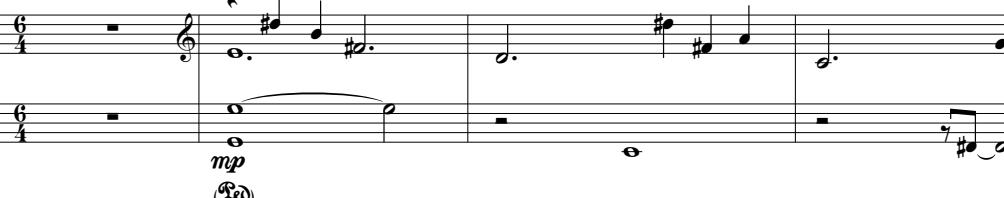
8va long

II

Grave ($\text{♩} = \text{c. } 32$)

77

Ac. {  }

Pno. {  }

molto rit.

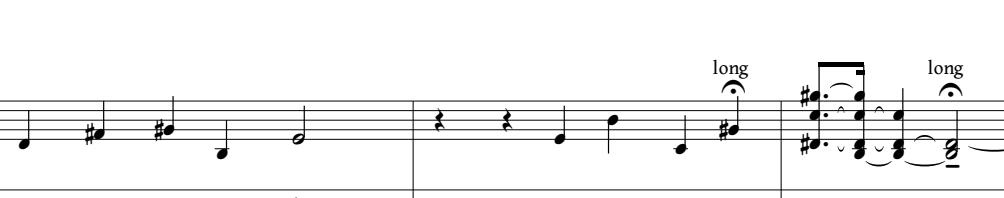
81

rit.

long

long

Ac. {  }

Pno. {  }

long

long

senza 