

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Centro de Artes

Bacharelado em Música – Habilitação em Composição Musical



Trabalho de Conclusão de Curso

Memorial de Composição

Minimal: a repetição como elemento catalisador da composição

Gabriel Faro Dezordi

Pelotas, 2021.

Gabriel Faro Dezordi

Minimal: a repetição como elemento catalisador da composição

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

Orientador: Prof. Dr. Felipe Merker Castellani

Pelotas, 2021.

Gabriel Faro Dezordi

Minimal: a repetição como elemento catalisador da composição

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: 29/06/2021

Banca Examinadora:

.....

Prof. Dr. Carlos Walter Soares

.....

Prof. Dr. James Correa

Dedicatória

À minha mãe, Flávia.

Agradecimentos

Agradeço à Universidade Federal de Pelotas – UFPEL, ao Centro de Artes, e ao Curso de Bacharelado em Composição Musical.

Ao meu orientador Dr. Felipe Merker Castellani, que sempre trouxe novas reflexões e abordagens sobre música, que até então não havia descoberto.

Aos professores Carlos Walter Soares, James Correa, Jorge Meletti, Guilherme Tavares, Werner Ewald e Luís Fernando Hering Coelho, por sempre compartilharem seus conhecimentos de forma magistral, e, principalmente, por me fazerem evoluir como músico.

Aos meus amigos e amigas Mateus Messias, Arthur Salles, Wagner Sicca, Abner Vargas, Júnior Vieira, Gabriel Caldeira, Lúcio Ferro, Vinícius Terres, Márcio Ary, William Fagundes, Marília Piovesan e Caíque Chagas, que são grandes pessoas e músicos que o curso de música me apresentou.

As minhas amigas Violetta Pacce, Mariana Argoud Dias, Laura Azevedo e Emili Souza, por sempre me apoiarem na minha carreira como músico.

Aos meus professores e mestres da bateria Marco Primo e Renato Popó, por terem me guiado no caminho certo a seguir no instrumento.

À Marina Dias e Poliana Pasa por dedicarem seu tempo para traduzir e revisar a ortografia deste trabalho, respectivamente.

A toda minha família. Especialmente minha mãe Flávia Faro, meu pai Rodnei Dezordi, meus avós Faro, Zita, Omar e Clara, e meu tio, professor e mestre Luke Faro, que foi meu grande incentivador e exemplo para me tornar músico.

Epígrafe

“A arte existe porque a vida não basta”

Ferreira Gullar

Resumo

DEZORDI, Gabriel Faro. ***Minimal: a repetição como elemento catalisador da composição.*** [2021]. 58.p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música – Habilitação em Composição), Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2021.

O presente memorial de composição traz uma reflexão sobre a repetição como o elemento catalisador no processo composicional da música *Minimal*, de autoria de Gabriel Faro. Neste contexto, serão descritos o período da pré-composição e o processo composicional da peça musical citada anteriormente, assim como a produção do EP *VII*, do qual *Minimal* faz parte. Também serão abordadas neste trabalho, reflexões sobre repetição em música e uma contextualização do minimalismo estadunidense, com foco nas peças do compositor Steve Reich e os processos apresentados nas mesmas. Por fim, será apresentada uma análise descritiva dos procedimentos e processos composicionais utilizados em *Minimal*, ligando os aspectos já mencionados a parâmetros como melodia, harmonia e ritmo, e também a utilização da tecnologia como meio de criação musical.

Palavras-chave: composição; repetição em música; minimalismo; criação musical; Minimal.

Abstract

DEZORDI, Gabriel Faro. ***Minimal: repetition as a catalyst for composition*** [2021]. 58.p. Term Paper (Bachelor's Degree in Music – Composition), Centro de Artes, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2021.

This composition process analysis evokes a reflection on repetition as a catalyst for the compositional process of the song *Minimal*, written by Gabriel Faro. In this setting, the pre-composition period and the compositional process of the aforementioned musical piece will be described, as well as the production of EP *VII*, which includes *Minimal*. Reflections on repetition in music and a contextualization of American minimalism will also be addressed in this work, focusing on the works by composer Steve Reich and the processes presented in them. Finally, a descriptive analysis of the compositional processes and procedures used in *Minimal* will be presented, linking the aspects mentioned previously to parameters such as melody, harmony and rhythm, and also the use of technology as a means of musical creation.

Keywords: composition; repetition in music; minimalism; musical creation; *Minimal*.

Lista de figuras

Figura 1: Motivo principal de <i>Minimal</i> , executado pelo piano.	17
Figura 2: Arte da capa do EP <i>VII</i> de Gabriel Faro	20
Figura 3: Primeiro <i>groove</i> criado para a bateria de <i>Minimal</i> de Gabriel Faro com indicação dos tambores e pratos utilizados.	24
Figura 4: Exemplo da transcrição da linha melódica executada pelo baixo elétrico em <i>Minimal</i> de Gabriel Faro.	27
Figura 5: Defasagem gerada entre os dois pianos nos três primeiros ciclos de repetições de <i>Piano Phase</i> , de Steve Reich.	35
Figura 6: Exemplo dos três primeiros ciclos de repetições de <i>Clapping Music</i> de Steve Reich.	36
Figura 7: Exemplo do processo de defasagem e adição aplicados na peça <i>Electric Counterpoint: III. Fast</i>	38
Figura 8: Projeto de <i>Minimal</i> na DAW.	40
Figura 9 : Exemplo dos padrões executados pelo piano, baixo elétrico e bateria na seção A de <i>Minimal</i> , de Gabriel Faro.	42
Figura 10 : As três tríades principais de <i>Minimal</i> em estado fundamental, e suas respectivas cifragens.	42
Figura 11: Exemplo da adição de melodias agudas após os ataques dos acordes, executadas pelo <i>classic electric piano</i> na seção A de <i>Minimal</i>	43
Figura 12: Exemplificação da polimetria na seção A de <i>Minimal</i> , com identificação do primeiro tempo de cada compasso da bateria.	44
Figura 13: Alternância de fórmulas de compasso na seção B de <i>Minimal</i> programadas na DAW.	45
Figura 14: Adaptação do motivo principal de <i>Minimal</i> em diferentes fórmulas de compasso, enfatizando os saltos melódicos mantidos.	46
Figura 15: Representação das camadas dos sintetizadores em diferentes registros, em MIDI através da DAW, na seção B de <i>Minimal</i> , de Gabriel Faro.	47
Figura 16: <i>Ostinato</i> e agrupamentos de colcheia entre o <i>classic electric piano</i> e o baixo elétrico, na seção B de <i>Minimal</i>	48
Figura 17: Exemplificação da polimetria na bateria e da transposição do motivo principal na seção B de <i>Minimal</i> , de Gabriel Faro.	49
Figura 18: Linha melódica executada pelo baixo elétrico na seção A' de <i>Minimal</i> , de Gabriel Faro.	50
Figura 19: <i>Groove</i> executado pela bateria na seção A' de <i>Minimal</i> , de Gabriel Faro.	50

Figura 20: Motivo principal executado pelo piano na métrica de 4/4 na seção A' de <i>Minimal</i> , de Gabriel Faro.....	51
Figura 21: Representação em MIDI das dobras do motivo principal na DAW, na seção A' de <i>Minimal</i> de Gabriel Faro.	52
Figura 22: Ciclo de acordes da seção B' de <i>Minimal</i> , de Gabriel Faro.....	53

Lista de hyperlinks

- Hyperlink 1:** Áudio do motivo principal de *Minimal*, executado pelo piano.
Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1eadVT3lQp-kjvugpEPhXC2bnSax9-r9/view?usp=sharing> 17
- Hyperlink 2:** Áudio do primeiro *groove* criado para a bateria de *Minimal* de Gabriel Faro com indicação dos tambores e pratos utilizados. Disponível em:
<https://drive.google.com/file/d/1b1PI3Ool6vQgpW-VeEGlw7EV8dGX2Wya/view?usp=sharing> 24
- Hyperlink 3:** Áudio da transcrição da linha melódica executada pelo baixo elétrico em *Minimal* de Gabriel Faro. Disponível em:
<https://drive.google.com/file/d/19k1M35iWuRIxFBL9EZzkfjgBgG4lOIKO/view?usp=sharing> 27
- Hyperlink 4:** Áudio dos padrões executados pelo piano, baixo elétrico e bateria na seção A de *Minimal*, de Gabriel Faro. Disponível em:
https://drive.google.com/file/d/1KPNsXgyBitszIBXCFg006KXUZ6h97oJ_/view?usp=sharing 42
- Hyperlink 5:** Áudio das três tríades principais de *Minimal* em estado fundamental, e suas respectivas cifragens. Disponível em:
<https://drive.google.com/file/d/1KviVquJCrClat7ojavGoqQT0Gb4ix-4-/view?usp=sharing> 42
- Hyperlink 6:** Áudio da adição de melodias agudas após os ataques dos acordes, executadas pelo *classic electric piano* na seção A de *Minimal*. Disponível em:
<https://drive.google.com/file/d/1CzwPMdvvMvFofhcyIKLIRgs95Ju-OlfB/view?usp=sharing> 43
- Hyperlink 7:** Áudio da exemplificação da polimetria na seção A de *Minimal*, com identificação do primeiro tempo de cada compasso da bateria. Disponível em:
<https://drive.google.com/file/d/1vsUz8OmVfAt3k-kIAHQr-9TCwwGV9WIR/view?usp=sharing> 44
- Hyperlink 8:** Áudio da adaptação do motivo principal de *Minimal* em diferentes fórmulas de compasso, enfatizando os saltos melódicos mantidos. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1Bt-gNJ2wbl1oRO2XnrSbfOra7VSeRYrh/view?usp=sharing> 46
- Hyperlink 9:** Áudio da representação das camadas dos sintetizadores em diferentes registros, em MIDI através da DAW, na seção B de *Minimal*, de Gabriel Faro. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1R35T7jhXTFGRLfp8oCyV-ZwFb0dcKv3Q/view?usp=sharing> 47
- Hyperlink 10:** Áudio do *ostinato* e agrupamentos de colcheia entre o *classic electric piano* e o baixo elétrico, na seção B de *Minimal*. Disponível em:
https://drive.google.com/file/d/1qaJuVcTpRPF0lydawp1O6OOIVWaS_8Zn/view?usp=sharing 48

- Hyperlink 11:** Áudio da exemplificação da polimetria na bateria e da transposição do motivo principal na seção B de *Minimal*, de Gabriel Faro. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1VGyr40AOItlv7RmV7mDsBoQ6i8beciTF/view?usp=sharing> 49
- Hyperlink 12:** Áudio da linha melódica executada pelo baixo elétrico na seção A' de *Minimal*, de Gabriel Faro. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1MRasWmn8nFNcXiJxIEDB3NocHVswAGuX/view?usp=sharing> 50
- Hyperlink 13:** Áudio do *groove* executado pela bateria na seção A' de *Minimal*, de Gabriel Faro. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1PYKnkv3vkljF3wkivIMkIIW5VIKwEsoJ/view?usp=sharing> 50
- Hyperlink 14:** Áudio do motivo principal executado pelo piano na métrica de 4/4 na seção A' de *Minimal*, de Gabriel Faro. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1J9qnqrp-rbr_pNn_Nil5VMLmcyFuuv4B/view?usp=sharing 51
- Hyperlink 15:** Áudio da representação em MIDI das dobras do motivo principal na DAW, na seção A' de *Minimal* de Gabriel Faro. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1eYJg_pncXAou8XfEA8rAlyvDd6DULPce/view?usp=sharing 52
- Hyperlink 16:** Áudio do ciclo de acordes da seção B' de *Minimal*, de Gabriel Faro. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/16rTxU-K7vHN_vD0IZMWxS9w1Bf0aB8Ee/view?usp=sharing 53

Sumário

Introdução	13
1 <i>Minimal</i>: da pré-composição ao processo composicional.....	15
1.1 Pré-composição	15
1.2 A produção do EP VII.....	17
1.3 Processo composicional.....	20
1.3.1 Instrumentação	22
1.3.2 Organização temporal.....	24
1.3.3 Gravação.....	26
1.3.4 Mixagem.....	28
2 Repetição em música	30
2.1 O minimalismo de Steve Reich	33
2.2 A repetição e diferença em <i>Minimal</i>	38
2.2.1 A composição através da DAW	39
2.2.2 Seção A.....	41
2.2.3 Seção B.....	45
2.2.4 Seção A'	49
2.2.5 Seção B'	52
Conclusão	54
Referências bibliográficas	57
Referências audiovisuais.....	58

Introdução

Este memorial descritivo está dividido em dois capítulos. O primeiro capítulo aborda reflexões do período da pré-composição, trazendo os referenciais sonoros com uma breve análise dos aspectos que influenciaram as concepções iniciais de *Minimal*, música de minha autoria, composta entre os anos de 2018 e 2019, durante a produção do meu primeiro EP¹ instrumental. No processo composicional, elenco parâmetros como instrumentação, organização temporal, gravação e mixagem, por serem aspectos que considero essenciais para descrever a composição do objeto em análise. Ao longo deste capítulo, trago também, a reflexão do uso da tecnologia para a criação musical, descrevendo o uso do programa *Logic Pro X*², o qual foi utilizado tanto na produção do EP, quanto para a criação de *Minimal*.

O segundo capítulo aborda a repetição em música, trazendo conceitos que diferenciam tipos de repetição, o papel da diferença, contrapontos entre minimalismo e serialismo e reflexões sobre o tipo de escuta ativada por músicas repetitivas. Também está inserida neste capítulo uma contextualização histórica do surgimento do movimento minimalista, alguns dos procedimentos e processos composicionais utilizados pelos compositores, com uma focalização nas reflexões de Steve Reich sobre os seus procedimentos e processos composicionais. Finalizo o capítulo com a análise de *Minimal*, trazendo novamente um relato da utilização do computador para a criação musical, e dividindo-a em seções que compreendem a organização temporal da música, descrevendo os procedimentos composicionais utilizados em cada uma destas. A análise apresenta um foco nos parâmetros da melodia, harmonia e ritmo, trazendo uma ligação destes com os timbres, instrumentação e a criação musical através do uso da tecnologia, e como a repetição está presente em cada um destes parâmetros.

Minimal não possui uma transcrição completa em partitura, portanto, os exemplos musicais dados em notação musical foram elaborados com o objetivo de facilitar a compreensão do(a) leitor(a). Tanto esses quanto alguns dos *prints* de tela

¹ A sigla EP que será utilizada no decorrer deste trabalho, significa *Extended Play*. É um formato que possui duração maior do que um *single*, assim como uma duração curta para ser considerado um álbum ou *long play* (LP).

² No decorrer deste trabalho serão apresentados procedimentos que são de uso corrente no processo de composição e produção musical atuais. Assim, o nome do *software*, *Logic Pro X*, será substituído pela sigla DAW, que significa *Digital Audio Workstation*.

apresentados como figuras possuem *hiperlinks* que direcionam para os correspondentes áudios localizados no *Google Drive*, quando necessário.

1 *Minimal*: da pré-composição ao processo composicional

O desenvolvimento de *Minimal* se deu em três etapas. A primeira é o período de pré-composição, que abrange as influências sonoras que eu escutava naquele período e levaram a criação do motivo principal da música. A segunda etapa se dá na produção do meu primeiro EP instrumental, intitulado *VII*, no qual busquei o material que havia composto durante o período da pré-composição, e o revisei com o objetivo de integrá-lo no projeto instrumental. A terceira é o processo de composição. Essa é caracterizada pela criação musical e é dividida nas etapas de escolha da instrumentação, organização temporal, gravação e mixagem.

1.1 Pré-composição

Como compositor, a etapa da pré-composição se caracteriza, para mim, pela escuta, análise e reflexão sobre obras de outros compositores. Durante o período que antecedeu a composição de *Minimal*, ouvia repetidamente a peça *Electric Counterpoint* (1987) de Steve Reich, mais especificamente o terceiro movimento intitulado *III. Fast*, e também a música *Entertain Me* (2015) do compositor e pianista Tigran Hamasyan³.

Na peça de Reich, a questão da sonoridade resultante das sobreposições das guitarras, a melodia com caráter modal, assim como a maneira na qual o compositor trabalhou o motivo principal entre elas, gerando uma diferença constante para o ouvinte, influenciou-me para a idealização inicial de *Minimal*. Outro aspecto importante da peça em questão é a mixagem do áudio. A gravação aqui referida é feita pela interpretação do compositor, violonista e guitarrista sueco Mats Bergström⁴ em seu álbum intitulado *Electric Counterpoint* (2012). Percebe-se na mixagem a utilização do *panning* entre as diferentes vozes das guitarras elétricas e violões, ocasionando um efeito *estéreo* que se torna parte da composição em si e, conseqüentemente, torna a escuta mais detalhada para o ouvinte.

³ Nascido na cidade de Guiumri, localizada na Armênia, Tigran Hamasyan é um pianista e compositor contemporâneo. Destaca-se por utilizar em suas composições músicas folclóricas da Armênia junto com improvisos de jazz e influências diretas do rock. Atualmente possui doze trabalhos lançados. Mais informações em: < <https://www.tigranhamasyan.com> >.

⁴ Mats Bergström nasceu na cidade de Gävle na Suécia. Com mais de trinta anos de trabalho como guitarrista, já fez trabalhos solo, como acompanhador e em conjuntos. Mais informações em: < <http://www.matsbergstrom.com> >.

Já na música de Hamasyan, a instrumentação formada por piano, sintetizadores, baixo elétrico e bateria, serviu de referencial sonoro para as minhas escolhas posteriormente. Também destaco aqui, a mixagem que dialoga diretamente com a instrumentação citada acima, e que acabou por ser referência sonora durante o processo de mixagem de *Minimal*.

Tanto a peça de Reich quanto a música de Hamasyan apresentam uma característica em comum, o uso da repetição, que viria a se tornar o elemento catalisador para a composição de *Minimal*.

Utilizada de maneiras diferentes, a repetição em *Electric Counterpoint: III. Fast* é trabalhada, assim como em grande parte do repertório de composições de Steve Reich, de maneira processual. Isto é, o ouvinte é capaz de perceber os processos ocorrendo lentamente ao longo da escuta e compreender o que o compositor busca transmitir. Como Reich afirma: “o que estou interessado é num processo composicional e numa sonoridade resultante que é tudo uma coisa só” (REICH, 2002, p.35, tradução livre). Este movimento, em específico, apresenta uma duração não tão longa, tendo aproximadamente quatro minutos e trinta segundos, assim pude de certa forma analisar como foi desenvolvido o discurso musical em um espaço de tempo relativamente pequeno.

Em *Entertain Me*, de Hamasyan, o motivo inicial executado pelo piano se mantém durante o primeiro minuto da música, em movimento cíclico. Porém, há dois fatores que, como ouvinte, percebi e que geraram diferença constante na sonoridade. O primeiro são as acentuações sincopadas executadas no registro grave do piano, simultaneamente com o bumbo da bateria e o baixo elétrico. Essas ultrapassam as barras de compassos, e os tempos fortes perdem a evidência. Gera-se uma expectativa constante para que esse tempo forte seja enfatizado de novo, porém Hamasyan só o enfatiza após dezesseis compassos. Tal procedimento pode ser denominado de polimetria⁵. O segundo aspecto está relacionado à sobreposição de melodias com timbres contrastantes entre o piano e os sintetizadores. Essa ideia é apresentada logo após o primeiro ciclo de dezesseis compassos, e se mantém durante os próximos dezesseis.

⁵ A polimetria é a presença de duas ou mais métricas distintas. Pode ser gerada a partir de acentuações em frases musicais, que compreendem quantidades de figuras rítmicas distintas. Assim, as frases acabam por ultrapassar a barra de compasso.

Por mais que pontuais, esses aspectos em forma conjunta serviram como estimuladores para o desenvolvimento do motivo principal de *Minimal* (fig.1). Este foi composto durante uma sessão de improvisação no piano, em que buscava simular a sonoridade das peças de Reich, adaptada à minha maneira de compor. Assim, a melodia composta é caracterizada por uma sonoridade modal, pelos saltos de quartas e quintas juntas e por ser executada em “140 bpm”.



Figura 1: Motivo principal de *Minimal*, executado pelo piano.

Hyperlink 1: Áudio do motivo principal de *Minimal*, executado pelo piano. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1eadVT3lQp-kjvugpEPPhXC2bnSa-x9-r9/view?usp=sharing>

Após a composição da melodia, foi feita a gravação utilizando a DAW e a transcrição para a partitura apenas do trecho mostrado acima, com o objetivo de possuir o registro da ideia inicial em duas fontes diferentes.

Este motivo manteve-se guardado juntamente com outros registros musicais que já havia composto. No ano de 2018, quando a produção do EP *VII* começou a ser idealizada, estes vieram a ser revistos e o processo composicional se iniciou.

1.2 A produção do EP *VII*

Antes de refletir sobre o processo de composição de *Minimal*, irei relatar o período de produção do meu primeiro EP instrumental intitulado *VII*, visto que foi durante esta etapa que a música foi composta.

A necessidade de produzir o meu primeiro projeto instrumental surgiu pelo fato de possuir uma gama de materiais guardados, fossem eles por meio de gravações ou transcrições em partituras, como dito anteriormente. Após fazer uma análise desses materiais, comecei a organizá-los e reservar apenas aqueles que eu sentia que me representavam sonoramente como compositor, ao menos naquele momento em específico.

No fim de 2018, comecei o processo de composição a partir desses materiais. Não havia neles ideias consolidadas, sendo que em sua grande maioria

apresentavam apenas dois compassos de um motivo melódico ou rítmico. Porém, esses pequenos fragmentos foram suficientes para gerar as músicas que então viriam fazer parte do projeto.

Todo processo de produção e composição foi feito com sequenciamento MIDI através do uso de um controlador e instrumentos virtuais através da DAW, assim como a utilização de gravações de improvisações minhas na bateria. Através destes procedimentos, eu era capaz de juntar diferentes trechos e ir formando a música como uma espécie de mosaico dentro do programa de criação musical. A partir desses recortes, começava então a explorar timbres, melodias, harmonias, texturas e espacialização, com os instrumentos virtuais, utilizando os materiais que já havia previamente composto, variando estes ou até mesmo criando ideias novas. A decisão de utilizar uma DAW específica para a criação musical veio de uma necessidade pessoal em explorar outros meios para compor além do uso de programas que possuem como foco a notação em partitura.

Desde o início do processo de composição e produção, o nome do EP já estava estabelecido e se chamaria *VII*. O nome surgiu por uma questão pessoal e por considerar o número sete o meu número da sorte, por diversos motivos e ocorridos ao longo da minha vida. Porém, o que quero ressaltar é que pelo fato de eu já possuir um nome para o projeto, este serviu como estimulador para os processos de composição das músicas.

Também já havia preestabelecido que seriam compostas cinco músicas. Essas teriam caracteres distintos entre si, e seriam um amálgama das minhas influências como baterista e compositor, ao menos até aquele período.

Entre as influências musicais que mais me inspiraram durante aquele momento de produção e composição, destaco, dentro da música popular, bandas de rock progressivo como Dream Theater, Rush e Porcupine Tree, além de, novamente, o compositor Tigran Hamasyan. Principalmente pelo resultado sonoro que esses artistas atingem em suas composições, assim como as escolhas de timbres, instrumentação e uso de compassos irregulares, muito comum nos gêneros citados acima. Em relação à música de concerto, destaco compositores como Serguei Prokofiev, Igor Stravinsky e Steve Reich. Os dois primeiros pela maneira que trabalham o parâmetro rítmico em suas composições, e o terceiro pelos processos utilizados em suas obras. Tais como defasagem, permutação, adição

gradual de novos fragmentos e uso de *ostinatos* geradores de pulsos rítmicos, os quais contribuem para que o ouvinte mantenha uma escuta atenta ao longo da peça.

Após dois meses de produção e criação, foram compostas as cinco músicas que então viriam a fazer parte do EP. São elas: *Aviv*, *Talassa Pt.1*, *Minimal*, *Trópicos* e *Talassa, Pt.2*. Com as *demos* prontas, faltava gravá-las de maneira profissional, para que então pudesse distribuí-las nas plataformas de *streaming*. Contratei, então, o engenheiro de áudio Júnior Vieira⁶, para me auxiliar nas gravações que foram feitas dentro do estúdio da minha casa, e também para ficar responsável pela mixagem. Além da produção e composição das músicas, fui responsável pela gravação e interpretação da bateria, piano e sintetizadores, e para a interpretação das partes do baixo elétrico, contratei o músico Wagner Sicca⁷. Posteriormente, o trabalho foi masterizado pelo engenheiro de som Lauro Maia⁸ e finalizado com a capa do artista Ruan Sampaio⁹ (fig.2).

⁶ Júnior Vieira é músico e produtor musical, atuando profissionalmente desde o ano de 2008. Graduado no curso de Tecnologia em Produção Fonográfica pela Universidade Católica de Pelotas e Bacharel em Música – Violão pela Universidade Federal de Pelotas. Já estudou com nomes do áudio como Geoff Emereick, Lisciel Franco, Marcos Abreu, entre outros.

⁷ Wagner Sicca é contrabaixista, natural de Pelotas, Rio Grande do Sul. Trabalha como músico acompanhador em vários gêneros musicais, como pop rock, MPB, pagode, sertanejo e música instrumental. Em 2016, ingressou no Bacharelado em Música Popular na Universidade Federal de Pelotas.

⁸ Lauro Maia é engenheiro com experiência em gravação e pós-produção de áudio nas indústrias da música e cinema, bem como sonorização ao vivo. Premiado no *Grammy Latino* em 2016 como engenheiro de gravação do Melhor Álbum de Rock em Língua Portuguesa, *Derivacivilização*, de Ian Ramil.

⁹ Ruan Sampaio, é formado em Comunicação Visual pelo Instituto Federal Sul Rio-Grandense e estudou Design Digital pela Universidade Federal de Pelotas. Artista autodidata e designer, já atuou como ilustrador e *filmmaker*. Atualmente trabalha com *motion design*, edição de vídeo e produção de capas de disco.

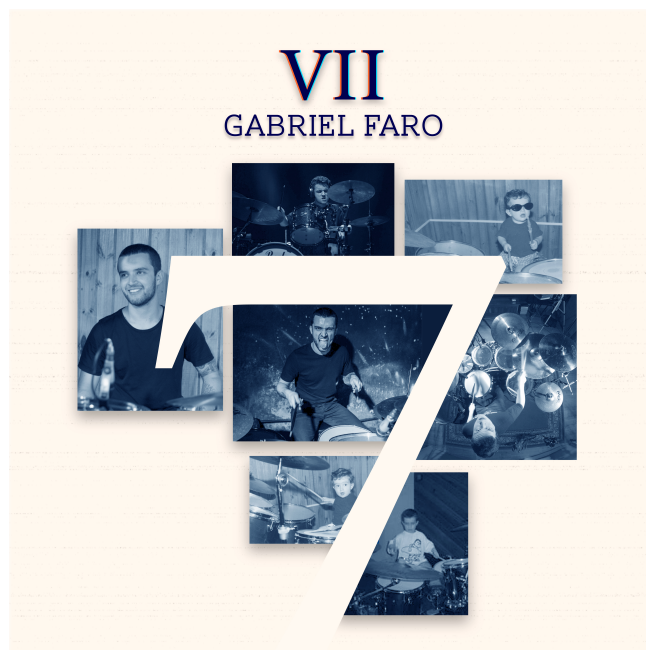


Figura 2: Arte da capa do EP *VII* de Gabriel Faro

Fonte: arte criada pelo artista Ruan Sampaio

Com todo o processo concluído, *VII* foi lançado digitalmente no dia 31 de Maio de 2019 em todas as plataformas digitais, através da distribuidora *OneRpm*¹⁰.

1.3 Processo composicional

Minimal foi a segunda música a ser composta durante a produção de *VII*. Busquei nos meus arquivos o fragmento melódico que havia transcrito e gravado durante o período da pré-composição, e a partir dele teve início o processo composicional. Inicialmente, a necessidade de revisitar o material que havia composto, para então desenvolvê-lo, foi pelo fato de buscar incluir no EP uma música que fosse inspirada no movimento minimalista, em que o mesmo motivo melódico permanecesse em repetição e fosse sutilmente variado ao longo da peça, dando ao ouvinte uma sensação de unidade na escuta, ao mesmo tempo que de variedade sonora.

Até aquele momento, as características das minhas composições iam em outra direção do conceito de *Minimal*. Utilizava uma grande variedade de material e,

¹⁰ A *ONErpm* é uma empresa que trabalha com distribuição de música em plataformas digitais, tanto para selos quanto para artistas independentes. Mais informações em: < <https://onerpm.com/pt/faq> >

consequentemente, não os desenvolvia de forma aprofundada. O resultado sonoro eram composições sem uma poética musical. Onde ao me colocar no papel de ouvinte, perdia-me na escuta e não me conectava com a minha própria obra.

Esta composição, então, representa também minha necessidade de buscar outros caminhos como compositor, utilizando poucos materiais musicais, e desenvolvendo-os através de diferentes procedimentos e processos de composição.

Antes de iniciar o processo composicional, foi necessário definir a instrumentação. Ainda naquele momento inspirado pela música *Entertain Me*, de Hamasyan, decidi que *Minimal* seria escrita para piano, piano elétrico, sintetizadores, baixo elétrico e bateria.

Até então, não havia composto nenhuma música utilizando essa instrumentação. Minhas composições naquele período eram apenas para instrumento solo ou duo. A decisão por essa combinação de instrumentos, além da questão da influência da música de Hamasyan, representa a busca por uma nova sonoridade como compositor e também a necessidade de me expressar compondo para os dois instrumentos que toco, sendo eles a bateria e o piano.

Como dito anteriormente, o processo de composição foi feito através da DAW. Além de possuir uma biblioteca de áudio com uma grande variedade de instrumentos virtuais, esta oferece uma facilidade em criar repetições automáticas de fragmentos criados pelo compositor. Comparando com a maneira pela qual a repetição era trabalhada em obras de compositores do século XX, Silvio Ferraz aborda uma reflexão sobre o uso da repetição através de ferramentas digitais:

[...] hoje em dia, qualquer jovem compositor que se defronte pela primeira vez com o uso do computador na música depara com uma série de procedimentos de repetição: desde os *loops* mais elementares às formas de permutação e transformação de módulos repetitivos. (FERRAZ, 1998, p.24).

Mesmo com toda essa gama de possibilidades e facilidades que a tecnologia poderia me proporcionar naquele momento, optei por executar as partes de piano, piano elétrico, sintetizadores e baixo elétrico utilizando um controlador MIDI. Ainda que o programa de criação musical possibilite a manipulação dos parâmetros musicais de cada nota criada através da informação MIDI, ao executar e criar

utilizando o controlador, a expressividade sonora resultante encaixava-se dentro do que buscava em termos sonoros para a música.

Como mencionei anteriormente, almejava com *Minimal* atingir uma sonoridade que remetesse às composições minimalistas do século XX. Porém, a duração temporal de uma composição minimalista também é um parâmetro determinante para o estilo.

Buscava não ultrapassar a duração de cinco minutos em *Minimal*. Porém, pelo fato de o motivo principal apresentar apenas seis alturas distintas, questionei-me se esse precisaria de uma duração maior para que fosse possível desenvolver uma variedade de material. O professor e crítico musical Kyle Gann afirma que a duração ressalta a restrição de material, o ouvinte pode não perceber a pouca quantidade de alturas presentes numa composição de quatro minutos, porém numa obra maior essas podem se tornar grandes protagonistas da composição (GANN, 2004).

Percebi, então, que o objetivo não era que o ouvinte percebesse de fato o material que está sendo repetido ao longo da música, ao menos em uma primeira escuta, mas que esse fosse surpreendido a cada novo momento. O motivo principal, que se manteria do início ao fim, seria como um elo de ligação entre os diferentes elementos contrastantes que fossem apresentados ao longo do tempo. Com o objetivo de gerar diferentes sonoridades a partir do mesmo material, comecei o processo analisando a instrumentação que havia estabelecido. Não foi apenas uma análise das escolhas de timbres dos instrumentos, mas também uma forma de distribuir o papel que esses teriam na música.

1.3.1 Instrumentação

A instrumentação me oferecia uma grande quantidade de possibilidades sonoras. O piano possibilitaria trabalhar o mesmo motivo em diferentes oitavas, desenvolver acordes e explorar diferentes tipos de articulações, por exemplo.

A biblioteca de áudio da DAW dispõe de um diversificado conjunto de diferentes sintetizadores, sons eletrônicos e pianos elétricos. Foi preciso um tempo até que eu testasse os diferentes timbres e determinasse quais iria usar. O método de escolha foi exclusivamente a escuta, influenciado pelos timbres utilizados em *Entertain Me*, de Hamasyan, e pela sonoridade de *Electric Counterpoint: III. Fast*, de

Reich. Por fim, foram selecionados o *classic electric piano*, que simula o timbre do piano elétrico *fender rhodes*, e os sintetizadores *soft plucked string*, *sunshine thru clouds* e *sweeping lead*¹¹. O primeiro apresenta características timbrísticas do dedilhado dos dedos em uma harpa, porém com ataque não tão acentuado. O segundo e o terceiro simulam timbres característicos de *presets* dos sintetizadores *Nord Lead*.

Para o baixo elétrico, busquei escrever um contorno melódico, inspirado na ideia de contracanto. Enquanto o motivo principal se repete no registro médio do piano, o baixo desenvolve uma melodia secundária no registro grave, complementando a principal. As regras de contraponto não foram utilizadas na composição em questão, apenas busquei manter intervalos consonantes entre os instrumentos. Durante o processo de composição, utilizei sequenciamento MIDI para escrever toda parte do baixo elétrico, com consciência que posteriormente seria gravado pelo músico Wagner Sicca. Por esse motivo, teve-se o cuidado em não escrever nada que não fosse possível de ser executado no instrumento durante a gravação da música.

A bateria, por ser o instrumento com que mais tenho familiaridade, foi o último a ser escrito. Antes de compor a sua parte, executei e gravei o motivo principal de *Minimal* por um tempo indeterminado na DAW. Criei repetições harmônicas com o *classic electric piano* e desenvolvi a primeira linha melódica para o baixo elétrico através da experimentação e improvisação. A intenção aqui era construir uma espécie de “esqueleto” da música com as primeiras ideias que fossem surgindo, para que então eu pudesse compor e gravar a parte de bateria. No fim, obtive um material de quatro minutos e trinta segundos que foi o suficiente para o desenvolvimento do *groove* mostrado abaixo (fig.3).

¹¹ A nomenclatura está de acordo com a utilizada no programa *Logic Pro X*, e ao longo desta pesquisa o piano elétrico e os sintetizadores serão nomeados a partir desta, quando necessário. Áudios dos instrumentos. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/16zcaT1U3V8Osx1LB_u-0Ze1IZw6lIF4D?usp=sharing



Figura 3: Primeiro *groove* criado para a bateria de *Minimal* de Gabriel Faro com indicação dos tambores e pratos utilizados.

Hyperlink 2: Áudio do primeiro *groove* criado para a bateria de *Minimal* de Gabriel Faro com indicação dos tambores e pratos utilizados. Disponível em:
<https://drive.google.com/file/d/1b1PI3Ool6vQgpW-VeEGlw7EV8dGX2Wya/view?usp=sharing>

Zanatta, aborda que “por *groove* entenda-se um padrão rítmico, melódico e harmônico que serve de fio condutor para uma composição.” (ZANATTA, 2007, p.51).

Após executar e gravar tal padrão, sobre o “esqueleto” melódico e harmônico que havia criado, busquei refletir através da escuta se a sonoridade obtida estava próxima do que almejava realmente para a composição. Ciente que aquele material não estava finalizado, percebi que *Minimal* necessitava de uma organização temporal estratificada em diferentes seções. O motivo melódico principal juntamente com a bateria tinham potenciais de serem explorados de outras formas, além da que havia criado naquele momento.

1.3.2 Organização temporal

Por organização temporal, não estou relacionando o tempo com a duração total da música em minutos e segundos, mas com a maneira pela qual as ideias musicais serão distribuídas no período em que a obra está sendo executada.

Até então, o que possuía era a escolha da instrumentação, o motivo principal e o *groove* que havia composto na bateria. Porém, o resultado que havia obtido a partir destes elementos ia contra o objetivo de dar ao ouvinte a sensação de uma mudança constante, ainda que algo esteja se repetindo.

Ao refletir sobre como a música iria se estabelecer no tempo, possuindo um discurso musical do início ao fim, me deparei com o conceito de forma musical, ligado a música clássica-romântica europeia. *Minimal* não possui de fato uma

influência direta da prática musical europeia, porém a ideia de uma estrutura dividida em diferentes seções, serviu como base para a criação de uma estratificação da música, com o objetivo de organizar os materiais e procedimentos que utilizaria.

Como compositor, busquei que todas seções dialogassem entre si, mesmo essas possuindo caracteres distintos. A ideia de que o mesmo material está sendo repetido ao longo da música deveria prevalecer, ao mesmo tempo que esse estivesse sendo variado constantemente.

Baseado na ideia da forma binária, organizei *Minimal* entre duas seções contrastantes (A e B) que são rerepresentadas com variações do material (A' e B'). Descritas nos tópicos a seguir:

- Seção A: dentro da métrica de 7/4, o piano executa o motivo principal em constante repetição no registro médio, acompanhado pelo *groove*, que irá apresentar variações ao longo da seção. A harmonia é composta por três tríades diferentes, que também apresentam-se em constante repetição. Para contrastar com o timbre do piano, tais acordes são executados pelo piano elétrico. Como um espécie de contracanto, o baixo enfatiza a tônica dos acordes nos tempos fortes e completa com uma melodia independente. Esta seção é um constante *crescendo* para a seção B;
- Seção B: é caracterizada pelo uso de compassos irregulares, mais especificamente 5/8 e 7/8 de forma alternada. O motivo principal ainda encontra-se presente porém adaptado a essas fórmulas de compassos. Os sintetizadores são apresentados como dobras do motivo principal, e em diferentes oitavas. Um *ostinato* é executado pelo baixo e piano elétrico, gerando um pulso que dá uma sensação de estabilidade à seção. A bateria apresenta um novo *groove* a cada troca de fórmula de compasso, gerando um constante movimento e mudança.;
- Seção A': o motivo principal retorna ao piano como na seção A, porém diferentemente desta, a seção A' é caracterizada pelo uso da *polimetria*, gerada entre o piano e o restante da instrumentação. A melodia principal é apresentada em diferentes oitavas, utilizando diferentes sintetizadores e explorando a espacialização na mixagem, enfatizando para o ouvinte a sonoridade de cada som utilizado;

- Seção B': caracterizada pelo improviso livre da bateria. Essa se torna a protagonista e os outros instrumentos, os acompanhadores. Para manter uma ideia de unificação com as outras seções, o motivo principal, assim como na seção B, adapta-se na métrica de 5/8 e é executado no registro grave, para que não se sobressaia durante a improvisação. O baixo e o piano elétrico novamente executam o *ostinato* apresentado previamente na seção B.

Com a organização temporal e a estratificação da música, o processo composicional ocorreu de forma fluída. Devo dizer, que como compositor, até aquele período, o ato de preestabelecer uma estrutura, instrumentação e até mesmo parâmetros musicais, como fórmulas de compassos específicas, por exemplo, não permitia que me expressasse de forma espontânea durante o ato de compor. Em *Minimal*, porém, a necessidade de organizar sua instrumentação e temporalidade previamente me permitiu ver a obra como um todo e finalizar os sequenciamentos das partes de piano, piano eletrônico, baixo elétrico e sintetizadores dentro do período de uma semana.

Para que o processo fosse concluído, restavam as gravações de forma profissional da bateria e baixo. Para a bateria naquele momento, havia gravado a sua parte através do celular, o que foi importante para poder perceber se o instrumento estava dialogando com o restante da instrumentação, e para o baixo, como dito anteriormente, criei suas partes através do sequenciamento MIDI para então enviar ao intérprete.

1.3.3 Gravação

O processo de gravação de uma música abre ao intérprete a possibilidade de interagir com o compositor e questioná-lo sobre suas escolhas para a obra. Neste caso, eu era o intérprete da bateria e o compositor da música. Mesmo assim, questionei-me sobre as escolhas que havia feito durante o processo de composição, no qual utilizei o celular para gravar o instrumento.

Durante o período da gravação da bateria de *Minimal*, realizada durante o mês de março de 2019, com a ajuda do engenheiro de áudio Júnior Vieira no estúdio da minha casa, fui capaz de experimentar novas ideias dentro da música.

As seções A, B e A' já se apresentavam bastante consolidadas em termos composicionais, porém a última seção da música, denominada B' e caracterizada pela improvisação no instrumento, abriu-se para que fosse possível experimentar diferentes possibilidades. Gravei improvisos distintos para que pudesse escolher aquele que julgasse melhor para o discurso musical da obra aqui em foco. Dentro do papel de compositor e ao mesmo tempo intérprete nesta situação, as minhas escolhas aqui seriam fundamentais e definiriam o resultado final. No fim, foram gravados três *takes* desta seção. O último foi escolhido para ser inserido na música.

Para as gravações do baixo elétrico, que ocorreram na semana seguinte à da bateria, foi enviada previamente a partitura para o intérprete Wagner Sicca. Nesta, havia escrito apenas a linha melódica executada pelo instrumento (fig.4), tendo como base o sequenciamento MIDI que havia feito previamente. Juntamente, enviei também um arquivo de áudio que continha os instrumentos sequenciados e a bateria já gravada, com o objetivo de dar ao intérprete uma ideia próxima àquela que viria a ser o resultado sonoro final.



Figura 4: Exemplo da transcrição da linha melódica executada pelo baixo elétrico em *Minimal* de Gabriel Faro.

Hyperlink 3: Áudio da transcrição da linha melódica executada pelo baixo elétrico em *Minimal* de Gabriel Faro. Disponível em:

<https://drive.google.com/file/d/19k1M35iWuRlxFBL9EZzkfjgBgG4IOIKO/view?usp=sharing>

Aqui meu papel se tornou somente de compositor, cedendo o papel do intérprete a Sicca, e segundo Zanatta:

O trabalho de compositor em estúdio, enquanto evolui simulação e manipulação, é um trabalho individual e que estende a composição sobre a performance. Quando envolve gravação com a participação de intérpretes passa a ser um trabalho em grupo em que a performance se estende sobre a composição. (ZANATTA, 2007, p.121).

Conversando com o intérprete, chegou-se à decisão de que a parte de baixo elétrico seria gravada conforme a transcrição da partitura. Segundo o mesmo, a parte escrita era idiomática para o instrumento, e não seria necessário adaptar algum fragmento para que esse fosse possível de ser executado. Porém, um aspecto que se abriu para a decisão de Sicca, foi a questão do timbre que seria utilizado. Esse, como parâmetro musical, influencia diretamente no resultado sonoro da música, portanto essa decisão não poderia ser ignorada. Sicca baseou-se no timbre gerado pelo baixo elétrico através do sequenciamento MIDI que havia feito, e assim obteve-se um resultado semelhante àquele que havia composto previamente.

Com as gravações das partes de bateria e baixo elétrico concluídas, a próxima etapa seria a mixagem.

1.3.4 Mixagem

É importante enfatizar que o processo de mixagem foi realizado em todas as músicas do EP, porém aqui, o foco é a análise de *Minimal*.

Essa etapa representa a finalização do processo composicional. Até então, considerava que a música estava “parcialmente concluída”, por mais que sua estruturação e gravações estivessem consolidadas.

A mixagem necessitou de atenção especial, visto que essa iria determinar o resultado sonoro da obra. Também realizada por Júnior Vieira, foi dividida em quatro etapas. A primeira sendo a edição, caracterizada pelo uso de cortes e ajustes de faixas individuais dentro do projeto. Essa pode ser caracterizada como sendo um procedimento composicional, visto que as escolhas tomadas nesta etapa podem gerar diferentes características para a sonoridade da composição (ZANATTA, 2007).

Os objetivos principais eram a busca da sincronização dos instrumentos dentro do andamento da música e também as suavizações durante trocas de passagens que foram gravadas separadamente, visto que o baixo elétrico e a bateria, por exemplo, não foram gravados em apenas um *take*. Por último, nesta etapa, Vieira também anulou ruídos provenientes das gravações desses dois instrumentos pois foram utilizados microfones e amplificadores que necessitavam de rede elétrica para o funcionamento. Para os sintetizadores e pianos, não foi necessário anular ruídos, visto que esses foram gerados a partir de informação MIDI diretamente pelo computador.

A segunda etapa está ligada ao processamento das faixas de áudio, através da utilização de equalizadores, compressores e *reverbs*. Previamente, havia enviado a música *Entertain Me*, de Hamasyan, como referência sonora para Vieira. De certa forma, essa foi útil para referenciar a sonoridade da bateria e baixo elétrico, principalmente. Porém, tínhamos consciência de que duas músicas gravadas em contextos, com intérpretes, e utilizando equipamentos diferentes, dificilmente poderiam atingir um resultado sonoro idêntico. Assim, seguimos com nosso próprio procedimento. Acompanhei de certa forma toda a etapa, deixando claro a Vieira que todos os instrumentos deveriam soar equilibrados, para que o ouvinte fosse capaz de distinguir e ouvir cada camada sonora. Para isso, foi necessário avançar para a etapa seguinte, na qual foi feita a espacialização dos instrumentos.

A espacialização dá à composição um contexto espacial. Visto que as músicas gravadas são reproduzidas em alto-falantes, esses simulam sons que são percebidos em espaços diferentes, mesmo que a posição do alto-falante permaneça a mesma. Zanatta afirma que “a facilidade com que a espacialização pode ser trabalhada contribui para que seja tratada como elemento expressivo” (ZANATTA, 2007, p.146). Em *Minimal*, a espacialização é caracterizada pela manipulação do volume e do *pan estéreo*. O primeiro com o objetivo de manipular a profundidade do som, e o segundo para distribuir os sons no eixo direita-esquerda. O resultado sonoro gerado a partir destes procedimentos foi caracterizado por uma maior definição de cada instrumento e camadas melódicas.

A última etapa da mixagem consistiu na escuta da música, tanto por minha parte quanto pela de Vieira. O processo de escuta foi relativo. Como compositor, busquei através dela ter certeza que a sonoridade estava de acordo com o que almejava em comparação ao que havia idealizado durante o início do processo composicional, ou seja, a escuta está relacionada ao aspecto artístico. Enquanto que, para Vieira, a escuta visava a revisão dos procedimentos realizados nas etapas anteriores, relacionando-se ao aspecto técnico.

Após a finalização da mixagem, a música foi enviada para a masterização. Realizada pelo engenheiro de áudio Lauro Maia, não considero este processo ligado diretamente à composição da música, por mais que se apresente como essencial para sua conclusão. A masterização, neste caso, possuiu como objetivo padronizar não só *Minimal* como o restante das músicas do EP. A padronização aqui está ligada ao volume de saída de cada uma das faixas, para que uma não possua uma

dinâmica mais forte ou mais fraca do que a outra, por exemplo. Maia executou o procedimento de masterização ciente de que o EP não seria lançado em mídia física, e sim apenas nas plataformas de *streaming*. Para isso, usou como base o padrão de medida *Loudness Units Relatives to Full Scale*, abreviada como “lufs”¹².

O término do processo composicional de *Minimal*, apresentou-se como um período de reflexão. Ouvindo a música, busquei analisar o que havia feito em termos de procedimentos composicionais para trabalhar a repetição, assim como para gerar a diferença a partir dessa. Por mais que, durante o período de composição, tivesse preestabelecido parâmetros, procedimentos e processos que viriam a ser utilizados na música, outras ideias surgiram durante o ato de compor. Essas apareciam através da experimentação e da utilização de recursos que a DAW dispunha. Tais processos utilizados para trabalhar a repetição, serão abrangidos no capítulo dois deste trabalho.

2 Repetição em música

A repetição em música traz consigo a ideia de reiteração de um material musical associado a uma experiência sonora passada. Ao trazer uma abordagem da repetição, ligada às práticas musicais clássico-romântica europeia, Mertens afirma que “a repetição em um conceito tradicional aparece como uma referência a algo que aconteceu anteriormente, para lembrar aquilo que foi esquecido” (MERTENS, 2004, p.208, tradução livre). Tal afirmação, pode ser relacionada com a reexposição de temas do classicismo, mais especificamente na forma sonata, em que o compositor, após o desenvolvimento, retoma os temas iniciais.

Já ao analisar práticas musicais africanas, e trazendo como exemplo a música *Ewe*, do oeste africano, na qual Steve Reich inspirou suas obras, o pesquisador Daniel Mark Tones reflete que a repetição “oferece uma base sobre a qual a música é construída e cria uma estrutura que encapsula outros aspectos intrincados da organização rítmica e temporal” (TONES, 2007, p.21, tradução livre). Seja pelos processos repetitivos temáticos ou de fragmentos rítmicos executados pelos grupos de percussão, a repetição possui o papel estrutural que revela uma estética mais profunda.

¹² As plataformas digitais determinam “-14lufs” como medida padrão de envio das músicas.

Conforme a abordagem em Ferraz (1998), há dois tipos de formas de repetição. A primeira é a que se apresenta de forma imediata, podendo ser uma frase, melodia ou ritmo, denominada assim de reiteração. Essa se apresenta em práticas musicais, como na música *Ewe*, mencionada anteriormente, na música minimalista e em canções, por exemplo. A segunda é caracterizada pela lembrança, gerada a partir de sentimentos, emoções e associações, evocados por um evento sonoro apresentado anteriormente, não ocorrendo de forma imediata. Denominada de reapresentação, é comumente utilizada para os desenvolvimentos temáticos característicos na música tonal do classicismo europeu.

A analogia torna-se um ponto importante para identificar o grau da repetição. Essa permite relacionar aspectos musicais que, por suas características gerais, não seriam facilmente relacionáveis (FERRAZ, 1998). De certa forma, a analogia traz a ideia da semelhança que o objeto repetido possui em relação ao objeto de origem. Ideias musicais que são modificadas através de procedimentos composicionais, como permutações, inversões, transposições, retrogradações por exemplo, podem ser consideradas análogas em certo nível. Dependendo da forma que estes procedimentos são utilizados, a repetição pode torna-se obscura de certa forma, assim não sendo assimilada pelo ouvinte. Conforme a reflexão de Ferraz:

“A constatação da repetição se dá a partir da identificação de elementos semelhantes e da criação de diversos graus de analogias entre o objeto que acaba de ser recebido e aquele que sobrevive enquanto memória e lembrança. (FERRAZ, 1998, p.34).

A repetição gerada tanto por uma semelhança superficial, assim como por um pequeno grau de diferenciação, permite ao compositor criar uma poética musical que se mantém do início ao fim da música, gerando um senso de unidade sonora. E, por consequência, a mesma sensação é passada ao ouvinte que percebe o material sendo reapresentado de diferentes maneiras ao longo da escuta.

Outro aspecto que se relaciona com a repetição é a diferença. Por mais que oposta, a diferença também é identificada a partir dos graus de analogia em comparação ao material de origem. Todavia, quando essa se apresenta de uma forma em que não há relação a um objeto já apresentado, torna-se assim um contraste dentro da música.

O conceito de repetição e diferença, acabaram por levar à distinção de dois tipos de práticas musicais. A primeira sendo a das músicas repetitivas, trazendo a ideia de circularidade de fragmentos sonoros que se apresentam a partir de procedimentos repetitivos idênticos ou com modificações que ocorrem de forma gradual. E a segunda são as músicas não repetitivas, em que as ideias de mudança, variação e contraste prevalecem .

Na prática musical do século XX, especificamente na Europa e nos Estados Unidos, segundo Wisnik (1989, apud FERRAZ 1998), as ideias de repetição e diferença estiveram muito presentes em movimentos como o serialismo e o minimalismo. É possível afirmar que, no primeiro, os compositores evitam a ideia da repetição, apresentando um alto grau de variedade material que geralmente não se assemelha, pelo menos no âmbito da escuta, com nenhum material previamente apresentado. Já no minimalismo, a repetição é o elemento estrutural das obras dos compositores, podendo até mesmo se tornar hipnótica em certo ponto. Essa é explorada principalmente através do uso de *ostinatos*, que geram um pulso constante conforme a música é desenvolvida ao longo do tempo. Porém, é importante ressaltar que, por mais que o serialismo apresente uma aparente variedade sonora maior que o minimalismo na escuta, os compositores dos respectivos movimentos buscam em suas obras os extremos opostos. O objetivo da música serial é possuir um elemento unificador abstrato como um todo, no caso a série e suas variações, enquanto que, na música minimalista, há a busca na variedade do mesmo material, apresentando mudanças constantes perceptíveis aos ouvintes. Ferraz exemplifica:

Se Schönberg procurou uma ideia de unidade na qual, a partir de uma só lei, de uma só ideia (a série), fosse possível conceber o maior número possível de efeitos, um terreno no qual a própria diferença também viesse fundada na unidade, o extremo de sua aplicação é, paradoxalmente, o próprio minimalismo: o maior número possível de efeitos relacionados a um só padrão melódico reiterado incessantemente e contraposto a jogos de defasagem e adição que realçam o seu devir sempre diferenciado. (FERRAZ, 1998, p.64).

A diferença no tipo de escuta por parte do ouvinte, também se torna um ponto importante para a concepção da sonoridade de ambos os movimentos. No minimalismo há uma maior permanência temporal de um mesmo material. Por mais que esse seja modificado ao longo da peça, tal permanência permite que o ouvinte internalize o objeto musical e quais procedimentos e processos estão gerando a variedade a partir dele. Enquanto que, no serialismo, os processos partem de um princípio racional, a partir de cálculos abstratos relacionados à escrita, não derivando em um primeiro momento de uma realidade sensível. A constante variedade melódica e harmônica gerada através da mesma série, a partir de procedimentos como as retrogradações, inversões e transposições, não permite o ouvinte perceber auditivamente uma unificação da obra como um todo. Portanto, a escuta no minimalismo propõe uma sensibilidade, em que “as diferenças nascem não da dessemelhança, como no serialismo, mas da sensibilização que se opera ao longo da escuta do objeto repetido” (FERRAZ, 1998, p.64).

2.1 O minimalismo de Steve Reich

A música minimalista trouxe consigo a ruptura de segmentos tanto na camada da sociedade quanto no âmbito musical. Essa “quebrou as fronteiras entre a cultura pertencente à elite social e de massa, assim como o conceito de música clássica e popular” (COX; WARNER, 2004, p.287, tradução livre). Os compositores começaram a construir um público que não frequentava as salas de concertos, e sim casas de shows onde bandas de rock eram o foco das performances. Como resultado disso, o movimento ainda influencia artistas e bandas não pertencentes ao meio da música de concerto, expandindo tal influência no rock, jazz, rap e música *techno*, por exemplo.

Compositores como Steve Reich, Philip Glass, La Monte Young, Terry Riley, são alguns dos nomes que representam o movimento nos Estados Unidos. É importante ressaltar que cada um possui um estilo contrastante dentro do próprio minimalismo, e para essa pesquisa o foco será o estilo desenvolvido por Steve Reich, por sua obra ter sido o referencial sonoro para minha composição *Minimal*.

A sonoridade das obras minimalistas do século XX é resultante de uma junção de procedimentos composicionais e processos específicos utilizados pelos compositores do período. Através da abordagem de Gann (2004), é possível destacar alguns dos principais procedimentos e processos:

- Harmonia estática: uso de apenas um ou uma pequena quantidade de acordes que se repetem ao longo da peça;
- Repetição: reiteração de um mesmo fragmento musical, como um motivo melódico, padrão rítmico ou ciclo de acordes;
- Processo aditivos: adição de novas alturas ou figuras rítmicas, a um fragmento musical já existente;
- Defasagem: procedimento em que dois ou mais materiais musicais idênticos são executados de forma simultânea em andamentos brevemente alterados, gerando um deslocamento entre eles;
- Pulso constante: utilização de uma mesma figura rítmica, que gera a sensação de um pulso que conduz a peça. Porém, há compositores minimalistas como La Monte Young, por exemplo, que utilizam em suas peças notas longas ligadas, gerando a sensação de ausência de um pulso;
- Utilização da instrumentação: as composições minimalistas possuem a característica de todos instrumentos possuírem o mesmo grau de importância dentro da peça. Baseando-se na concepção de igualdade entre os instrumentistas, e distanciando-se da concepção eurocêntrica de possuir um instrumento solo ou da distribuição dos papéis entre os naipes do conjunto;
- Transformação linear: resultado do acúmulo dos procedimentos acima. O material musical se transforma no decorrer da peça, podendo se tornar irreconhecível a certo ponto, dependendo do grau dos procedimentos utilizados;

- *Metamusic*: sonoridade gerada a partir dos parciais harmônicos dos diferentes timbres de instrumentos;
- Influência de culturas asiáticas e africanas: compositores do início do movimento minimalista, não utilizaram a prática musical europeia como referência sonora. E sim, buscaram em continentes como a África e Ásia principalmente, sonoridades que serviram como base para estruturação dos seus procedimentos repetitivos;
- Estrutura audível: é possível que o ouvinte identifique os procedimentos que estão ocorrendo durante a escuta de uma peça minimalista. Para Gann, “parecia que parte do misticismo do início do minimalismo era não possuir segredos, e expor a estrutura da música de forma direta à audiência para que essa pudesse percebê-la” (GANN, 2004, p.303, tradução livre).

Esses procedimentos e processos são notáveis nas composições de Steve Reich, porém serão destacadas aqui alguns deles que se tornaram característica da sonoridade do compositor.

A defasagem (*phasing*) que, como abordada em Castellani (2019), consiste na sobreposição de um mesmo material musical, onde um desses é atrasado temporalmente. Tais materiais podem ser fragmentos rítmicos ou figuras melódicas. Em obras como *Piano Phase* (1967), por exemplo, os dois pianos executam o mesmo motivo melódico, com um breve atraso temporal, resultando em um deslocamento rítmico, assim como uma nova textura (fig.5).

The image shows a musical score for Steve Reich's *Piano Phase*. It consists of two staves, one for the right hand (r.h.) and one for the left hand (l.h.). The score is divided into three cycles of repetition, labeled 1, 2, and 3. Cycle 1 (measures 4-8) starts with the right hand playing a melodic line and the left hand playing a similar line, but with a slight delay. Cycle 2 (measures 12-18) shows the two lines continuing to drift apart. Cycle 3 (measures 16-24) shows the lines eventually aligning again. The score includes various performance instructions such as 'mf non legato', 'fade in', 'hold tempo 1', 'accel very slightly', and 'a. v. s.'. The notation uses eighth notes and rests to create a complex, layered texture.

Figura 5: Defasagem gerada entre os dois pianos nos três primeiros ciclos de repetições de *Piano Phase*, de Steve Reich.

Fonte: partitura original do compositor Steve Reich¹³

¹³ Disponível em: < http://www.ciuf.org/classes/sonicart_sp09/readings/SteveReich-PianoPhase.pdf > Acesso em: 21 de Maio de 2021.

Reich também utilizou uma variação da defasagem, em que os materiais não possuem andamentos diferentes, e sim um deslocamento entre figuras rítmicas. Pode-se citar como exemplo a *Clapping Music* (1972), na qual há dois padrões rítmicos para serem executados através de palmas. Inicia-se a peça com os padrões sendo executados simultaneamente, e após um ciclo de repetições sugerido pelo compositor, um padrão rítmico mantém-se em *ostinato* enquanto o outro é deslocado em colcheias (fig.6).

Figura 6: Exemplo dos três primeiros ciclos de repetições de *Clapping Music* de Steve Reich.

Fonte: partitura original do compositor Steve Reich¹⁴

O interesse do compositor à *metamusic* mostra-se presente principalmente em suas composições das décadas 1960 e 1970. Ferraz (1998) denomina o mesmo termo de “melodia parasita”, devido a essa não estar notada na partitura, pois são resultados de fenômenos acústicos, e que acabam por ser apenas percebidos na escuta. Pode ser citada como exemplo a peça *Drumming* (1975), em que os parciais harmônicos, ressoam intensamente devido a repetições que ocorrem nos registros agudos dos instrumentos, gerando choque de frequências próximas (FERRAZ, 1998). A instrumentação torna-se um parâmetro importante, pois essa peça em questão possui quatro movimentos e é escrita para tambores, marimba, *glockenspiel*, voz e flauta piccolo, que acabam por serem instrumentos contrastantes em questões timbrísticas, facilitando a geração de tais melodias parasitas.

Por último, é importante citar a referência sonora de Reich em relação a práticas musicais não europeias. É inegável a influência do compositor com ritmos originários de povos do oeste africano, como a música *Ewe*, citada anteriormente, assim como as melodias dos grupos de gamelão Balineses, localizados no

¹⁴ Disponível em: < <http://earreader.nl/wp-content/uploads/2016/01/SteveReich-ClappingMusic.pdf> >
Acesso em: 20 de Maio de 2021.

continente asiático, por exemplo. Por mais que o compositor tenha imergido na cultura dos povos, viajando para Gana e tendo aulas com mestres da percussão *Ewe*, como Alfred Ladskepo¹⁵ e Gideon Alorwoye¹⁶ (REICH, 2002, p.55 apud TONES, 2007, p.15), este não faz referência à cultura a qual inspirou suas composições. Ao não citar a origem de tais culturas em sua música, Reich acaba por realizar um processo de apropriação cultural, negando o direito de autoria da produção e conhecimento musical destes povos, ocasionando uma generalização e subalternização. Neste ponto, Mertens (2004, p.308, tradução livre) critica que o uso de ritmos, melodias e harmonias de culturas tradicionais, não pode ser considerado como a característica principal da música minimalista. Pois essa inserção foca apenas no resultado de um produto cultural, que ignora os princípios ideológicos e sócio-culturais nos quais a música é praticada em seu local de origem.

Do ponto de vista composicional, Reich enfatiza a questão da música como uma espécie de processo. Esse não é um processo composicional, e sim fragmentos musicais que são literalmente diferentes processos (REICH, 2002).

O compositor se preocupa que, tanto ele quanto o ouvinte, sejam capazes de perceber os processos ocorrendo ao longo da escuta da música, portanto, esses devem ocorrer de forma gradual e lenta.

O material musical possui relação direta com o tipo de processo que será utilizado neste. O compositor afirma que o “material pode sugerir que tipo de processo será utilizado (conteúdo sugere a forma), e os processos sugerem quais tipos de materiais serão utilizados (forma sugere o conteúdo)” (REICH, 2002, p.34, tradução livre).

Em *Electric Counterpoint: III.Fast*, que foi um dos referenciais sonoros para *Minimal*, nota-se através da escuta um processo de adição de melodias constante, assim como a defasagem em níveis de deslocamento rítmico, que resulta em uma espécie de *hoqueto* onde uma melodia acaba por complementar a outra (fig. 7).

¹⁵ Steve Reich cita o mestre Alfred Ladzekpo em uma entrevista dada ao pesquisador Daniel Mark Tones no ano de 2005. Alfred Ladzekpo é percussionista natural de Gana, e desde 1994 leciona na Faculdade de Música Pomona College. Escreveu três musicais africanos, sendo o mais recente chamado *FeFe* (tradução feita pelo *google tradutor*). Mais informações em: < <https://www.wiki.ng/en/people/alfred-ladzekpo-biography-fact-career-awards-net-worth-and-life-story-64427> >

¹⁶ Gideon Alorwoye nasceu em Anlo-Afiadenyigba na região de Gana, do oeste africano. Ingressou como professor de música em 1996 na Universidade do Norte do Texas, sendo diretor do departamento de dança e coreografia, assim como do grupo de percussão africano. Mais informações em: < <https://music.unt.edu/faculty-and-staff/gideon-alorwoye> >

Motivo principal

Gt. 1

Gt. 2

Gt. 3

Gt. 4

Figura 7: Exemplo do processo de defasagem e adição aplicados na peça *Electric Counterpoint: III. Fast*

Fonte: partitura editada pelo autor, retirada do canal do Youtube “ThePochaccos”, através de um print de tela¹⁷

Os retângulos coloridos identificam onde se inicia um novo padrão melódico, e assim é possível perceber que Reich desloca os motivos à frente. Através de uma escuta atenta, o ouvinte é capaz de identificar cada vez em que um elemento novo é adicionado ou deslocado.

Os procedimentos e processos característicos das composições de Reich, serviram como referências para o desenvolvimento da repetição em *Minimal*, assim como também para gerar a diferença a partir dessa.

2.2 A repetição e diferença em *Minimal*

Os procedimentos utilizados para desenvolver a repetição e gerar a diferença em *Minimal* variam de acordo com o parâmetro musical, e foram determinados a partir das ferramentas disponíveis na DAW.

A harmonia e a melodia estão ligadas à repetição. Essas possuem características cíclicas e constantes ao longo da peça, e mantêm a ligação entre as seções. Em certos momentos, apresentam novas sonoridades através de mudanças de timbre, registro e métrica, porém a seleção de alturas tanto no eixo horizontal (melodia) e vertical (harmonia) permanecem as mesmas. Com exceção de uma

¹⁷ Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=_TKVpUSWCug > Acesso em: 28 de Abril de 2021

transição na seção B, que será explicada adiante. Já o ritmo representa a diferença. Esse está em constante mudança, buscando de forma gradual, apresentar novos elementos através dos *grooves* da bateria.

A tecnologia da DAW me permitiu experimentar diferentes processos que poderia descartar ou reutilizar em outros momentos. Assim como também serviu para a seleção dos procedimentos e processos que viria a utilizar.

2.2.1 A composição através da DAW

O programa *Logic Pro X* é exclusivo para sistemas operacionais *Mac OS*. A versão utilizada da DAW é referente a “10.3.2”. Em relação aos anos de 2018 e 2019, período em que *Minimal* foi composta, o *software* se encontrava atualizado.

A escolha do programa se deu principalmente por dois fatores. O primeiro relacionado aos trabalhos que já havia feito através dele, principalmente em relação a trilhas sonoras. Tais trabalhos permitiram-me desenvolver uma maior fluidez em relação a minha forma de compor no programa. O segundo é o *layout* que facilita a organização das faixas de áudio e MIDI, assim como o fácil acesso a *plug-ins* e *vsts*, trocas de andamento e métrica.

O projeto criado foi organizado em diferentes cores para cada instrumento virtual, com o objetivo de facilitar a visualização e acesso aos mesmos. Para os sintetizadores, foi criado um grupo, em que se encontram os três tipos utilizados. Também foi estabelecido o andamento da música e as diferentes métricas que seriam utilizadas, para que o metrônomo alternasse entre essas automaticamente durante a execução (fig.8).



Figura 8: Projeto de *Minimal* na DAW

Ferramentas como cópia e colagem são facilitadas através do uso da tecnologia para a criação musical. Por meio dessas, pude experimentar copiar fragmentos melódicos e sobrepô-los através da colagem, com o objetivo de testar diferentes tipos de dobramentos e até mesmo defasagens, por exemplo. Muitos destes resultados foram obtidos através de apenas um teste, sem haver modificação da sonoridade resultante. Ao mesmo tempo que eu tinha o controle completo do processo que estava fazendo, esse se controlava também por si só, assemelhando-se com a reflexão trazida por Reich:

Processos musicais podem oferecer um contato impessoal e também um controle completo com o material. E nem sempre se pensa nestes dois aspectos andando juntos. Por controle completo, eu quero dizer que ao utilizar um processo em um material, eu controlo todos os resultados, mas também aceito os resultados sem mudanças. (REICH, 2002, p.35, tradução livre).

Contudo, para as diferentes seções da música foram utilizados diferentes procedimentos composicionais, em que a unificação se deu pelo parâmetro melódico.

2.2.2 Seção A

A seção A compreende os dois primeiros minutos de *Minimal*. Essa possui um papel de apresentação do motivo principal e do *groove* sobre os quais a música será construída. Durante o período pré-composicional em que foi escrito o motivo da música, naturalmente esse surgiu na métrica de 7/4, portanto assim permaneceu.

A música inicia com a apresentação do motivo principal em *fade in*, durante quatro compassos, executado pelo piano em *legato*. O restante da instrumentação se insere na música no quinto compasso, e a melodia permanece sem alterações.

Através do *groove* da bateria, é possível que haja a percepção da métrica ímpar, além deste possuir o papel de gerar o pulso constante, que serve de fio condutor para a seção em análise. Para isso o prato *hi hat* executa semínimas constantes, a caixa é acentuada no terceiro e sétimo tempo, e o bumbo apresenta um grau maior de variação, porém enfatizando sempre o primeiro tempo de cada compasso. O baixo elétrico enfatiza as tônicas dos acordes, adicionando também uma melodia que gera um contracanto em relação ao motivo principal sendo executado pelo piano (fig.9).

The image shows a musical score for three instruments: Piano (Pno), Electric Bass (B. El.), and Drums (Bat.). The piano part features a melodic line in the right hand and a sustained bass line in the left hand. The electric bass part has a few notes with long sustain marks. The drum part shows a consistent rhythmic pattern with 'x' marks above the notes, indicating a specific drum sound.

Figura 9 : Exemplo dos padrões executados pelo piano, baixo elétrico e bateria na seção A de *Minimal*, de Gabriel Faro

Hyperlink 4: Áudio dos padrões executados pelo piano, baixo elétrico e bateria na seção A de *Minimal*, de Gabriel Faro. Disponível em:
https://drive.google.com/file/d/1KPNsXgyBitszIBXCFg006KXUZ6h97oJ_/view?usp=sharing

Em níveis harmônicos, *Minimal* é composta por apenas três tríades (fig.10). Essas apresentam sutis alterações ao longo da música, como mudanças de registros, timbres, expansões, adicionando notas de tensão ou dobrando a tônica em uma oitava, e também diferentes articulações.

The image shows three chords on a single staff in the key of C minor. The first chord is Cm (C minor), the second is Ebsus4 (E-flat suspended fourth), and the third is Fm (F minor). Each chord is shown with its respective notes and a chord symbol above it.

Figura 10 : As três tríades principais de *Minimal* em estado fundamental, e suas respectivas cifragens

Hyperlink 5: Áudio das três tríades principais de *Minimal* em estado fundamental, e suas respectivas cifragens. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1KviVquJCrClat7ojavGoqQT0Gb4ix-4-/view?usp=sharing>

Essas são executadas pelo instrumento virtual *classic electric piano* em notas longas, que se sustentam por ciclos de quatro compassos, até serem articuladas novamente.

Há dois procedimentos que são aplicados para que haja uma quebra na repetição e uma diferença sonora seja percebida. Ambos iniciam no mesmo ponto temporal da seção, mais especificamente no minuto 1:00. O primeiro são adições de melodias no registro agudo executadas também pelo *classic electric piano*. Essas complementam os ataques dos acordes, e geram um segundo contracanto além daquele executado pelo baixo elétrico no registro grave (fig.11).

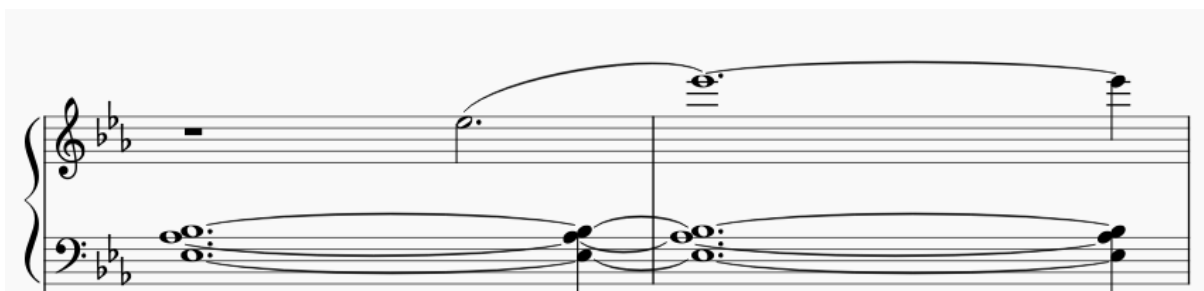


Figura 11: Exemplo da adição de melodias agudas após os ataques dos acordes, executadas pelo *classic electric piano* na seção A de *Minimal*

Hyperlink 6: Áudio da adição de melodias agudas após os ataques dos acordes, executadas pelo *classic electric piano* na seção A de *Minimal*. Disponível em:
<https://drive.google.com/file/d/1CzwPMdvvMvFofhcyIKLIRgs95Ju-OIfB/view?usp=sharing>

O segundo procedimento é a polimetria. A bateria passa a executar um *groove* em 4/4, contra o restante dos instrumentos que permanecem na métrica de 7/4. É importante ressaltar os resultados que a polimetria gera na música e na sonoridade. Pelo fato da bateria estar executando seu padrão em uma métrica menor em quantidade de tempos do que o restante dos instrumentos, gera-se deslocamentos dos tempos fortes e das acentuações. Para toda a instrumentação se encontrar simultaneamente no primeiro tempo da métrica original da música, é necessária a execução de quatro compassos (fig.12).

The image displays two systems of musical notation for a piece in 7/4 time. The first system includes staves for Piano, Classic Electric Piano, Baixo elétrico (Electric Bass), and Bateria (Drums). The Piano part features a melodic line in the right hand and a bass line with octaves in the left hand. The Classic Electric Piano part has a few notes in the right hand. The Baixo elétrico part has a simple line. The Bateria part has a pattern with '1' above the first beat of each measure. The second system is similar but includes a '3' above the first measure of the Piano part.

Figura 12: Exemplificação da polimetria na seção A de *Minimal*, com identificação do primeiro tempo de cada compasso da bateria

Hyperlink 7: Áudio da exemplificação da polimetria na seção A de *Minimal*, com identificação do primeiro tempo de cada compasso da bateria. Disponível em:

<https://drive.google.com/file/d/1vsUz8OmVfAt3k-kIAHQr-9TCwwGV9WIR/view?usp=sharing>

Após retornar à métrica original, o *groove* da bateria apresenta mudanças que são adicionadas gradualmente. Essas são identificadas em novos padrões no ritmo, executado pelo bumbo e na caixa, porém o *hi hat* permanece mantendo o pulso em semínimas. Tais variações conduzem a música ao contraste da seção B.

2.2.3 Seção B

A seção B (2:00 – 2:37) se caracteriza pela modulação métrica, tornando a colcheia a unidade de tempo. Portanto, há uma sensação de *accelerando* súbito. A DAW permite estabelecer mudanças de fórmulas de compasso, portanto o metrônomo do próprio *software* reconhece a modulação métrica e se adapta a essa. Assim, há uma alternância entre duas métricas distintas nessa seção. Essa inicia em 5/8, alterna para 7/8, e então retorna ao 5/8 (fig.13)

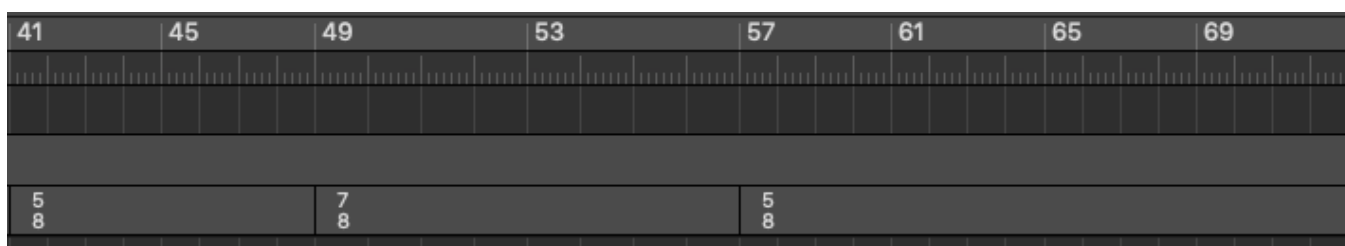


Figura 13: Alternância de fórmulas de compasso na seção B de *Minimal* programadas na DAW

Por mais que haja uma súbita troca de caráter entre a seção A e B de *Minimal*, o elo de ligação entre elas se encontra no motivo principal que continua presente, porém adaptado às diferentes métricas estabelecidas. Para isso, buscou-se manter a relação intervalar melódica prevalente do motivo original, assim como o padrão rítmico. No caso, saltos de quarta e quinta justa, executadas em colcheias. (fig.14).

Salto de 4ªJ: — Salto de 5ªJ: —

Motivo principal

Motivo em 5/8

Motivo em 7/8

Figura 14: Adaptação do motivo principal de *Minimal* em diferentes fórmulas de compasso, enfatizando os saltos melódicos mantidos

Hyperlink 8: Áudio da adaptação do motivo principal de *Minimal* em diferentes fórmulas de compasso, enfatizando os saltos melódicos mantidos. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1Bt-gNJ2wbl1oRO2XnrSbfOra7VSeRYrh/view?usp=sharing>

A melodia não se adapta somente às novas métricas da seção. A variação em níveis de timbres, uso de diferentes registros e dobramentos de oitavas também foram procedimentos utilizados com o objetivo de gerar uma variedade sonora sobre um objeto fixo. O motivo principal antes presente somente pelo piano, passa agora a ser executado através dos sintetizadores. É importante ressaltar, que esses não se inserem simultaneamente na troca de seção. Busquei, a cada alternância na fórmula de compasso, apresentar um timbre novo, com características distintas, gerando espécies de camadas melódicas. Usou-se a ferramenta de cópia e colagem disponibilizada pela DAW, para experimentar em quais registros cada instrumento executaria a melodia, assim como para sobrepor essas. O resultado sonoro, aprimorado posteriormente através da mixagem com a aplicação da espacialização, torna perceptível ao ouvinte a aplicação de tais procedimentos (fig.15).

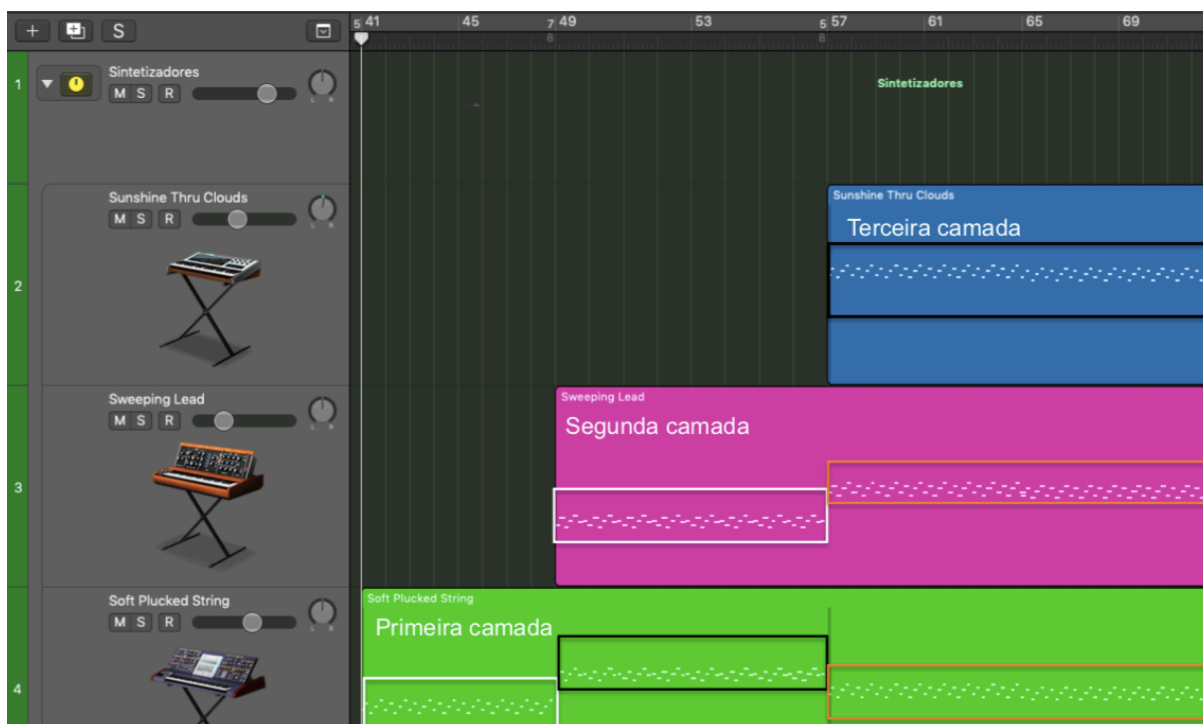


Figura 15: Representação das camadas dos sintetizadores em diferentes registros, em MIDI através da DAW, na seção B de *Minimal*, de Gabriel Faro

Hyperlink 9: Áudio da representação das camadas dos sintetizadores em diferentes registros, em MIDI através da DAW, na seção B de *Minimal*, de Gabriel Faro. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1R35T7jhXTFGRLfp8oCyV-ZwFb0dcKv3Q/view?usp=sharing>

Outro aspecto importante da seção em análise é a presença de um *ostinato* executado pelo baixo elétrico, e pelo instrumento virtual *classic electric piano* em forma de acordes. Tais acordes são os mesmos apresentados previamente na seção A, variando a forma como são articulados, agora em *stacatto*, e adicionando notas de tensão, assim como omitindo notas. O *ostinato* gera um pulso que conduz as diferentes mudanças das fórmulas de compasso. Para a métrica em 5/8, criou-se um pulso onde enfatizou-se dois grupos de colcheias seguidos de três grupos. Já para a métrica em 7/8 há dois agrupamentos contrastantes, que quando executados de forma simultânea, geram um deslocamento de acentuações (fig.16).

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of two staves: 'Classic electric piano' (top) and 'Baixo elétrico' (bottom). Both are in 5/8 time and B-flat major. The first system shows a rhythmic ostinato with triplet groupings. The piano part uses chords with fingerings 1 2 1, 2 3, 1 2 1, 2 3, 1 2 1, 2 3, 1 2 1, 2 3. The bass part uses eighth notes with fingerings 1 2 1 2 3, 1 2 1 2 3, 1 2 1 2 3, 1 2 1 2 3. The second system shows a more complex rhythmic pattern. The piano part uses chords with fingerings 1 2 1 2 3 1 2, 1 2 3 1 2 1 2, 1 2 1 2 3 1 2, 1 2 3 1 2 1 2. The bass part uses eighth notes with fingerings 1 2 1 2 1 2 1, 1 2 1 2 1 2 1, 1 2 1 2 1 2 1, 1 2 1 2 1 2 1.

Figura 16: *Ostinato* e agrupamentos de colcheia entre o *classic electric piano* e o baixo elétrico, na seção B de *Minimal*

Hyperlink 10: Áudio do *ostinato* e agrupamentos de colcheia entre o *classic electric piano* e o baixo elétrico, na seção B de *Minimal*. Disponível em:
https://drive.google.com/file/d/1qaJuVcTpRPF0lydawp1O6OOIVWaS_8Zn/view?usp=sharing

A bateria, nesta seção, começa a apresentar características de improvisação. Durante o período de gravação, explorei diferentes *grooves*, buscando sempre enfatizar as mudanças métricas. Para isso, o *ostinato* serviu como um guia para experimentar acentuações entre o bumbo e a caixa que ora se encontrava junto com as acentuações dos outros instrumentos, ora deslocado. Portanto, nesta seção, assim como na seção A, a bateria é a ferramenta condutora para a próxima seção da música. Durante a gravação executei um *groove* com uma intenção métrica de 6/8 em oposição ao motivo principal que encontra-se em 5/8, gerando uma polimetria, conduzindo a seção A'. E com o objetivo de enfatizar tal transição, o motivo principal, assim como a harmonia, são transpostos um intervalo de segunda maior descendente (fig.17).

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Minimal' by Gabriel Faro. Each system consists of three staves: 'Cla.Elec.Pian & Sint.' (top), 'B. El.' (middle), and 'Bat.' (bottom). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 5/8. The piano part features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The electric bass part has a simple rhythmic pattern. The drum part shows a complex, polimetric pattern with 'x' marks indicating specific drum hits.

Figura 17: Exemplificação da polimetria na bateria e da transposição do motivo principal na seção B de *Minimal*, de Gabriel Faro

Hyperlink 11: Áudio da exemplificação da polimetria na bateria e da transposição do motivo principal na seção B de *Minimal*, de Gabriel Faro. Disponível em:
<https://drive.google.com/file/d/1VGyr40AOItlv7RmV7mDsBoQ6i8beciTF/view?usp=sharing>

2.2.4 Seção A'

Como uma forma de reexposição, a seção A' (2:37 – 3:32) possui o maior grau de repetição em *Minimal*. Com característica similar a de um *loop*, possui um ciclo de oito compassos que se repetem quatro vezes. Contudo, esse ciclo não se repete de forma idêntica. Os dois únicos instrumentos que apresentam um nível de repetição maior, são o baixo elétrico e a bateria. O primeiro, assim como na seção A, executa uma linha melódica independente que compreende um ciclo de oito compassos (fig.18).



Figura 18: Linha melódica executada pelo baixo elétrico na seção A' de *Minimal*, de Gabriel Faro

Hyperlink 12: Áudio da linha melódica executada pelo baixo elétrico na seção A' de *Minimal*, de Gabriel Faro. Disponível em:
<https://drive.google.com/file/d/1MRasWmn8nFNcXiJxIEDB3NochHVswAGuX/view?usp=sharing>

Já a bateria, diferentemente das seções anteriores, onde o instrumento apresentava o maior grau de variação em comparação ao restante da instrumentação, agora permanece em um *groove* fixo (fig.19). Há momentos onde há ataques em pratos, ou pequenas variações nos padrões executados pelo bumbo, que foram criados de forma espontânea durante a gravação da música, porém a ideia do *ostinato* gerado pelo *groove* permanece a mesma.



Figura 19: *Groove* executado pela bateria na seção A' de *Minimal*, de Gabriel Faro

Hyperlink 13: Áudio do *groove* executado pela bateria na seção A' de *Minimal*, de Gabriel Faro. Disponível em:
<https://drive.google.com/file/d/1PYKknkv3vkljF3wkivIMkIIW5VlKwEsoJ/view?usp=sharing>

O motivo principal se encontra novamente presente no piano, sendo executado em *legato*, assim como na seção homônima. Agora na métrica de 4/4, e diferentemente da seção B, não foi adaptado o motivo para que encaixasse dentro de quatro tempos. Como resultado, esse ultrapassa a barra de compasso, criando-

se novamente uma polimetria, que completa o seu ciclo após sete repetições (fig.20). Diferentemente dos procedimentos polimétricos anteriores, esse não está sendo gerado pelo *groove* da bateria, e sim em níveis melódicos no piano em contraponto ao restante da instrumentação.

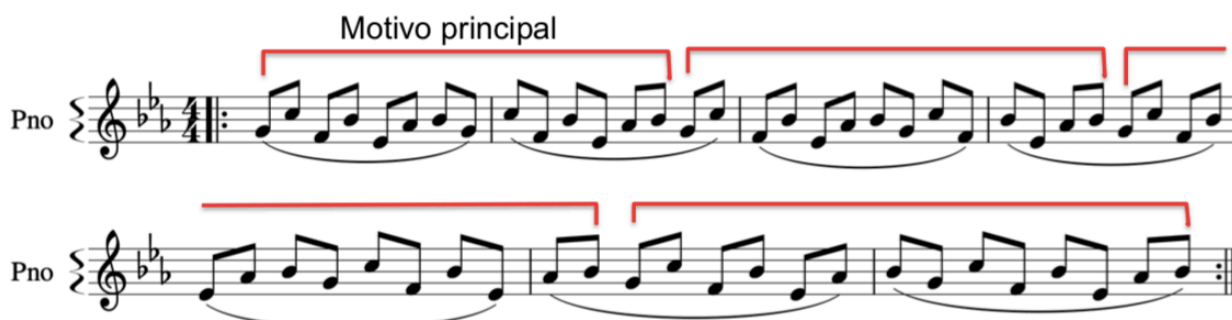


Figura 20: Motivo principal executado pelo piano na métrica de 4/4 na seção A' de *Minimal*, de Gabriel Faro

Hyperlink 14: Áudio do motivo principal executado pelo piano na métrica de 4/4 na seção A' de *Minimal*, de Gabriel Faro. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1J9qngrp-rbr_pNn_Nil5VMLmcyFuuv4B/view?usp=sharing

Influenciado pelo referencial sonoro de *Entertain Me*, de Hamasyan, em que o compositor adiciona dobras do motivo distribuídos em diferentes tipos de sintetizadores, apliquei o mesmo procedimento nesta seção. Além de estar sendo executado no registro médio do piano, o motivo se apresenta no registro grave do sintetizador *sweeping lead* como dobra de oitava, e no sintetizador *sunshine thru clouds* no registro agudo, formando um intervalo de décima segunda justa (quinta justa). Na DAW o procedimento foi feito através da cópia do motivo principal, sendo colado nas faixas dos outros instrumentos virtuais (fig.21).

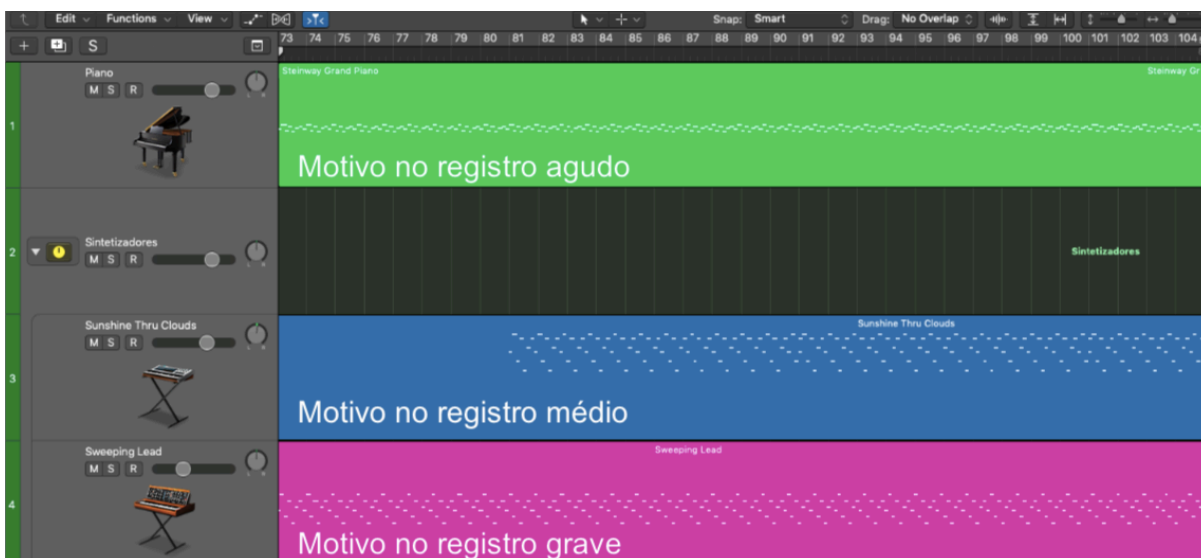


Figura 21: Representação em MIDI das dobras do motivo principal na DAW, na seção A' de *Minimal* de Gabriel Faro.

Hyperlink 15: Áudio da representação em MIDI das dobras do motivo principal na DAW, na seção A' de *Minimal* de Gabriel Faro. Disponível em:
https://drive.google.com/file/d/1eYJg_pncXAou8XfEA8rAlyvDd6DULPce/view?usp=sharing

A seção A', possui ao total um ciclo de trinta e dois compassos, e não há uma transição que conduza à próxima seção.

2.2.5 Seção B'

A última seção de *Minimal*, denominada B' (3:32 – 4:26), é caracterizada pelo improviso livre da bateria. Essa se torna o instrumento principal, e o restante da instrumentação passa a possuir o papel de acompanhadores.

Diferentemente da seção homônima, não há alteração de fórmulas de compasso, permanecendo apenas na métrica de 5/8. Os aspectos que permanecem semelhantes são a adaptação do motivo principal à nova métrica, as dobras em oitavas deste em diferentes timbres, e os *ostínatos* executados pelo baixo elétrico e o *classic electric piano*. Tais aspectos permanecem em constante repetição até o fim da seção.

Em níveis harmônicos, os acordes apresentam novos espaçamentos, inversões, assim como são executados no registro agudo. Sobressaindo-se em relação aos outros instrumentos, a harmonia torna-se mais evidente à medida que

os ataques ocorrem nos tempos fortes e se estendem por dois compassos. O ciclo destes ataques totalizam dezesseis compassos, em que apenas o último acorde apresenta-se como novo em relação ao restante da música. Meu objetivo foi romper a expectativa do ouvinte em relação à resolução dos acordes para a finalização (fig.22).

The musical score for the chord cycle in section B' of *Minimal* by Gabriel Faro is presented in three staves. The first staff contains four measures of music, each with a chord label above it: Cm/Eb, Ebsus4, Fm/C, and Cm7. The second staff continues with the Cm7 chord, marked with a first ending bracket (1.). The third staff shows the Db chord, labeled as 'acorde novo', with a second ending bracket (2.). The cycle of chords repeats for a total of 16 measures.

Figura 22: Ciclo de acordes da seção B' de *Minimal*, de Gabriel Faro

Hyperlink 16: Áudio do ciclo de acordes da seção B' de *Minimal*, de Gabriel Faro. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/16rTxU-K7vHN_vD0lZMWxS9w1Bf0aB8Ee/view?usp=sharing

Após o rompimento da repetição do motivo principal, assim como uma súbita mudança de dinâmica, com o término do improviso da bateria, *Minimal* conclui apenas com um último ciclo de acordes, que agora se resolvem da maneira esperada pelo ouvinte.

Conclusão

Refletindo sobre o capítulo um, que engloba o período da pré-composição, a produção do EP e o processo composicional, vejo que o papel do compositor atualmente, estende-se além do ato de escrever a música em si. De certa forma, o ensino da composição musical dentro da academia, traz o termo “compositor” ainda ligado à música de concerto do modernismo musical europeu do século XX, em que a composição está vinculada à escrita na partitura e pela execução da obra por parte dos intérpretes. Angelo e Zanatta (2017) denominam este modelo de “compor para outrem”, no qual o compositor não atua diretamente na realização sonora da obra, e sim na escrita desta. Como consequência, há uma separação da composição e da performance. Pessoalmente, não me sinto ligado a esta ideia, e naturalmente tomei diferentes rumos para desenvolver o meu próprio meio de criação musical. Tais rumos trouxeram a improvisação livre na bateria, utilização da tecnologia pelas DAWs, sequenciamento MIDI e de certa forma a mixagem, como os meus próprios meios de expressão. Encaixa-se melhor aqui o termo produtor musical, o qual, nas últimas décadas, representa um amálgama de diferentes funções, que “cria não só a ideia da música, mas também os próprios sons, passando por etapas de programação, performance, processamento, mixagem e masterização” (ANGELO; ZANATTA, 2017, p.6).

O fato de estar diretamente conectado à performance de *Minimal* ao executar e gravar as partes de piano, piano elétrico, sintetizadores e bateria, permitiu-me estabelecer uma relação em criar e executar a música. As decisões ligadas à interpretação de cada instrumento citado anteriormente, refletiam-se diretamente no resultado sonoro da música, e permitiam-me experimentar novas ideias que não havia preestabelecido. Mesmo sendo necessário um intérprete para a execução da parte do baixo elétrico, assim como a notação em partitura para ser enviada a este, a minha intervenção era necessária. Em contraponto ao modelo de “compor para outrem”, Angelo e Zanatta, trazem um segundo modelo denominado “realizar a própria música”:

Neste modelo, as atividades de composição e performance estão imbricadas: compor pressupõe tocar que pressupõe compor que pressupõe tocar que pressupõe... Note-se que não estão excluídas muitas das formas de realização do modelo anterior: é possível que exista partitura (embora deslocada da posição de centralidade que tinha), é possível que existam intérpretes, é possível que exista composição em abstrato, etc. O que acontece aqui, por outro lado, é que a participação de quem cria na realização sonora da obra é imprescindível. (ANGELO; ZANATTA, 2017, p.9).

Em *Minimal*, a sonoridade era o ponto de chegada, e com isso parâmetros e processos como escolhas de timbre, instrumentação, organização temporal, gravação e mixagem, tornaram-se o foco principal. Soma-se também o fato de iniciar o processo de criação utilizando o computador, mais especificamente uma DAW. A utilização desta, me permitiu experimentar e improvisar de uma forma livre, em que eu era capaz de obter um resultado sonoro imediato, e próximo àquele que viria a ser o resultado sonoro final.

A partir das reflexões e análises do segundo capítulo, pode-se concluir que a repetição em *Minimal*, tanto em níveis harmônicos, rítmicos e principalmente melódicos, apresenta-se como uma forma de buscar um elo de ligação entre as seções contrastantes. A repetição apresenta-se através do uso de um mesmo material melódico reiterado circundado por uma harmonia repetitiva, sustentadas por variações rítmicas e improvisações na bateria. Tais características podem ser relacionadas à “repetição material” trazida por Ferraz (1998), baseada na reiteração do mesmo material para a continuidade sonora que, por consequência, não necessita da atuação da memória por parte do ouvinte, pois o material de origem sempre está ali presente.

Posso afirmar que tanto a repetição quanto a diferença gerada a partir desta estão em níveis iguais de importância na sonoridade da música. A diferença depende da repetição para acontecer, pois somente a partir desta o ouvinte cria uma percepção do objeto modificado, e percebe os níveis de analogia que esse possui em comparação ao material de origem. Tal comparação, entre o objeto modificado em relação ao fixo, pode não ser feita de forma consciente em um primeiro momento, porém pode estar presente de forma abstrata ao longo da escuta, à

medida que há uma sensibilização por parte do ouvinte em compreender a proposta da música.

Minimal é uma música que busca trazer referenciais sonoros do movimento minimalista, não sendo de fato uma música que poderia encaixar-se dentro da estética do movimento. A própria duração total da música, não permite um desenvolvimento maior dos fragmentos que se repetem, assim como não permite um maior emprego de diferentes procedimentos e processos característicos do movimento. Mesmo trazendo a música de Tigran Hamasyan e a peça de Steve Reich como as principais referências sonoras, há também influências que vão desde música para cinema ao rock progressivo, que no momento da pré-composição poderiam não estar diretamente presentes, porém de certa forma se expressavam de forma inconsciente durante o processo composicional.

Por fim, como compositor, produtor e performer da música, busquei estabelecer os meus próprios procedimentos e processos para desenvolver a repetição em *Minimal*, a partir das ferramentas tecnológicas utilizadas. E principalmente, expressar através do som uma linguagem própria dentro do contexto da música repetitiva.

Referências bibliográficas

ANGELO, Bruno Milheira; ZANATTA, Luciano de Souza. De Composição. *In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XXVII.*, 2017, Campinas.

COX, Christoph; WARNER, Daniel. **Audio Culture: readings in modern music.** 2004. New York: The Continuum International Publishing Group Inc, 2005.

CASTELANNI, Felipe Merker. Movimento, som e imagem – A poética de Anne Teresa De Keersmaeker e Thierry de Mey. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.7, n.3, 2019, p.1-26.

FERRAZ, Silvio. **Música e Repetição: a diferença na composição contemporânea.** São Paulo: EDUC, 1998. 273 p.

GANN, Kyle. Thankless attempts at a definition of minimalism. *In: COX, Christoph; WARNER, Daniel. **Audio Culture: readings in modern music.*** 2004. New York: The Continuum International Publishing Group Inc, 2005. p. 299-303.

MERTENS, Wim. Basic concepts of minimal music. *In: COX, Christoph; WARNER, Daniel. **Audio Culture: readings in modern music.*** 2004. New York: The Continuum International Publishing Group Inc, 2005. p. 307-312.

REICH, Steve. **Writings on Music.** Oxford: Oxford University Press, 2002.

TONES, Daniel Mark. **Elements of ewe music in the music of Steve Reich.** 2007, p.133. Thesis (partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts) - The University of British Columbia.

ZANATTA, Luciano de Souza. **“Música doméstica”: em direção à composição de música gravada.** 2007, p.275. Tese (requisito parcial para obtenção de grau de Doutor em Música; área de concentração: Composição) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

Referências audiovisuais

FARO, Gabriel. **VII**. Pelotas: independente, 2019. Disponível em: https://open.spotify.com/album/6akLFQAcRRKHfNSlpx63jD?si=RZju3Jf1RiGkUln4o0HE0w&dl_branch=1. Acesso em 21 de Maio de 2021.

FARO, Gabriel. Minimal. *In: VII*. Pelotas: independente, 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UUnRR9HeGRg&list=OLAK5uy_mqLygCkDq9lzcKtq9oi2aR-HY8R84p1x4&index=3 . Acesso em 21 de Maio de 2021.

HAMASYAN, Tigran. Entertain Me. *In: Mockroot*: Nonesush Records, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k-GUNcSWSko> . Acesso em 21 de Maio de 2021.

REICH, Steve. **Clapping Music**. Steve Reich e Wolfram Wimkel. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hH1j06bMHDQ>. Acesso em 21 de Maio de 2021.

REICH, Steve. **Drumming**. Mount Allison University Percussion Ensemble. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uDhwFTw4VnI>. Acesso em 21 de Maio de 2021.

REICH, Steve. **Electric Counterpoint: III Fast**. Mats Bergström. Electric Counterpoint, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jXetlaS4yVw>. Acesso em 21 de Maio de 2021.

REICH, Steve. **Piano Phase**. Orquestra Double Edge; Piano: Edmund Niemann e Nurit Tilles. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6sU-Sw1Fwo>. Acesso em 21 de Maio de 2021.