

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Caio Facó

**O CONCEITO DE ENERGIA SONORA NA COMPOSIÇÃO  
MUSICAL**

Porto Alegre

2022



Caio Facó

## **O CONCEITO DE ENERGIA SONORA NA COMPOSIÇÃO MUSICAL**

Tese de doutorado submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Área de concentração: Composição.

Orientador:

Prof. Dr. Antônio Carlos Borges-Cunha

Porto Alegre

2022

### CIP - Catalogação na Publicação

Facó, Caio Menezes  
O conceito de energia sonora na composição musical  
/ Caio Menezes Facó. -- 2022.  
293 f.  
Orientador: Antonio Carlos Borges-Cunha.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Composição musical. 2. Análise musical. 3.  
Energia sonora. I. Borges-Cunha, Antonio Carlos,  
orient. II. Título.



## RESUMO

Esta tese define o conceito de energia sonora na composição musical. O primeiro capítulo expõe citações referentes aos termos energia e escuta, visando estabelecer o significado que ambos têm neste trabalho. O objetivo principal desta pesquisa é estudar a relação entre energia e escuta, visando compreender a influência que a energia sonora tem sobre a experiência de escuta de uma obra musical. O conceito de energia é exposto sob dois vieses. O primeiro, dos capítulos 2 e 3, é um viés analítico, aplicando-o em um repertório que abrange as obras: *Quatro Peças para Orquestra*, de Scelsi; *Voyage into the Golden Screen*, de Per Nørgård; e o Quarteto de Cordas Nº3: *Im Innersten*, de Wolfgang Rihm. O segundo, do capítulo 4, é um viés composicional, empregando o conceito em minha própria música. Nos capítulos 2 e 3, examino a relação entre a energia e o fenômeno da escuta. No capítulo 4, apresento um método de utilização do conceito de energia sonora como ferramenta composicional, esclarecendo algumas de minhas escolhas sobre a manutenção do interesse de escuta. As partituras e gravações das cinco obras escritas durante esta pesquisa estão no capítulo 5.

Palavras-chave: Composição musical. Análise musical. Energia sonora.



## ABSTRACT

This thesis defines the concept of sound energy in musical composition. The first chapter presents quotes referring to the terms energy and listening, aiming to establish the meaning that both have in this work. The main objective of this research is to study the relationship between energy and listening, aiming to understand the influence that sound energy has on the listening experience of a musical work. The concept of energy is exposed under two biases. The first, in chapters 2 and 3, is an analytical approach, applying it in the following repertoire: *Quattro Pezzi su una nota sola*, by Scelsi; *Voyage into the Golden Screen*, by Per Nørgård; and Wolfgang Rihm's *String Quartet N°3: Im Innersten*. The second, in chapter 4, is a compositional approach, employing the concept in my own music. In Chapters 2 and 3, I examine the relationship between energy and the phenomenon of listening. In chapter 4, I present a method of employing the concept of sound energy as a compositional tool, clarifying some of my choices about the maintenance of the interest of listening. The scores and recordings of the five works written during this research are presented in chapter 5.

Keywords: Music composition. Musical analysis. Sound energy.



# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11
1. SOBRE O CONCEITO DE ENERGIA SONORA .....	13
1.1 - O RECURSO DO TREMOLO .....	14
1.2 - A MANUTENÇÃO DO INTERESSE DE ESCUTA .....	16
1.3 - A DEFINIÇÃO DO TERMO ENERGIA.....	18
1.4 - A DEFINIÇÃO DO TERMO ESCUTA.....	25
1.5 - O EQUILÍBRIO ENTRE MATERIAIS ANTIGOS E NOVOS EM UMA OBRA MUSICAL: DISCUSSÕES SOBRE FORMA .....	28
1.6 - O FOCO EM UMA ÚNICA DIMENSÃO SONORA .....	34
1.7 - O ATO DE DIRECIONAMENTO DA ESCUTA .....	36
2. DEFINIÇÃO DOS CONCEITOS DE RUGOSIDADE E ENERGIA SONORA A PARTIR DAS QUATRO PEÇAS PARA ORQUESTRA, DE SCELSI .....	40
3. A ENERGIA SONORA NO DIRECIONAMENTO DA ESCUTA .....	51
4. SOBRE MINHA MÚSICA .....	67
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	93
5. PORTFÓLIO DE COMPOSIÇÃO: PARTITURAS E GRAVAÇÕES .....	95
I. <i>O LUGAR DE TODAS AS COISAS</i> (2021) .....	96
II. <i>AS VEIAS ABERTAS DA AMÉRICA LATINA</i> (2018).....	122
III. <i>GOLDBERG: DIÁLOGOS ENTRE DUAS ERAS</i> (2021) .....	135
IV. <i>DIÁRIO DAS NARRATIVAS FANTÁSTICAS</i> (2018-2019).....	166
V. <i>CANGACEIROS E FANÁTICOS</i> (2018) .....	277
REFERÊNCIAS.....	292



## INTRODUÇÃO

Esta tese apresenta um entendimento da composição musical à luz do conceito de energia sonora, apresentado neste trabalho tanto quanto ferramenta analítica como ferramenta composicional. O objetivo desta pesquisa é estudar a relação entre energia e a experiência de escuta de uma obra musical. No primeiro capítulo, são expostas citações que definem o termo energia sonora. Dentre estas citações, destaco as dos compositores Helmut Lachenmann e Tristan Murail. Embora o conceito de energia seja empregado com pequenas variações de sentido de um autor para outro, na maioria dos autores coincide um ponto de significado comum sobre o termo.

Os capítulos 2 e 3 constituem a parte analítica da tese. O objetivo principal é investigar a influência da energia sonora sobre o fenômeno da escuta, compreendendo a energia como uma ferramenta capaz de direcionar a experiência de escuta de uma obra musical. A seguinte questão é investigada: o compositor pode planejar a escuta de sua obra durante o processo de composição? Embora a experiência de escuta seja um fenômeno sobre o qual não há um total controle da parte do compositor, ainda assim, penso que o compositor pode suggestionar um caminho de escuta em sua música, aumentando as chances de seus ouvintes perceberem os materiais que este considera mais relevantes ou dignos de atenção. Nesta pesquisa, considero o fenômeno sonoro sem recorrer a aspectos subjetivos da escuta, focando unicamente nas propriedades físicas do som. O conceito de energia se fundamenta em fenômenos mensuráveis do som - *i.e.* frequência de onda, amplitude, espectro de parciais, envelopes, durações... São definidas quatro escalas de energia, sobre os alicerces destes aspectos físicos/mensuráveis do fenômeno sonoro. Estas escalas possibilitam comparar os níveis de energia sonora dos materiais de uma música.

No início do capítulo 2, são definidas as bases do conceito de energia sonora, indicando como esta se manifesta em quatro dimensões do som: alturas, timbre, ritmo e dinâmicas. Este conceito será empregado em análises de obras dos compositores Giacinto Scelsi, Per Nørgård e Wolfgang Rihm. O propósito deste estudo é mostrar como a energia sonora direcionou minha experiência de escuta para materiais

específicos deste repertório. Destaco o fato que o conceito de energia se fundamenta apenas em aspectos físicos do som, que independem de interpretações subjetivas de um ouvinte externo sobre uma obra musical. Estes capítulos, além de definir as bases da manifestação da energia em quatro dimensões do som, expõem as potencialidades analíticas desta ferramenta - mostrando, no repertório analisado, como o fenômeno da energia guiou minha atenção de escuta. A finalidade destas análises é preparar o leitor para que este possa aplicar o conceito em outros repertórios, buscando a compreensão das razões de sua escuta se direcionar para determinados materiais em uma obra musical.

No quarto capítulo, o conceito de energia é mostrado não mais sob um viés analítico, mas sob um viés composicional. Neste capítulo, descrevo como este conceito foi utilizado como ferramenta de composição, utilizando exemplos de excertos das cinco obras que integram o portfólio de composição desta tese:

- 1) *O lugar de todas as coisas*, para quarteto de cordas
- 2) *As veias abertas da América Latina*, para violino e orquestra de cordas
- 3) *Goldberg: Diálogos entre duas Eras*, para quarteto de cordas
- 4) *Diário das Narrativas Fantásticas*, para orquestra de câmara
- 5) *Cangaceiros e Fanáticos*, para quarteto de cordas

Neste capítulo, é mostrado como este conceito propiciou a criação de sugestões de escuta - apresentando caminhos principais de escuta em cada uma das peças do portfólio. O intuito aqui não é verificar um controle absoluto do compositor sobre a escuta de um ouvinte externo, mas sim mostrar como o compositor pode aplicar o conceito de energia na ênfase de determinados materiais de sua obra, possibilitando a criação de múltiplas hierarquias/camadas de escuta.



## **Capítulo 01: Sobre o conceito de energia sonora**

Este capítulo inicia com uma breve discussão acerca da peça *Canções Errantes*, para violino e piano, composta por mim em 2016. Atualmente, considero esta música como o ponto inicial de uma mudança significativa em meu pensamento composicional - mudança esta que continua acontecendo até hoje. Por este motivo, penso que começar este trabalho com uma discussão acerca desta obra constitui um modo fiel de expor a origem desta pesquisa.

Durante a composição de *Canções Errantes*, estive interessado na expressão de determinados sentimentos/afetos através dos sons. Esta, no entanto, não foi pensada como uma música programática. A questão dos afetos surgiu como um pedido do intérprete que a encomendou, o violinista Emmanuele Baldini. A encomenda foi por uma peça que referenciasse o Nordeste do Brasil. De fato, este foi o primeiro trabalho em que empreguei referências extramusicais. Ao invés de recorrer à modos, escalas ou harmonias associadas à tradição musical nordestina - como o modo lídio com a sétima menor - me ative a questões mais subjetivas, com foco não nos materiais sonoros, mas em uma poética extramusical.

Desta forma, pensei as *Canções Errantes* como uma música que expressasse as dificuldades de vida do nordestino no início do século XX. O desafio para esta música consistiu na pergunta: como expressar essas questões utilizando somente materiais sonoros, sem o uso de texto? De início, listei possíveis sentimentos/afetos que queria expressar com a peça: agressividade, sofrimento, luta, redenção... Que elementos sonoros poderiam expressar tais sentimentos? A resposta que encontrei para estas perguntas resumiu-se, naquela época, a um recurso técnico instrumental que, após a composição desta peça, tornou-se recorrente em minha música, aparecendo também em outras obras posteriores: o recurso do tremolo.

Facó - *Canções Errantes*, [16-18]

### 1.1 - O recurso do tremolo

Uma explicação provável para a escolha do tremolo como representativo dos afetos mencionados acima consiste em sua presença significativa na obra de um dos compositores que mais influenciou minha formação musical, Krzysztof Penderecki. A música da fase inicial de Penderecki sempre me despertou muito interesse. Estas músicas, segundo minha interpretação de quando as ouvi pela primeira vez, expressavam os sentimentos de dramatismo e agressividade, utilizando, por diversas vezes, o recurso do tremolo nas cordas. *Threnody to the Victims of Hiroshima*, *Polymorphia*, *Fluorescences* e o *Quarteto de Cordas I* era obras que representavam, para mim, um cenário de violência. Creio que por isso, para provocar estes mesmos sentimentos, comecei a utilizar o tremolo em minha própria música. Atualmente, o recurso do tremolo tornou-se quase que uma marca de identidade, recorrente em minha escrita para cordas. No entanto, hoje este recurso tem para mim um significado muito diferente daquele das *Canções Errantes*. Utilizo-o hoje não mais com a intenção de suscitar tais afetos. Creio que a mudança na percepção do significado deste recurso surgiu a partir do estudo da obra de Scelsi.

Scelsi é outro compositor que influenciou meu pensamento musical, assim como Penderecki. Através da escuta de suas *Quattro pezzi su una nota sola*, para orquestra de câmara, tive uma outra percepção de como o recurso do tremolo poderia ser utilizado em uma obra. Enquanto que em Penderecki eu entendia o tremolo como uma ferramenta

de expressão, direcionada para a transmissão de um afeto na escuta; em Scelsi, passei a compreender o recurso do tremolo como uma ferramenta de ornamentação. Cada uma destas peças é centrada em uma única classe de altura. No decorrer de minhas escutas, procurei entender como o compositor conseguiu manter meu interesse na obra tornando fixa esta dimensão tão importante do som: a dimensão das alturas. A resposta para esta pergunta estava nas outras dimensões do som. Scelsi conseguiu compor uma obra instigante mantendo fixa a dimensão das alturas devido à elaboração de uma construção diversificada nas outras dimensões do som: timbre, ritmo e dinâmicas. Assim, o discurso sonoro mantém-se em transformação, pois este deriva de dimensões sonoras das quais o compositor foi muito cuidadoso em sua composição. Scelsi conseguiu manter minha atenção de escuta através da ornamentação dos parâmetros do timbre, dinâmicas e ritmo.

Nesta obra, o tremolo consiste de um recurso recorrente de ornamentação das dimensões do timbre e ritmo, retendo para si, quase sempre que se manifesta, o plano principal de escuta. Enquanto que em Penderecki eu entendia o tremolo como um recurso dramático, em Scelsi eu o via como uma ferramenta de manutenção do interesse de escuta. Manter a atenção de escuta do ouvinte é um objetivo que sempre tive na construção de minha música. A partir deste ponto, escolhi seguir por um caminho de exploração de recursos sonoros contrastantes, buscando empregar diversos tipos de sonoridades como forma de manter a atenção de escuta. Uma escrita que buscava a atividade sonora extrema foi substituída por uma escrita com ênfase nas diferenças sonoras e na criação de ambientes musicais diversos. Hoje, os tremolos e o drama continuam existindo em minha música, mas estes são postos cada vez mais ao lado de outras sonoridades/expressões musicais.

A coexistência de diferentes ambientes sonoros em uma mesma obra estimula a escuta, segundo minha experiência como ouvinte. Busco apresentar minha música como um lugar de muitos ambientes, com predominâncias momentâneas de certos tipos sonoros, mas sempre manifestando no todo uma diversidade ampla de materiais. Ao longo dos últimos anos, manipulei os materiais sonoros quase sempre de forma muito intuitiva. Em meus planejamentos pré-composicionais, classifico os materiais através de atributos para suas naturezas, por exemplo: sons em *sul tasto*, no registro grave, sons contínuos, *staccatos*... Em seguida, busco organizá-los em um discurso que priorize as modulações e diferenças sonoras, e não a estaticidade. Deste modo, caso haja uma seção

inteira da peça com tremolos no registro grave, por exemplo, esta seção estará próxima de uma outra com materiais de natureza divergente, por exemplo: sons contínuos no registro agudo. O objetivo desta justaposição é instigar o interesse de escuta.

A pesquisa sobre energia sonora, ponto central deste trabalho, deriva desta busca realizada ao longo dos últimos anos - por maneiras de manter o interesse de escuta em minha música. Para esta pesquisa, utilizei como referência minha própria experiência de escuta, sempre buscando o equilíbrio entre repetição e diferença, entre o antigo e o novo. Este equilíbrio é algo que busquei no passado intuitivamente, e hoje busco mais conscientemente - entendendo-o como um dos problemas mais relevantes à construção de uma obra musical.

Após este breve relato sobre *Canções Errantes*, prossigo com uma discussão sobre a obra *O Magnum Mysterium*, de Tomás Luis de Victoria.

## 1.2 - A manutenção do interesse de escuta

*O Magnum Mysterium*, de Tomás Luis de Victoria, é uma obra que me encanta desde meus primeiros estudos de contraponto. Essa peça, de acordo com minha experiência de escuta, possui uma escrita com texturas e sonoridades diversificadas. Admiro o modo como o compositor, por vezes, explora a escrita a duas ou a três vozes, criando filtragens na amplitude das quatro vozes, permitindo a audição de pequenos duos e trios, propiciando a diversidade textural e a manutenção do interesse de escuta. Aquilo que mais chama minha atenção nesta peça é um pequeno trecho no compasso 17:

The image shows a musical score for the piece "O Magnum Mysterium" by Tomás Luis de Victoria. It consists of four staves: three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor/Bass) and one basso continuo staff. The music is in G major and 4/4 time. The lyrics are written below the staves. A yellow rectangular box highlights a specific passage in the second staff (Alto voice), which corresponds to the lyrics "ad-mi-ra-bi-le sa-cra-men-tum, et".

8

- tum, o ma - gnum my - ste - ri - um et ad - mi - ra - bi - le, et

cra - men - tum, o ma - gnum my - ste - ri - um, et ad - mi - ra - bi - le sa - cra - men - tum, et

O ma - gnum my - ste - ri - um et ad - mi - ra - bi - le sa - cra - men - tum, et

O ma - gnum my - ste - ri - um et ad - mi - ra - bi - le sa - cra - men - tum, et

17

ad-mi-ra-bi-le sa-cra-men - tum ut a - ni-ma-li - a vi - de-rent Do-mi-num na -

ad-mi-ra-bi-le sa-cra-men - tum ut a - ni-ma-li - a vi - de-rent Do-mi-num na -

ad-mi-ra-bi-le sa-cra - men tum, ut a - ni-ma-li - a, ut a - ni-ma-li - a vi - de-rent Do-mi-num na -

ad-mi-ra-bi-le sa-cra - men tum, ut a - ni-ma-li - a vi - de-rent Do-mi - num na -

Victoria - *O Magnum Mysterium*, [16-18]

Ouvindo diversas gravações da obra, observo que este momento também impacta muitos dos intérpretes que a executam. Em várias gravações é possível notar, neste ponto, um modo de interpretação distinto do restante da música. Embora nada diferente esteja escrito na partitura com relação às dinâmicas e articulações, os músicos quase sempre cantam esse trecho em dinâmicas mais fortes, enfatizando a pronúncia do texto. A razão disso creio não ser de difícil compreensão. Nesta peça, este é o primeiro momento em que acontece uma total sincronia sonora/textual. Todas as vozes estão cantando nota contra nota, e o texto, de forma semelhante, também está sincronizado por entre as quatro vozes. A motivação para a modulação textural - da textura contrapontística para a homofônica - é a obtenção de uma maior compreensibilidade do texto cantado. Ainda assim, reitero que meu interesse está na sonoridade e na surpresa que esta modulação provoca em minha escuta.

A diferença textural entre o contraponto florido e o alinhamento de todas as vozes inspirou diversas soluções em minhas peças. Ao utilizar essa diferença entre texturas, procuro criar momentos de surpresa na escuta - uma mudança abrupta entre uma textura contrapontística e uma textura homofônica, nota contra nota. No próximo exemplo, apresento um trecho da peça *Cangaceiros e Fanáticos*, para quarteto de cordas. Aqui, utilizei o recurso da alternância entre o contraponto e o alinhamento rítmico de todas as vozes:

156

Vln. I *sempre marcato*

Vln. II

Vla.

Vc. *molto espress.* *ff*

Facó - *Cangaceiros e Fanáticos*, [156-165]

Ao refletir sobre os motivos que tornam este momento impactante em minha escuta, julgo que a principal razão para isso está no fato de que a diferença significativa entre as naturezas sonoras dos dois tipos texturais quase sempre guia minha atenção de escuta. Tal afirmação pode parecer de caráter truista: me identifico com este trecho porque ele retém minha atenção de escuta; no entanto, o que destaque aqui não é o fato de determinado trecho direcionar minha atenção, mas sim o modo como isso ocorre: através da diferenciação entre uma textura homofônica e uma textura contrapontística. Ciente deste fato, minha pesquisa se direcionou à investigação do objetivo:

- 1) Objetivo principal: conservar o interesse de escuta;
- 2) Como implementar o objetivo: criando ambientes sonoros diversos, buscando o equilíbrio entre a repetição e o ineditismo dentro da obra.

Discutida a importância da manutenção da diversidade sonora na construção dos materiais de minha música, introduzo em seguida o tema central desta tese: o estudo da energia sonora.

### 1.3 - A definição do termo energia

Estando definido o escopo da investigação desta tese, *i.e.* o estudo dos aspectos sonoros que contribuem para a manutenção do interesse de escuta, faz-se agora necessária a discussão do conceito de energia em trabalhos de outros autores. Dentre os autores citados neste trabalho, mesmo estando ausente um consenso pleno sobre a definição deste termo por entre eles, penso que, ainda assim, quando estes se referem à energia, o fazem em concordância com os atributos já mencionados neste trabalho -

atributos capazes de modificar o objeto sonoro, tornando-o mais ou menos perceptível na experiência de escuta.

Dentre os trabalhos citados neste capítulo, uma definição do termo energia que se acomoda bem nos textos de todos estes autores é: um recurso capaz de enfatizar um determinado material sonoro, destacando-o em frente a seu entorno musical. Usando como exemplo os tremolos em Scelsi - estes, quase sempre que ocorrem, chamam para si a atenção de escuta da peça.

Tem-se em seguida um primeiro exemplo da utilização deste termo, segundo o compositor Helmut Lachenmann, que o cita diversas vezes em descrições de sua própria música:

Eu estou trabalhando com o aspecto energético dos sons. Uma nota Dó em *pizzicato* não é somente um evento consonante em Dó maior ou um evento dissonante em Dó-bemol maior. Ela também pode ser entendida como uma corda, com certa tensão, que é levantada e percutida contra o espelho do instrumento. Ouço isso como um processo energético. (STEENHUISEN, *Interview with Helmut Lachenmann* (2003), tradução nossa.)<sup>1</sup>

Lachenmann menciona aqui uma questão também presente na música de Scelsi. Ao afirmar que uma nota Dó não se resume a um simples evento consonante ou dissonante, sujeito apenas à tonalidade em que se insere, o compositor demonstra seu interesse pelas propriedades sonoras que estão além do domínio das frequências/alturas. Lachenmann conduz, assim como Scelsi, a consciência de escuta para outros aspectos do som. Neste caso, para o envelope sonoro que compõe o *pizzicato*, que abrange sons ruidosos à frequência fundamental de Dó - como o som da percussão da corda sobre o espelho do instrumento. Ao direcionar sua consciência de escuta para estes outros eventos sonoros, o ouvinte estimula um outro universo de percepção, passando a apreender relações sonoras/musicais em outras dimensões - *i.e.* timbre, envelopes, dinâmica... Destaco a nomeação, por Lachenmann, deste evento sonoro como um processo de tensão: o levantar e percutir da corda no instrumento. Tal nomeação aponta uma relação importante para esta pesquisa: a relação entre tensão e energia, tratada nos capítulos 2 e 3 da tese. Seguindo, apresento uma citação do compositor Wolfgang Rihm sobre o termo energia:

---

<sup>1</sup> I am working with the energetic aspect of sounds. The *pizzicato* note C is not only a consonant event in C major or a dissonant event in C-flat major. It might be a string with a certain tension being lifted and struck against the fingerboard. I hear this as an energetic process.

A organização sonora audível é moldada de forma correspondente: uma responde à outra, e as partes são formadas em consistente diálogo complementar. Deste modo, a energia flui sem impedimentos por toda a textura sonora, com os instrumentos passando-a de um para outro. (RIHM, *Grinding Away at the Familiar* (2004), tradução nossa.)<sup>2</sup>

Rihm apresenta este conceito à luz de uma percepção sobre a movimentação interna em uma obra musical: uma energia que flui, perpassando por toda a textura e seus vários instrumentos. Apresento, como exemplo para este conceito, um excerto do primeiro ato (*Yachay*) do *Diário das Narrativas Fantásticas*. Neste trecho, é de fácil percepção aquilo que Rihm designa como distribuição da energia por entre os instrumentos da textura sonora. Em minha experiência de escuta, este ponto conduz a atenção não para um instrumento em específico, mas sim para a “movimentação energética” que perpassa por todos os instrumentos. O que ouço aqui é um rastro, um caminho, como se a textura instrumental pudesse ser comparada à areia da praia, e a energia sonora às pegadas de um ser que por ali passara. O contorno deste rastro de energia está indicado em amarelo no exemplo a seguir:

The musical score excerpt shows five staves: Flute (Fl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The tempo is marked as ♩ = 58 - Veloz, vertiginoso!. The Flute part begins with a natural breath mark and a dynamic of *ff*, followed by *f espress.* and a *staccato duplo!* section. The Violin I part starts with *f spiccato* and a dynamic of 6, then moves to *dolce*. The Violin II part starts with *ff* and a dynamic of 6, then moves to *dolce... pp*. The Viola part starts with *ff* and a dynamic of 6, then moves to *f spiccato* and a dynamic of 6, with a yellow box highlighting the final section. The Violoncello part starts with *ff* and a dynamic of 6, then moves to *dolce... pp*. The score includes various performance instructions such as *sul D* and *sul C*.

<sup>2</sup> The audible sonic organization is shaped correspondingly: one responds to the other, the parts are consistently formed in dialogic complementarity. And so the energy flows unimpeded through all stories of the entire sonic texture and the instruments pass matter on to one another.



122

Fl. flutter tongue

Vln. I

Vln. II

Vla. *6* *6* *6* legato *mf* sul pont. tremolos rápidos!

Vc. *f* spiccato

25

123

Fl. nat. *mp* *pp*

Vln. I

Vln. II *molto* *f* spiccato

Vla. gliss.

Vc. *6* *6* sul pont. tremolos rápidos! *mf*

124

Fl. flutter tongue nat. *mf* espress., molto legato *rubato!*

Cl. (B $\flat$ )

Vln. I *f* spiccato *6* *6* *6* *ppp*

Vln. II *6* sul A dolce

Vla.

Vc. gliss.

26

Analisando um caso oposto, em que a energia se manifesta não mais em um ambiente textural de muitos instrumentos, mas em uma textura formada por um instrumento solo, em *Density 21.5*, de Edgard Varèse:

A noção de uma energia que é absorvida lentamente, depois liberada pela atividade sonora, e que finalmente alcança um outro fluxo relativamente estável na peça. (GUCK, *A flow of energy: Density 21.5* (1984), tradução nossa.)<sup>3</sup>

O fato de haver aqui apenas um instrumento não impede a manifestação do fluxo de energia na peça. Tem-se aqui, da mesma forma, pontos de maior ênfase de energia sobre o material sonoro, que devem supostamente resultar em um maior impacto na escuta. Guck comenta o fato de a energia ser absorvida e depois liberada. Isso leva, dentre outros tópicos, à discussões sobre a forma musical. O modo como a energia se manifesta em uma obra está relacionado com a percepção formal da peça, partindo do fato de que a energia atua sobre a matéria, projetando ou reduzindo a escuta de certos objetos sonoros. Isso não significa que o compositor possui controle absoluto sobre a maneira como ouvinte recebe e reage à sua música, mas sim que, ao manusear os parâmetros da energia - dispendo certos materiais nos planos principais de escuta, e outros em planos secundários - o compositor tem o potencial de esculpir o desenho formal de sua música.

Ainda nesta relação energia/tensão, o autor do artigo afirma que a energia é acumulada e dissipada, continuamente, por toda a peça. Isso gera, no interior da obra, pontos estruturais de tensão. Embora o compositor não possa assegurar que a percepção de escuta de sua música se direcionará para estas diferenças entre os pontos de tensão, o mesmo pode, no entanto, ter a certeza de que estas diferenças na tensão energética implementarão maior diversidade no modo como os materiais se manifestam na obra - alguns atuando de modo mais expansivo, com maior tensão, e outros de modo mais estático, com menor tensão. O exemplo seguinte apresenta dois trechos da *Density 21.5*. O primeiro com maior tensão/impacto de escuta, e o segundo com menor tensão:

---

<sup>3</sup> The notion of energy first slowly absorbed, then released activity and finally reaching a second relatively stable flow of the piece.

The image displays three systems of musical notation for Varèse's *Density 21.5*. The first system is in 3/4 time with a tempo of 60. It features dynamic markings *mp*, *p*, *mp*, *ff*, *ff*, and *ff*, along with articulation marks like accents and slurs. The second system has a tempo of 72 and includes *ff* and *s* markings. The third system is marked '(sharply articulated)\*\*\*' and contains *mp*, *p*, *p*, *mp*, and *mp* dynamics.

Varèse - *Density 21.5*, pág. 02 (sistemas 1 e 2) e pág. 1 (último sistema)

Continuando a discussão entre forma e energia, cito agora um artigo analítico sobre a peça *Mouvement*, para conjunto de câmara, de Lachenmann. No artigo, o autor busca dividir a obra em seções menores, utilizando como referência os “estados de energia”:

O primeiro passo na abordagem de uma obra como *Mouvement*, de Helmut Lachenmann, é dividi-la em seções menores dentro de um período de tempo contínuo - *i.e.* estabelecer algum tipo de divisão formal. Existem diferenças claras na textura, formas de articulação, velocidade, caráter, etc., ainda assim, dividir a peça em seções através da escuta não é fácil, devido ao fato de que os estados de energia e as formas de articulação da maior parte das seções não mudam abruptamente, mas sim gradualmente, de forma sobreposta. (HOCKINGS, *All Dressed Up and Nowhere to Go* (2005), tradução nossa.)<sup>4</sup>

O termo energia é referido aqui em um contexto semelhante àquele das citações anteriores. O autor admite a dificuldade em dividir esta peça em seções, pelo modo como os “estados de energia” se manifestam na obra, transformando-se, gradualmente, de modo quase que imperceptível. As diferentes formas da manifestação energética geram pontos de referência na escuta da música - dispondo alguns materiais em primeiro plano, e outros em planos secundários. O autor constata que o parâmetro

<sup>4</sup> The first step in approaching a work like Helmut Lachenmann's *Mouvement* is to find some significant smaller sections within the more or less continuous one movement time span - *i.e.* to establish some kind of formal divisions. There are clear differences in textures, forms of articulation, speed, mood, etc., but a division into sections through listening itself is not easy, not least because the energy states and forms of articulation of most sections do not change abruptly but more or less gradually and often in an overlapping fashion.

energético nesta obra de Lachenmann se transforma de forma tão sutil que se torna difícil a divisão da peça em seções menores.

...

Em seguida, será definido o conceito de energia empregado nesta pesquisa. Inicialmente, será apresentado um conceito mais geral do termo, seguida de uma definição específica para a área da composição musical.

Segundo David Lide, em seu *Handbook of Chemistry and Physics*:

- "Energia é a característica de um sistema que lhe permite realizar trabalho".

Adaptando esta definição ao contexto deste trabalho, considero que uma definição satisfatória ao campo de estudo da tese é:

- Define-se energia de um material sonoro como o seu potencial de sobressair-se em relação ao seu entorno, devido às diferenças energéticas em uma ou mais dimensões do som.

Assume-se válida esta definição deste termo sempre que o vocábulo energia for utilizado neste trabalho. Nesta definição, é importante notar que o que faz um material se destacar perante seu entorno são as diferenças nos níveis de energia em um ou mais parâmetros do som. No capítulo que segue, será apresentado como o conceito da energia se manifesta na dimensão das *dinâmicas, alturas, ritmo e timbre*.

Continuando, cito um outro comentário de Lachenmann, também sobre sua própria música:

Minha concepção de uma música concreta instrumental - cujas categorias são delineadas não pelos parâmetros usuais, mas sim pelos aspectos energéticos de seus planos principais de escuta de som ou ruído. (LACHENMANN, *On My Second String Quartet* (2004), tradução nossa.)<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> My conception of a *musique concrète instrumentale* - in which categories are primarily delineated not by the usual parameters, but rather through the bodily energetic aspects of their foregrounding of sound or of noise.

Neste trabalho, quando menciono o termo som/sonoridade, refiro-me, assim como Lachenmann, à seus aspectos físicos; não o reduzindo a uma frequência fundamental, envelope, ou dimensão, mas estando consciente da multiplicidade de informações que se manifestam simultaneamente em suas muitas dimensões. Algumas vezes, para fins de estudo, será destacada uma única dimensão do som, para assim se compreender o comportamento do material sonoro naquela dimensão específica; isso, no entanto, não significa que as outras dimensões são tidas como menos importantes na escuta. Entendo a escuta como um fenômeno complexo - nunca limitado a um determinado aspecto ou dimensão do som.

Já apresentadas as bases sobre o qual o conceito da energia se alicerça nesta tese, tratarei agora com maior detalhe sobre o termo escuta, pois este também é de grande importância para as discussões que seguem nos próximos capítulos.

#### **1.4 - A definição do termo escuta**

Uma definição deste termo é necessária à esta pesquisa, visto que um dos objetivos principais do estudo é a busca por métodos de composição de experiências de escuta, visando a manutenção do interesse do ouvinte.

Esta pesquisa, como já mencionado, divide-se em duas partes complementares:

- 1) A energia sonora como ferramenta de análise;
- 2) A energia sonora como ferramenta de composição.

Penso que os parâmetros da energia podem ser utilizados para guiar/sugerir a escuta através dos planos sonoros da obra - focalizando a atenção do ouvinte nas diferenças entre os níveis de energia que se manifestam nos materiais da peça. Penso que o conceito da energia pode ajudar na compreensão do porquê da experiência de escuta de um ouvinte se direcionar para determinados materiais/sonoridades de uma obra.

Mesmo a escuta sendo algo subjetivo/pessoal - manifestando-se de forma distinta para dois ou mais ouvintes - ainda assim, sustento que existem elementos sonoros de natureza fixa, que independem do ouvinte e de sua capacidade de audição/interpretação da obra. Ao comparar-se a sonoridade de um trombone em *fortissimo*, no registro médio/agudo do instrumento; com a sonoridade de uma flauta

transversa em *pianissimo*, no registro grave; percebe-se que a força dos harmônicos superiores projetada pelo trombone será muito maior que aquela projetada pela flauta. Isso é um aspecto físico do som, que independe do ouvinte - mesmo este não conseguindo diferenciar estes dois sons, esse aspecto sonoro não deixará de ser verdadeiro. Essa informação é relevante para este trabalho, pois o conceito da energia sonora se fundamenta unicamente em aspectos físicos/mensuráveis da natureza do som, que independem da subjetividade de escuta do ouvinte. Assim, ao afirmar que um som em *fortissimo* contém mais energia sonora que um som em *pianissimo*, está sendo criada uma relação entre energia sonora e amplitude de onda: quanto maior a amplitude de onda, maior sua energia. Uma vez estabelecida esta relação, não existe espaço para subjetividade ou outras interpretações internas a ela. Novamente, o conceito da energia é fundamentado em propriedades mensuráveis do som, e independe da subjetividade de escuta.

Para a definição de escuta neste trabalho, será utilizada uma citação de Michel Chion em sua obra *A audiovisual: som e imagem no cinema*:

Quando identificamos a altura de uma nota ou os intervalos entre dois sons, estamos a fazer escuta reduzida sem o saber, pois **a altura é um caráter específico do som, independente da identificação da sua causa ou da compreensão do seu sentido.** (CHION, *A audiovisual: som e imagem no cinema* (1993), tradução de Pedro Duarte.)

Esta citação reitera um pensamento já exposto aqui, de que há elementos na manifestação do som que independem da identificação/compreensão de um ouvinte externo. Estes parâmetros, fixos, mensuráveis, serão utilizados para definir as escalas de energia - estas, por sua vez, também independem da subjetividade de escuta. Sobre a relativização desta subjetividade de escuta, uma experiência particular de cada ouvinte, Chion afirma:

(...) um subjetivismo radical: cada cabeça, sua sentença, e o som ouvido permaneceria sempre incognoscível. No entanto, **a percepção não é um fenômeno puramente individual, uma vez que radica numa objetividade particular - a das percepções partilhadas.** E é nesta objetividade nascida de uma 'intersubjetividade' que se situa a escuta reduzida. (CHION, *A audiovisual: som e imagem no cinema* (1993), tradução de Pedro Duarte.)

Não pretendo aqui negar a subjetividade do fenômeno da escuta, pois considero o fato de uma mesma obra propiciar significados e escutas diversas para diferentes ouvintes como uma particularidade formidável do universo sonoro. O que quero afirmar com isso, é que existem aspectos absolutos do fenômeno sonoro, que independem da

subjetividade interpretativa do ouvinte. Sobre estes aspectos, fixados/mensuráveis, serão dispostas as escalas energéticas que servirão de base na comparação dos níveis de energia sonora de dois ou mais objetos musicais. Penso que a escuta do fenômeno sonoro, como afirma Lachenmann, vai além de uma simples escuta das alturas - ou de qualquer outra dimensão do som. A experiência de escuta resulta da multiplicidade de acontecimentos e informações que ocorrem simultaneamente.

A maneira como o ouvinte experiencia o fenômeno da escuta é subjetiva. As características do som que ele decide, conscientemente ou não, direcionar sua atenção; e os aspectos sonoros que para ele são mais marcantes - estas são questões que o compositor não tem total controle. No entanto, não é subjetiva a existência de parâmetros intrínsecos ao fenômeno sonoro - parâmetros estes que independem da experiência de escuta:

O inventário descritivo de um som na escuta reduzida não se pode contentar apenas com uma apreensão. É preciso voltar a escutar e, para isso, ter o som fixado num suporte. Porque um instrumentista a tocar à nossa frente ou um cantor é incapaz de repetir sempre o mesmo som: só pode reproduzir a sua altura e o seu perfil geral, não as finas qualidades que particularizam um acontecimento sonoro e o tornam único. A escuta reduzida implica, portanto, a fixação dos sons, que acedem assim ao estatuto de verdadeiros objetos. (CHION, *A audiovisualização: som e imagem no cinema* (1993), tradução de Pedro Duarte.)

Para o objetivo deste trabalho, também não será relevante as associações de sentidos/significados que o ouvinte poderá ou não realizar durante o processo de escuta. O foco principal de análise será o som *per se*, suas propriedades físicas, e as diferenças entre os níveis de energia dos materiais sonoros de uma peça.

Pierre Schaeffer designou por escuta reduzida a escuta que trata das qualidades e das formas específicas do som, independentemente da sua causa e do seu sentido; e que considera o som - verbal, instrumental, anedótico ou qualquer outro - como objeto de observação, em vez de o atravessar, visando através dele outra coisa. (CHION, *A audiovisualização: som e imagem no cinema* (1993), tradução de Pedro Duarte.)

Para esta pesquisa, penso no fenômeno sonoro sem a necessidade de recorrer a parâmetros subjetivos para sua interpretação, examinando apenas suas propriedades físicas. As questões subjetivas derivadas da escuta são irrelevantes em uma análise pelo conceito da energia, pois este conceito está fundamentado apenas em fenômenos e propriedades mensuráveis da manifestação sonora - *i.e.* frequência de onda, amplitude de onda, espectro de parciais, envelopes, durações... Neste trabalho, o foco de análise será sempre nas propriedades físicas do som, e não em aspectos subjetivos:

(1) O objeto sonoro não é o corpo sonoro, a fonte sonora ou o instrumento, ele é escutado independentemente de suas referências causais.

(2) O objeto sonoro não é, também, a fita magnética. A fita magnética é o suporte onde está registrado o sinal acústico. “escutado por um cão, uma criança, um marciano ou um cidadão de uma outra civilização musical, este sinal toma um outro sentido” Ele não é um objeto concreto, é um objeto somente de nossa escuta, “contido em nossa consciência perceptiva.

(3) Se modificarmos a percepção de um objeto sonoro, através de manipulação, sem torná-lo irreconhecível e no intuito de perceber melhor alguma de suas características, temos o mesmo objeto sonoro que sofre uma modificação passageira. No entanto, se a mudança é estrutural e não percebemos mais o objeto sonoro anterior, temos, aí, um objeto sonoro original.

(4) o objeto sonoro não é um “estado de ânimo”. **A reafirmação do objeto sonoro enquanto tendido para o subjetivo visa apenas reforçar que ele não é a causa física, o estímulo sonoro.** (SCHAEFFER, *Traité des objets musicaux* (2011), tradução de Igor Reyner.)

Estabelecido o interesse de pesquisa sobre os aspectos físicos/mensuráveis do fenômeno sonoro, faz-se agora necessária a definição dos parâmetros - as escalas de energia - que servirão de base na comparação dos níveis de energia de dois ou mais objetos sonoros. Essas escalas serão fundamentadas em fenômenos físicos do som, atuando, cada uma, em uma dimensão sonora específica. Cada uma das quatro escalas atuará sobre uma das seguintes dimensões: alturas, dinâmicas, ritmo e timbre. As escalas serão definidas no próximo capítulo deste trabalho, e utilizadas em análises da obra de Scelsi, buscando verificar se as diferenças nos níveis energéticos dos materiais levam a um direcionamento de escuta para os materiais de maior energia sonora.

### **1.5 - O equilíbrio entre materiais antigos e novos em uma obra musical: discussões sobre forma**

Durante o processo de composição, tenho o hábito de ouvir internamente, por diversas vezes, minha música, verificando se esta consegue manter meu interesse de escuta. Realizar este objetivo requer a implementação de diferentes níveis de energia entre os materiais da peça - tal ação se reflete na construção dos diferentes planos de escuta. Mencionando um exemplo hipotético, uma peça para piano e clarinete: em um instante, estabelecendo diferenciações nos níveis de energia dos materiais da música, direciono a atenção do ouvinte para uma seção de acordes no registro médio/grave do piano; logo em seguida, para frases melódicas rápidas no registro agudo do clarinete; depois, para uma seção com muita ressonância no registro grave do piano; seguida por notas longas no registro grave do clarinete, com envelopes de *crescendo* e *diminuendo*.



Neste exemplo, as características sonoras dos eventos que irão compor os planos principais de escuta foram decididas previamente, restando apenas compor seus objetos sonoros de acordo com as características definidas, e depois seus entornos, de forma que a energia sonora dos materiais de entorno nunca supere a energia dos eventos destinados aos planos principais de escuta. Se a escuta vai se direcionar ou não para os materiais escolhidos para estes planos principais, isso não se pode garantir. Existe a possibilidade de um determinado ouvinte focar sua escuta nos eventos sonoros de menor energia, justamente aqueles pensados para os planos de som secundários. Ainda assim, mesmo sem essa garantia, o que mais me interessa é a possibilidade de sugestionar ao ouvinte um caminho de escuta, um caminho que acredito ser o mais apropriado para a expressividade da peça - o que não impossibilita outras possibilidades de escuta.

Mesmo que o ouvinte não adote o caminho de escuta sugerido pelo compositor, ainda assim, vejo este método de trabalho como um campo fértil à criação de ambientes sonoros com diversidade de material. Múltiplos níveis de escuta resultam de múltiplos níveis de energia nos materiais de uma obra. Observa-se este fato no seguinte trecho da peça *As veias abertas da América Latina*:

53

Vln. Solo  
*p molto espress. poco rubato* sempre tenuto  
 articular cada nota, sem quebrar as frases quasi legato

Vln. I  
 sul tasto  
 ppp mf p pppp

Vln. II  
 niente sul tasto  
 ppp

Vla.  
 niente sul tasto non divisi  
 ppp mf p

Vc.  
 ff p pppp  
 senza vibrato  
 pp dolce sempre estático

Cb.  
 ppp mf p ppp pp dolce sempre estático  
 senza vibrato

Facó - *As veias abertas da América Latina*, [53-55]

Existe, neste exemplo, uma hierarquia manifestada em dois níveis de energia:

- 1) Violino solista - maior energia,
- 2) Orquestra - menor energia.

O plano principal de escuta está no violino solo, devido à sua movimentação rítmica contínua. A orquestra está em um plano de escuta secundário, realizando uma espécie de acompanhamento. Esta hierarquia na dimensão rítmica dos dois objetos sonoros - violino/orquestra - provoca uma hierarquia de escuta. O mesmo pode ocorrer em uma textura sonora com muitos objetos, cada qual manifestado em um plano diferente da escuta, revelando uma textura ampla de sonoridades que pode modular seus planos de escuta internamente - *i.e.* uma camada principal de escuta se transformar em uma camada secundária, e vice-versa.

No exemplo seguinte, pode-se notar as diferentes camadas de energia e escuta em um fragmento do quarteto de cordas *O lugar de todas as coisas*:

Facó - *O lugar de todas as coisas*, Mov. II [18-21]

Uma questão que sempre me interessou no estudo da composição musical é a busca pelo equilíbrio entre a repetição de materiais antigos e a incorporação de materiais novos em uma obra musical. Sobre isso, Murail afirma:

(...) a música não deve ser puramente experimental, nem eliminar todos os elementos de pesquisa. Ela deve suscitar propostas interessantes, ou até mesmo inéditas, mas mantendo-se perceptível, para que assim possa ser percebida pelo ouvinte. Isso deve acontecer mesmo quando o compositor está buscando por uma novidade ou complexidade extrema: em algum lugar deve existir um terreno comum, onde o compositor e sua audiência possam compartilhar um mesmo ângulo de abordagem. (MURAIL, *After-thoughts* (2004), tradução nossa.)<sup>6</sup>

Tem-se aqui dois cenários. O primeiro, o que Murail aponta, se refere ao passado e futuro da história da música ocidental - a busca por um equilíbrio entre recursos composicionais atuais e elementos da tradição. Segundo a visão de Murail, a música deve apresentar, simultaneamente, uma “proposta inovadora”, ao lado de sonoridades que manifestem o “terreno comum” da história da música. O segundo cenário, e aquele me mais me interessa, se refere ao passado e futuro dentro da própria composição - compreendendo-a como um objeto fechado em si mesmo.

O ato da escuta, penso, está em constante diálogo com o tempo. Por um lado, a memória do ouvinte poderá reter alguns dos eventos já ocorridos na peça, e interpretar o

<sup>6</sup> music can neither be purely experimental nor eliminate all elements of research. It should always provide interesting, and even new propositions, while remaining perceptible so that it can be received by the listener. This must be true even when the composer is looking for extreme novelty or complexity: somewhere there must exist a common ground where the composer and his audience can share an angle of approach.

momento presente influenciado por tais memórias; por outro lado, também embasado por este conjunto de memórias, o ouvinte poderá antecipar acontecimentos futuros na obra, que poderão ou não se consolidar. Neste trabalho, quando me refiro à diversidade dos materiais de uma obra, estou me referindo ao segundo cenário exposto acima: o de uma diversidade dos materiais no contexto da obra, e não no contexto geral da história da música. Um material é classificado como novo se ele é percebido de forma inédita com relação a todo o seu passado na peça; e um material é classificado como antigo se ele possui semelhanças com outros materiais já expostos na música. O modo como o compositor manipula as diferenças entre os materiais sugere a percepção da forma de sua peça. Sobre isso, Murail afirma:

O objetivo inicial, que motivou nossa pesquisa extensa sobre o timbre e a harmonia, foi o desejo de controlar os graus mais sutis de modulação. Tendo conseguido isso, percebemos que a música talvez tenha se tornado direcional e previsível; por isso, tivemos de encontrar uma maneira de reintroduzir a surpresa, o contraste e a ruptura. (MURAIL, *After-thoughts* (2004), tradução nossa.)<sup>7</sup>

Após a implementação de um procedimento composicional: “controlar os graus mais sutis de modulação tímbrica e harmônica”, o compositor afirma estar insatisfeito com o equilíbrio entre materiais novos e antigos de sua música. Ao buscar um outro ponto de equilíbrio em sua peça, o autor escolhe o caminho da surpresa - enfatizando materiais sonoros de natureza inédita, e evitando a reiteração de materiais já apresentados.

Retomando a discussão sobre *O Magnum Mysterium*, de Tomás Luis de Victoria, quando acontece pela primeira vez na obra um material de natureza homofônica, a sensação de surpresa provocada em minha experiência de escuta foi expressiva. Quando o mesmo material é reiterado seis compassos à frente (compasso 23), o efeito de choque/surpresa continua existindo, no entanto, comparado à primeira aparição, ele possui menor impacto, pois este já deixou de ser um material totalmente inédito. Compara-se em seguida os dois materiais homofônicos (compassos 17 e 23), e o impacto/surpresa que cada um provoca na escuta:

---

<sup>7</sup> The initial goal, which motivated our extensive timbral and harmonic research, was the desire to develop the capacity to control the finest possible degrees of change. Having achieved this, however, we began to feel that the music had perhaps become too directional and predictable; we then had to find a way to re-introduce surprise, contrast and rupture.

17

ad-mi-ra-bi-le sa-cra-men-tum ut a-ni-ma-li-a vi-de-rent Do-mi-num na-

ad-mi-ra-bi-le sa-cra-men-tum ut a-ni-ma-li-a vi-de-rent Do-mi-num na-

ad-mi-ra-bi-le sa-cra-men-tum, ut a-ni-ma-li-a, ut a-ni-ma-li-a vi-de-rent Do-mi-num na-

ad-mi-ra-bi-le sa-cra-men-tum, ut a-ni-ma-li-a vi-de-rent Do-mi-num na-

Victoria - *O Magnum Mysterium*, [17 e 23]

As decisões acerca da natureza dos objetos sonoros moldam a forma da música, e esta, por sua vez, molda a experiência de escuta. O arco temporal em que uma obra se manifesta, por vezes, é fixado pela memória com mais ênfase que os próprios materiais, como afirma Murail sobre sua própria música:

Minhas peças frequentemente causam maior impacto no público através da forma, e não por seus refinamentos harmônicos ou tímbricos, os quais (sendo sincero) apenas poucas pessoas realmente conseguem apreciar. (MURAIL, *After-thoughts* (2004), tradução nossa.)<sup>8</sup>

Ao ouvir uma obra musical, minhas lembranças da música quase sempre se concentram na memória de seu contorno geral, com alguns poucos materiais ficando plenamente gravados na memória. Ao discutir a forma musical, considero relevante a consciência do fator temporal, manifestado através das memórias (passado) e expectativas (futuro) do ouvinte. Sobre essa questão, Leonard Meyer, em seu livro *Emotion and Meaning in Music*, afirma:

O fato de que ao ouvirmos música estamos constantemente revisitando nossas opiniões sobre aquilo que aconteceu no passado, à luz dos eventos presentes, é muito importante, pois significa que estamos alterando, continuamente, nossas expectativas. Isso significa, mais ainda, que a repetição, embora possa ocorrer fisicamente, nunca ocorre psicologicamente. Assim, embora possa-se parecer um truísmo, é importante notar, por exemplo, que a repetição da seção de exposição de um movimento da forma sonata possui um significado muito diferente daquele expressado pela sentença original. (MEYER, *Emotion and Meaning in Music* (1956), tradução nossa.)<sup>9</sup>

<sup>8</sup> I have often seen my pieces make more impact on the public through their form than as a result of the harmonic or timbral refinement, which (one must face reality) only a few people really appreciate.

<sup>9</sup> The fact that as we listen to music we are constantly revising our opinions of what has happened in the past in the light of present events is important because it means that we are continually altering our expectations. It means, furthermore, that repetition, though it may exist physically, never exists psychologically. Thus, though it may seem a truism, it is of some moment to recognize that the

## 1.6 - O foco em uma única dimensão sonora

Neste ponto, será retomada a discussão sobre os eventos locais de uma obra musical - *i.e.* a natureza sonora dos materiais *per se*, com foco não na forma macroscópica da peça, mas em cada momento presente, onde cada material é percebido pela escuta. Os diferentes atributos de construção/composição dos materiais contribuem para a instituição da diversidade de escuta. Entendo a manifestação de um evento de surpresa/impacto na escuta como oriunda da diferença nos níveis de energia sonora de um material perante seu contorno. Não penso haver uma característica sonora absoluta, capaz projetar um material sempre nos planos principais de escuta - nem mesmo um som com dinâmicas extremamente fortes, por exemplo. Do mesmo modo que um entorno construído majoritariamente por sons em *pianissimo* será facilmente perturbado por um material em *fortissimo*, um entorno em *fortissimo* será, por sua vez, facilmente perturbado por um silêncio repentino. O que capta a atenção de escuta no primeiro caso é um material em *fortissimo*, e no segundo caso o silêncio. Assim, penso que para se decidir as qualidades do material responsável pela criação de uma surpresa na escuta, deve-se primeiro estudar o entorno musical onde tal material será inserido, pois o entorno definirá as características que o material deverá possuir para criar este impacto na escuta. O silêncio nem sempre representa um momento de tranquilidade, podendo o silêncio causar também, dependendo do contexto em que está inserido, uma grande tensão de escuta, conforme afirma Meyer:

Acento não deve ser confundido com tensão. Como observado anteriormente, silêncios podem ser acentuados; a literatura musical está repleta de exemplos de acentos em *pianissimos*. (MEYER, *Emotion and Meaning in Music* (1956), tradução nossa.)<sup>10</sup>

A diferença entre os níveis de energia do material e seu entorno é uma das responsáveis por criar as camadas de hierarquia de escuta da peça. O equilíbrio entre materiais inéditos e outros já apresentados, os diferentes aspectos energéticos dos objetos sonoros... - todas essas questões influenciam na experiência de escuta:

Movimentos contrastantes: aceleração - desaceleração, sincronismo - assincronismo, compressão - dilatação; aplicados não apenas à duração, à amplitude e ao conteúdo espectral, mas também ao conteúdo harmônico, instrumental e à densidade. O que é baseado na repetição (no sentido da música minimalista) é tratado aqui como um eco, que permite o ouvinte se

---

repetition, say, of the exposition section of a sonata-form movement or that of the first-theme group in the recapitulation has quite a different meaning from that communicated by the original statement.

<sup>10</sup> Accent should not be confused with stress. As observed earlier, silence may be accented; the literature of music is replete with examples of *pianissimo* accents.

concentrar nos diversos estágios da interpolação. (POUSSET, *The Works of Kaija Saariaho, Philippe Hurel and Marc-André Dalbavie - Stile Concertato, Stile Concitato, Stile Rappresentativo* (2000), tradução nossa.)<sup>11</sup>

A exploração de uma única dimensão sonora possibilitou, a partir da segunda metade do século passado, descobertas importantes sobre o modo de atuação de uma dimensão sobre outra em um processo de transformação/modulação sonora:

Um timbre/acorde que passamos a ouvir, progressivamente, como estrutura polifônica, levando ao aparecimento gradual de relações rítmicas. (POUSSET, *The Works of Kaija Saariaho, Philippe Hurel and Marc-André Dalbavie - Stile Concertato, Stile Concitato, Stile Rappresentativo* (2000), tradução nossa.)<sup>12</sup>

A pesquisa sobre a dimensão do timbre hoje é assistida por ferramentas cada vez mais precisas sobre o controle dos parâmetros do som.

Em *Vers le blanc* (1982) para fita magnética, sua primeira composição com computador, Kaija Saariaho buscou criar a ilusão de uma voz incorpórea, eterna e ‘não-respirável’, cujo timbre é modulado continuamente: através do uso de interpolações entre fonemas distintos. Ela criou este efeito alterando progressivamente os valores dos parâmetros sonoros. (POUSSET, *The Works of Kaija Saariaho, Philippe Hurel and Marc-André Dalbavie - Stile Concertato, Stile Concitato, Stile Rappresentativo* (2000), tradução nossa.)<sup>13</sup>

A possibilidade de inter-relacionar duas ou mais dimensões do som interfere na forma de uma peça e no modo como esta apresenta suas camadas hierárquicas de escuta. Atualmente, o compositor tem amplo controle sobre um determinado parâmetro sonoro, e isso torna possível a escuta de elementos específicos desta dimensão do som.

Isso gera uma rede complexa e indivisível de camadas (*strata*) e texturas, em que a oposição dialética: textura harmônica/fusão tímbrica forma relações ambíguas entre diferentes parâmetros (*operators*). (POUSSET, *The Works of Kaija Saariaho, Philippe Hurel and Marc-André Dalbavie - Stile Concertato, Stile Concitato, Stile Rappresentativo* (2000), tradução nossa.)<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Contrasting movements: acceleration-deceleration, synchronism-asynchronism, compression-dilation; applied not only to duration, amplitude and spectral contents, but also to the ‘harmonic’, instrumental, or even density. The second one, based on repetition (in the sense of minimalist music), is treated, here, more as echoes and allows the listeners’ attention to be focused on the various stages of the interpolation.

<sup>12</sup> A timbre/chord which we begin progressively to hear as a polyphonic structure, leading to the gradual appearance of rhythmic relations.

<sup>13</sup> With *Vers le blanc* (1982) for solo tape, her first composition with a computer, Kaija Saariaho sought to create the illusion of a bodiless, eternal, and ‘unbreathing’ voice whose timbre changes continuously: notably through the use of interpolations between different phonemes. She succeeded in creating this effect by progressively modifying the values of various parameters.

<sup>14</sup> It generates a complex, indivisible network of strata and textures in which the dialectic opposition harmonic-texture/timbral-fusion forms ambiguous relations between the different operators.

### 1.7 - O ato de direcionamento da escuta

Apresentados os fundamentos dos conceitos de energia e escuta, e as definições destes termos para este trabalho, algumas considerações finais merecem ser abordadas ainda neste capítulo. Sobre o termo escuta, reitero que sua utilização neste trabalho não aponta para elementos subjetivos da escuta, mas sim aos parâmetros sonoros de natureza fixa: aspectos físicos do som - que independem do ouvinte e de sua interpretação sobre a obra. Já o termo energia, por sua vez, está relacionado à capacidade de projeção de um material sonoro na escuta de uma música. Quanto mais divergente for o comportamento energético de um material em relação ao seu entorno, mais este terá atenção de escuta.

Nos capítulos seguintes, os termos escuta e energia serão sempre utilizados de acordo com estas definições. Durante a escrita do portfólio de composição desta tese, reflexões sobre escuta e energia orientaram o processo de composição. Durante este período, uma pergunta sempre me ocorria: como gerar uma experiência de escuta que seja capaz de estimular e manter a atenção do ouvinte ao longo da maior parte da obra? A possibilidade de se trabalhar separadamente com cada parâmetro do som, gerando, em cada um deles, momentos de destaque na textura sonora, me permitiu criar uma experiência de escuta equilibrada entre as dimensões do som. Em seguida, apresento quatro exemplos do direcionamento de escuta da obra *O lugar de todas as coisas*, para quarteto de cordas.

- Direcionamento de escuta para a dimensão do ritmo:

The image shows a musical score for a string quartet, measures 120-122. The score is written for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). A yellow box highlights measures 120 and 121. In measure 120, Vln. I has a *fff* *molto espress.!* marking. Vln. II, Vla., and Vc. have a *molto ff* marking. In measure 121, Vln. II has a *sul pont.* marking, Vln. II has a *sff* marking, and Vc. has a *molto! ff* marking. In measure 122, Vln. I has a *sul pont.* marking, Vln. II has a *nat.* marking, and Vc. has a *molto! ff* marking. The score also includes a *espress.!* marking for Vln. I in measure 122.



- Direcionamento de escuta para a dimensão das alturas:

89 7

Vln. I *fff* *p dolce* *gliss.* *fff*

Vln. II *fff* *mp espress.* *poco sf* *gliss.* *f*

Vla. *fff* *mp espress.* *poco sf* *gliss.* *fff*

Vc. *fff* *p dolce* *f espress.!*

Facó - *O lugar de todas as coisas*, Mov. II [90-93]

- Direcionamento de escuta para a dimensão do timbre:

159

Vln. I *niente* *molto sul pont.* *mf* *espress.*

Vln. II *niente* *espress.*

Vla. *mf* *gliss.* *espress.!* *sul tasto* *fffmp* *espress.*

Vc. *niente* *mp* *espress.* *pp*

164

Vln. I *f* *poco a poco* *p* *poco a poco* *niente* *rall.*

Vln. II *f* *poco a poco* *p* *poco a poco* *niente*

Vla. *f* *poco a poco* *p* *poco a poco* *niente*

Vc. *f* *espress.!* *mf* *poco a poco* *niente* *gliss.*

*sul G*

Facó - *O lugar de todas as coisas*, Mov. II [161-169]

- Direcionamento de escuta para a dimensão das dinâmicas:

The image shows a musical score for 'Facó - O lugar de todas as coisas, Mov. II [146-151]'. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. A yellow box highlights a section from measure 146 to 151. In this section, the Violin I and II parts play a melodic line with dynamics ranging from *pp* to *fff*. The Viola and Cello parts play a rhythmic accompaniment with dynamics ranging from *pp* to *f*. The score includes markings for 'molto', 'f espress.!', and 'nat.'.

Facó - *O lugar de todas as coisas*, Mov. II [146-151]

O capítulo quatro deste trabalho aborda o conceito da energia através de um viés composicional. Neste capítulo, está exposto como o conceito da energia sonora foi empregado na condução de escuta de minha própria música - utilizando exemplos de trechos das peças do portfólio de composição. O que busco aqui não é ter a certeza de que toda experiência de escuta será guiada pelos elementos sonoros de minha escolha, mas sim apresentar, em cada peça minha, uma sugestão de escuta ao ouvinte - este podendo segui-la ou não.

Retomando a questão sobre o tremolo, do início deste capítulo, considero notável o fato de um mesmo recurso técnico soar de forma tão distinta mudando-se apenas o contexto em que ele se encontra. Enquanto que em Penderecki eu entendia o tremolo como um evento dramático, agressivo, de muita força e intensidade, em Scelsi eu o percebi de forma diferente, como uma ferramenta de ornamentação, criando um efeito atemporal, quase místico, bem distante do sentido do tremolo em Penderecki. O significado que determinado material terá para o ouvinte depende, dentre tantos outros fatores, de seu entorno. Um material pode expressar um significado diferente do original se inserido em um outro contexto - tal afirmação abrange, neste trabalho, uma segunda questão, relacionada ao recurso da citação.

Em obras mais recentes, tenho utilizado com alguma frequência o recurso da citação. Meu objetivo inicial, ao empregar este recurso, foi perceber como um material extraído de uma peça antiga poderia soar em um contexto diferente do original. Ao citar

um material do passado, minha intenção não é aludir à uma determinada obra, estilo ou compositor. Quando cito um material, estou buscando as consequências dramáticas e estéticas de ouvi-lo em um outro contexto. Embora o foco desta tese não seja a citação musical, creio ser também importante a menção deste recurso em minha música, pois acredito que esta discussão possa sinalizar a importância do entorno musical de um objeto sonoro.

Durante a composição de minhas peças, penso frequentemente em múltiplas camadas de som - uma hierarquia de escuta que reflete a energia sonora das quatro dimensões. O trabalho despendido na composição da camada principal de escuta é semelhante àquele realizado nas outras camadas de som - que me refiro aqui pelos termos contexto/entorno musical. Não creio que as camadas secundárias possuam menor importância pelo fato de não estarem no plano principal de escuta. Penso que a importância composicional se equivale entre as muitas camadas da escuta - sem as camadas secundárias, o contexto do material principal seria outro, e a percepção de escuta também seria outra.

O pensamento da escuta em camadas se reflete em meu processo composicional, fazendo com que este também intercorra pela concepção de camadas múltiplas de som - estas, em conjunto, formam o todo da obra. Esta tese se alicerça em aspectos/parâmetros físicos do som. Nos capítulos seguintes, o conceito de energia será empregado como ferramenta analítica - em um repertório de obras de Scelsi, Per Nørgård e Rihm (capítulos 2 e 3). No quarto capítulo, o conceito será empregado como ferramenta composicional - mostrando como o mesmo permitiu sugestionar/direcionar a escuta de minha própria música. O conceito de energia está associado ao conceito rugosidade sonora, definido no próximo capítulo. A discussão sobre rugosidade auxiliará no processo de identificação/classificação das diferentes características dos objetos sonoros.

## **Capítulo 02: Definição dos conceitos de rugosidade e energia sonora a partir das Quatro Peças para Orquestra, de Scelsi**

A interpretação do conteúdo expressivo de uma obra musical, de acordo com minha experiência de escuta, se correlaciona ao entendimento de sua forma e seus materiais constituintes. Tal conhecimento é capaz de relevar aspectos importantes sobre os domínios expressivos de uma obra. Os materiais, de um lado, lidam com as relações sonoras nos domínios locais e com a construção de cada instante da peça; a forma, por outro lado, opera em domínios globais, tecendo relações que extrapolam a natureza dos materiais *per se*, em um emaranhado mais amplo de relações sonoras.

Esse complexo de relações, e o modo como estas são interpretadas pelo ouvinte, configuram o conteúdo expressivo de uma música. Pode-se, com isso, pensar em duas escutas simultâneas no transcorrer de uma obra. Uma primeira, cujo enfoque é o instante presente e trata da percepção imediata de cada material; e outra, cujo enfoque é o todo. Esta segunda escuta, consoante à memória do ouvinte, configura relações com o passado, e também projeta, em um plano oposto, eventos futuros, que podem ou não se manifestar na obra. Assim, penso que os domínios formais possuem ao menos uma dimensão a mais que os domínios da matéria, visto que o primeiro lida com o tempo, estabelecendo uma consciência entre passado e futuro; enquanto que os domínios dos materiais atuam, essencialmente, no instante presente. A maneira como o compositor manipula os materiais de sua peça e os distribui no plano temporal afeta a forma de sua música, e, por consequência, seu conteúdo expressivo.

No repertório ocidental, percebe-se, em inúmeras obras, a forma como resultante da sobreposição de materiais sonoros - sejam eles sobrepostos simultaneamente, em um mesmo instante no tempo, ou de modo sucessivo, um após o outro. Em ambos os casos, pode-se pensar em uma sobreposição, pois, mesmo quando os materiais são ordenados de maneira sucessiva, a percepção de escuta os unifica em uma mesma perspectiva: na dimensão do tempo. A fim de ilustrar ambas as possibilidades, exponho a seguir dois exemplos. O primeiro, apresenta quatro materiais distintos, sobrepostos em um mesmo instante no tempo:

Messiaen - *Quarteto para o fim dos tempos*, Mov. I (compassos iniciais)

O segundo, apresenta um único material, sobreposto várias vezes sobre si mesmo:

Schnittke - *Concerto Grosso I*, Toccata (violinos I - compassos iniciais)

Menos frequente no repertório ocidental é a construção musical embasada não na sobreposição temporal da matéria sonora, mas na composição sobre um único som. Essa prática se tornou mais recorrente durante a segunda metade do século XX, após o surgimento de instrumentos mais precisos de análise do som. Atualmente, ela continua presente na obra de alguns compositores contemporâneos: *e.g.* Wolfgang Rihm, Georg Friedrich Haas, Klaus Lang... Um dos primeiros músicos a trabalhar essa prática foi

Giacinto Scelsi. Sua busca por um tipo particular da exploração do som o direcionou, gradualmente, à composição de sonoridades cada vez mais densas. Esta pesquisa gerou suas *Quatro Peças para Orquestra*. Nessa obra, a relação entre forma e material se dá de um modo incomum, pois, ao se limitar os materiais a um conjunto restrito de elementos, a forma se manifesta através do prolongamento temporal destes objetos sonoros. Assim, tem-se a sensação de um tempo estático, ininterrupto, uma vez que forma e matéria compartilham de um mesmo contorno, manifestado em escalas de grandeza diferentes.

Sobre isso, Scelsi afirma:

(...) a música de concerto ocidental dedicou quase que toda sua atenção à estrutura, à forma musical. Ela negligenciou o estudo das leis da energia sonora - do pensamento musical em termos energéticos. Deste modo, foram criadas milhares de obras magníficas, mas muitas delas vazias, pois resultam da imaginação construtiva, que é bem diferente da imaginação criativa. Suas melodias se movem, de nota a nota, mas seus intervalos são como abismos, vazios, pois suas notas carecem de energia sonora. (SCELSI, *Son et musique* (1981), tradução nossa.)<sup>1</sup>

Este capítulo tem como finalidade o estudo da relação entre forma e matéria no repertório que concentra sua amplitude de som em um registro pequeno e denso. Como modelo de estudo, serão utilizadas as *Quatro Peças para Orquestra*, de Scelsi.

Sobre essas peças, Murail afirma:

Muitas das obras de Scelsi são baseadas em uma única classe de nota, que é variada e colocada em movimento, de dentro para fora, através de várias técnicas distintas. Mencionei aqui um trabalho que deixou sua marca na história da música, as *Quatro Peças para Orquestra*. Cada uma destas peças é fundamentada em uma única classe de nota, que é modificada e agitada, sempre de dentro para fora, de forma que o processo composicional aconteça no interior de um único som, ao invés de se combinar sons diferentes. Como resultante, o material sonoro é também a forma destas peças. (MURAIL, *Scelsi and L'itinéraire: The Exploration of Sound* (2005), tradução nossa.)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> La musique classique occidentale a consacré pratiquement toute son attention au cadre musical, à ce qu'on appelle la forma musicale. Elle a oublié d'étudier les lois d'énergie sonore, de penser la musique en termes d'énergie, c'est-à-dire de vie, et ainsi elle a produit des milliers de cadres magnifiques mais souvent assez vides, car il n'étaient que le résultat d'une imagination constructrice, ce qui est très différent de l'imagination créatrice. Les mélodies mêmes passent de sons en sons, mais les intervalles sont des abîmes vides car les notes manquent de l'énergie sonique.

<sup>2</sup> Many of Scelsi's works are based on a single pitch, a single sound, which is varied and set into motion from within by many different techniques. I mentioned earlier a work that has made a mark in the history of music, the *Quattro Pezzi per Orchestra su una nota sola*. Each of these pieces is based on a single note, which is varied and agitated, all from within, so that the compositional process happens in the interior of a single sound, rather than in the combination of many sounds. As a result, the sonic material is also the form of the piece.

Ao se fixar a dimensão das alturas, Scelsi realça, na escuta, as dimensões do timbre, dinâmicas e ritmo. Em minha escuta, percebo a dramaticidade destas quatro peças como derivada de manipulações sobre um parâmetro que será definido neste trabalho como rugosidade sonora:

- **Define-se rugosidade como toda condição que afasta a onda sonora de seu estado estático, liso e contínuo.**

Tais condições podem pertencer ao domínio das alturas, com vibratos e inflexões microtonais; ao domínio das dinâmicas, com alterações no envelope de som; do ritmo, com repetições contínuas de uma mesma nota; ou do timbre, em toda mudança que provoque uma modulação tímbrica - seja na orquestração, na articulação, ou em filtragens do espectro de parciais: com a utilização de surdinas ou técnicas de execução tais como *sul tasto*, *sul ponticello*, harmônicos e *frullatos*.

A composição dessas peças não se fundamenta na sobreposição de materiais sonoros distintos no tempo, mas na exploração de um tipo único de material: uma só classe de altura, que será modificada em sua composição interna pelos agentes de rugosidade. A seguir, são expostos alguns exemplos do modo de operação da rugosidade em quatro dimensões do som:

Scelsi - Peça III (trompas, [12-14] - rugosidade de altura: inflexões microtonais)

Scelsi - Peça I (cordas, [10-13] - rugosidade de dinâmica: oscilações contínuas no envelope)

Scelsi - Peça IV (cordas, [33-34] - rugosidade de ritmo)

Scelsi - Peça II (cordas, [61-65] - rugosidade de timbre: modulação tímbrica da nota Dó)

Scelsi, nessas peças, compõe sobre uma matéria sonora muito densa, que se concentra, em sua maior parte, no intervalo de uma segunda menor. A dramaticidade dessas quatro peças não resulta de frequências fundamentais e intervalos harmônicos e melódicos, mas sim, como afirma o compositor, da “energia sonora” proveniente de uma única nota, e de sua “harmonia interna”:

Reiterando uma nota por um longo tempo ela cresce, de forma tão grande que é possível ouvir a harmonia em seu interior... Quando se adentra em um som, ele o envolve e você se torna parte dele. Gradualmente, você é consumido por ele, e não precisará de nenhum outro som... Todos os sons possíveis estão contidos nele. (MALLETT, *Il suono lontano: Conversazione con Giacinto Scelsi* (1987), tradução nossa.)<sup>3</sup>

As peças se manifestam no tempo com variações em quatro dimensões de rugosidade, concentrando e dissipando energia nos limites de uma tessitura muito compacta. Vejo o ato de concentrar e dissipar energia como correlato ao modelo de tensão e relaxamento característico da música tonal. No parágrafo seguinte destaco a

<sup>3</sup> Ribattendo a lungo una nota essa diventa grande, così grande che si sente sempre più armonia ed essa vi si ingrandisce all'interno... quando si entra in un suono ne si è avvolti, si diventa parte del suono. Poco a poco si è inghiottiti da esso e non si ha bisogno di un altro suono... Tutti i suoni possibili sono contenuti in esso.



relação entre os dois extremos desta escala de tensão e o termo “energia sonora”, citado pelo compositor.

Define-se, neste trabalho, tensão pelos estágios de alta energia sonora, e relaxamento pelos estágios de baixa energia sonora - este conceito apresenta um panorama dos níveis de oscilação energética de uma obra. Com o intuito de clarificar o mecanismo de ação desta ferramenta, será exposto, a seguir, o modelo de atuação da escala de energia em quatro dimensões sonoras. A seguinte conceituação é capaz de transmutar a energia de um ponto de baixa vibração para um ponto de alta vibração, e vice-versa:

- i. Na dimensão das alturas, define-se o uníssono como o estágio de menor tensão. Conforme a frequência de onda se afasta da frequência inicial, há um acréscimo de tensão, até atingir seu nível máximo: no intervalo de segunda menor (poucas vezes Scelsi vai além deste intervalo, permanecendo nos limites microtonais da segunda menor).
- ii. Na dimensão das dinâmicas, define-se as dinâmicas mais baixas: *ppp*, como o estágio de menor tensão. Conforme as dinâmicas são intensificadas, há um acréscimo de tensão, até atingir seu nível máximo: *fff*.
- iii. Na dimensão do ritmo, define-se a nota contínua como o estágio de menor tensão. Conforme a nota é reiterada, em repetições sucessivas, há um acréscimo de tensão. Quanto mais rápido for o ritmo de repetição, maior o nível de tensão.
- iv. Na dimensão do timbre, define-se o som de poucos harmônicos superiores em sua composição como o estágio de menor tensão: *sul tasto*. Conforme a nota projeta, com mais força, seus harmônicos superiores - em direção à posição *sul ponticello* - aumenta-se sua tensão.

Assim, a escala de rugosidade abrange desde pontos de baixa energia: relaxamento, à pontos de alta energia: tensão. Esta ferramenta será empregada na análise do trecho que abrange os compassos 57 a 65 da Peça II. Nestes compassos, Scelsi cria um *crescendo* de energia, com aumentos gradativos no nível de rugosidade das quatro dimensões do som. No compasso 57, nos trompetes e trombones, há um acréscimo de tensão, manifestado por um *crescendo* no plano das dinâmicas: do *pp* para o *f*; um *crescendo* no plano do timbre: do som liso para o som rugoso, em vibrato e *frullato*; e um *crescendo* no plano das alturas: com a oscilação microtonal:

Scelsi - Peça II (trompetes e trombones, [57] - *crescendo* de energia nas quatro dimensões do som)

Após o *crescendo* nos metais, subitamente, a nota é modulada para um estágio de baixa energia: um som liso, nas trompas, flauta e oboé, com dobramentos eventuais nos clarinetes. Mais adiante, no compasso 60, ocorre um novo *crescendo*, desta vez nas cordas, intensificando a energia no plano das dinâmicas: com o *ff*; das alturas: com a inflexão microtonal; e do ritmo: com os tremolos:

Scelsi - Peça II (cordas, [60] - *crescendo* energético nas cordas)

Após este trecho, o *crescendo* se manifesta, cada vez mais, de modo mais acentuado. Iniciando, no compasso seguinte, com as quatro trompas, em tremolo *ff*:

Scelsi - Peça II (trompas, [61] - clímax de rugosidade)

Os níveis de energia aumentam gradualmente até a entrada definitiva da percussão, no compasso 62, gerando um *tutti* de rugosidade que demarca o clímax sonoro da segunda peça. Neste momento, cada nota possui um nível muito elevado de energia, tanto no plano rítmico: com a repetição de nota; como no plano tímbrico: devido as surdinas nas trompas III e IV:

Scelsi - Peça II (trompas, [61-65]) - clímax energético nas dimensões do ritmo e do timbre)

Ocorre também um clímax energético nos planos das alturas e dinâmicas:

Scelsi - Peça II (metais, [63-64]) - clímax de energia nas dimensões das alturas e dinâmicas)

Nesta peça, existe uma independência quase que plena no coeficiente de rugosidade entre as quatro dimensões do som. Por vezes, Scelsi intensifica o nível de tensão em duas ou mais dimensões, de forma sincronizada. Outras vezes, porém, o compositor gera cruzamentos na movimentação energética dos planos, aumentando a energia em um plano, e diminuindo em outro - *e.g.* uma progressão *sul tasto* para *sul ponticello*: acréscimo energético no plano do timbre, simultâneo a um *diminuendo* nas dinâmicas: decréscimo energético no plano das dinâmicas.

Estas ferramentas de análise podem ser aplicadas por toda a extensão das quatro peças, bem como em qualquer outra obra que derive de um método semelhante de

composição. Tal procedimento fornece um panorama fiel das variantes energéticas de uma obra musical, servindo como ferramenta na compreensão da forma como resultante de seus materiais constituintes. Limitando o acervo de materiais à uma única classe de altura, Scelsi direciona a atenção de escuta para outras dimensões do som. Desta forma, o ato da construção tímbrica de cada sonoridade e o ato da transformação de um som em outro - seja de modo gradual ou súbito - consiste no próprio ato de composição das *Quatro Peças*.

Sobre o parâmetro do timbre, Murail afirma:

Pode-se fazer uma distinção entre dois tipos de trabalho sobre o timbre. O primeiro tipo atua diretamente na fonte sonora: no posicionamento do arco, na escolha da corda, com descrições precisas de dinâmicas e granulosidades, no uso de surdinas (convencionais ou inventadas), etc. O segundo tipo pode ser definido por uma *síntese aditiva*. Uso esse termo intencionalmente, ao invés de falar em orquestração, pois aqui, a síntese tímbrica é, essencialmente, o próprio ato composicional. (MURAIL, *Scelsi: De-composer* (2005), tradução nossa.)<sup>4</sup>

Scelsi sintetizou/compôs sonoridades complexas sem o uso de instrumentos analíticos, que estiveram disponíveis, anos mais tarde, aos compositores de música espectral. Seu trabalho se baseou quase que inteiramente na intuição e experimentação, em um contato minucioso com o fenômeno sonoro:

(...) as técnicas que estavam disponíveis à Scelsi, que trabalhou, essencialmente, através da intuição e da experimentação, diferem muito das nossas - que possuímos acesso à métodos técnicos e científicos de análise sonora. Os instrumentos modernos nos dão a possibilidade de entender a estrutura do som em detalhes: seu espectro, *i.e.* a maneira como eles são divididos em componentes elementares; seus envelopes de dinâmica, e a maneira como eles variam no tempo; seus transientes, e a maneira como eles começam e terminam. (MURAIL, *Scelsi and L'itinéraire: The Exploration of Sound* (2005), tradução nossa.)<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> We can make a distinction between two types of detailed work with timbre. The first type acts directly on the sound source: the placement of the bow, the choice of string, the precise description of dynamics and graininess, mutes (conventional or newly invented), etc. The second type is a kind of additive synthesis. I use this technical term intentionally, rather than speaking of 'orchestration', since here the synthesis of timbre is often the essential compositional act.

<sup>5</sup> the techniques available to Scelsi, who worked essentially by intuition and experimentation, differ greatly from ours—we have access to technical, scientific methods of analyzing sounds. Modern analytical instruments give us the ability to understand the structure of sounds in detail: their spectrum, *i.e.* the way they can be decomposed into their elementary components; their dynamic envelope, or the way they vary in time; their transients, the way that they begin or end.

Até este ponto do trabalho, o som foi tratado como matéria, como substância maleável, passível de manipulação em suas quatro dimensões fundamentais. As ferramentas de análise de rugosidade revelam a movimentação energética de uma música e são importantes para um estudo da manifestação imediata do fenômeno sonoro. No entanto, outras questões não são tratadas por tal ferramenta analítica; questões, por exemplo, de natureza semântica, que atuam em outros estágios da *poética* - indo além da manifestação física do som. Scelsi direciona a escuta de sua música para a introspecção, para o íntimo de cada som, compondo sobre o campo da “imaginação criativa”, contrário à “imaginação construtiva” - termo utilizado por ele para definir os métodos de composição da maior parcela do repertório escrito até aquele momento histórico. Isso, por si só, já possui muitas implicações de natureza estética, manifestadas na escuta das *Quatro Peças*. Ainda assim, as consequências em escolher e manipular o material sonoro dessa maneira estão limitadas aos domínios estéticos?

Uma primeira evidência sobre essa questão consiste no fato que ao menos na dimensão do tempo tais implicações também estão presentes. Ao concentrar a atenção de escuta em um conjunto reduzido de materiais, Scelsi correlaciona o início e o fim da obra, formando um grande arco - direcionando a percepção de escuta para o detalhe. Aqui, material e forma são equivalentes, pois o fator temporal unifica ambos em uma mesma escala. Nesse caso, seria a equivalência entre forma e material, cada qual manifestado em escalas de grandezas distintas e contornos semelhantes, a responsável por gerar essa sensação de unificação? Tal questão aparenta não ser um princípio de causa e efeito, mas uma manifestação conjunta de um mesmo princípio de ação. Esta maneira de manusear a matéria, de acordo com minha interpretação, permite o acesso não apenas a um domínio estético específico, mas também aos domínios próprios da “energia sonora”. O isolamento de uma única classe de nota propicia a composição de um ambiente ideal à manipulação da energia do som e sua rugosidade. Nesta obra, Scelsi mostra que mesmo em um registro de amplitude muito compacto há potencial ilimitado ao artista, potencial esse que deriva das qualidades expressivas e criativas do compositor.

Para este ouvinte, *Quatro Peças para Orquestra* é uma obra que sugere a introspecção. A introspecção no íntimo de cada som, com foco no ato de imersão em uma única nota. Estas peças oferecem um ambiente propício para se perceber este mantra, oriundo da repetição contínua de uma única altura.

Scelsi descrevia a si mesmo como um mero transmissor, um intermediário entre o nosso mundo e uma realidade superior. Imagens e ideias existem de forma independente, esperando para serem reveladas pelo artista? Para Scelsi, compor era projetar imagens através do meio sonoro - como se tais imagens e o material sonoro existissem muito antes do próprio compositor. (MURAIL, *Scelsi: De-composer* (2005), tradução nossa.)<sup>6</sup>

...

Posterior à estas reflexões, conjecturo que matéria, energia sonora e forma são, em sua essência, três manifestações distintas de uma mesma substância - três níveis hierárquicos de uma mesma escala, que poderá abranger, inclusive, elementos desconhecidos, ainda não disputados pelo campo da estética. Tal conjectura se dá de modo intuitivo, necessitando de uma reflexão rigorosa para sua verificação. Caso seja exequível verificar sua validade, será alcançado, imagino, um entendimento mais concatenado destas manifestações do som - não como campos teóricos múltiplos, independentes em seus domínios próprios, mas como um princípio único, que compreenderia estas três manifestações sonoras em uma mesma essência.

---

<sup>6</sup> Scelsi liked to describe himself as a mere transmitter, an intermediary between our world and a higher reality. Do images and ideas exist independently, waiting to be revealed by the artist/ intermediary? For Scelsi, to compose was to 'project images in the medium of sound'—as if images and sonic material pre-existed the musician.

### **Capítulo 03: A energia sonora no direcionamento da escuta**

Neste capítulo, será empregado o conceito de energia sonora em outro repertório, buscando avaliar esta ferramenta em um tipo textural/sonoro diferente de Scelsi. Serão utilizadas as peças *Voyage into the Golden Screen* (1968-69), de Per Nørgård, e o Quarteto de Cordas N°3: *Im Innersten* (1976), de Wolfgang Rihm. De início, será analisada a macroforma do primeiro movimento da peça de Nørgård, utilizando o conceito dos agentes de rugosidade nas dimensões do ritmo e dinâmicas. Em seguida, serão analisados, sob o mesmo conceito, alguns excertos dos Movimentos I e III do quarteto de Rihm.

*Voyage into the Golden Screen*, escrita dez anos após as *Quatro Peças para Orquestra*, possui alguns pontos de semelhança com a música de Scelsi. Uma primeira associação está em sua forma e em seus materiais sonoros. Ambas as peças apresentam sonoridades predominantemente estáticas, enfatizando a ressonância, e não o ataque, de suas notas. Ao analisar os envelopes de som da maior parte das notas que as compõem, verifica-se uma semelhança entre as duas obras: em ambas, predominam sons de longa ressonância.<sup>1</sup> O movimento inicial da peça de Nørgård, com relação à macroforma, manifesta um contorno geral semelhante à Scelsi, direcionando e acumulando energia sonora em pontos estruturais de tensão; estes pontos, por sua vez, fundamentam e moldam os contornos formais das duas peças. O primeiro movimento de *Voyage into the Golden Screen* será analisado pelo viés da energia do som: buscando por estes pontos estruturais de tensão e observando a movimentação da energia acumulada em tais pontos.

Referente à dimensão do ritmo, verifica-se que o movimento inicial mantém um estágio de baixa/média energia por quase toda sua extensão, apresentando um breve clímax energético apenas em seu final. O material que predomina neste movimento é

---

<sup>1</sup> Scelsi dá preferência a este material em muitas outras peças suas. Posteriormente, na década seguinte à composição das *Quatro Peças para Orquestra* (1959), o compositor utiliza também, simultâneo aos sons de longa ressonância, sonoridades mais curtas, com ataques rápidos e pouca ressonância - e.g. *Uaxuctum* (1966), *Natura Renovatur* (1967), *Konx-Om-Pax* (1969).

constituído por notas longas, em *pianissimo*, e envelopes de *crescendo* e *diminuendo*, que, quase sempre, retornam ao silêncio:

*Voyage into the Golden Screen*, pág. 01

Do mesmo modo que em Scelsi, a estrutura rítmica no início desta peça apresenta um agregado de sons contínuos, distribuídos entre os instrumentos da orquestra. Este padrão na dimensão rítmica direciona a atenção de escuta para uma outra dimensão sonora: a dimensão do timbre:

*Voyage into the Golden Screen*, pág. 04

Desta maneira, preserva-se, na dimensão do ritmo, um estado de baixa energia, que é perturbado, apenas algumas vezes, por pequenas oscilações rítmicas, que se sobrepõem à textura dos *pianissimos*:

*Voyage into the Golden Screen*, pág. 04



Revisando o conceito da energia manifestada na dimensão rítmica, definido no capítulo anterior: a nota contínua representa o estágio de menor tensão. Conforme a nota é reiterada, em sucessivas repetições, verifica-se um acúmulo em sua tensão energética. Pode-se assim definir uma grande primeira seção, estática em seu aspecto rítmico, que abrange as páginas 1 a 10 da partitura. Nesta seção inicial, o nível de tensão energética na dimensão do ritmo é mantido constantemente baixo, pela predominância de notas longas. As breves intervenções, apresentadas acima, contribuem para manter o interesse de escuta, mas não são suficientes para alterar o estado geral de baixa energia predominante neste trecho. A primeira intervenção de maior destaque, e que contribui consideravelmente para a tensão geral da peça, surge no piano e na percussão, na página 10 da partitura:

The image shows a musical score for page 10 of 'Voyage into the Golden Screen'. It features three staves: Tamtam, Arpa, and Piano. The Tamtam staff has a measure with a dynamic marking of *mf* and the instruction '(hold a triang-stick, close to the tamtam)'. The Arpa staff has a measure with a dynamic marking of *pp* and the instruction '(normal st.)'. The Piano staff has a measure with a dynamic marking of *f* and the instruction 'hold the tuning metal up to the sounding strings'. Below the Piano staff, there is a measure with a dynamic marking of *ff* and the instruction 'damp A<sup>2</sup>+ B<sup>2</sup> with fingers'. The score also includes a measure with a 4-measure rest and a 6-measure rest, with the instruction 'LOOSEN FINGERS' at the end. The page number '6' is visible in the bottom left corner.

*Voyage into the Golden Screen*, pág. 10

Após esta intervenção, a textura predominante da peça é perturbada com mais frequência por estes gestos curtos. As intervenções, que antes foram classificadas como ferramenta de preservação do interesse de escuta, se manifestam agora com mais frequência, aumentando consideravelmente o nível de tensão no plano rítmico da obra. Nota-se também, assim como acontece diversas vezes nas *Quatro Peças para Orquestra*, um *crescendo* simultâneo de energia nas dimensões do ritmo e das dinâmicas. Muitas vezes, o acúmulo na energia rítmica: as notas repetidas no piano e percussão, vêm acompanhado de um acúmulo na energia dinâmica, com os *crescendi* dos sopros:

*Voyage into the Golden Screen*, pág. 10 <sup>2</sup>

O exemplo acima marca o final da primeira seção do movimento e o início da segunda seção. Esta segunda seção apresenta um comportamento de transição de energia, abrangendo, simultaneamente, a baixa energia da primeira seção, com a alta energia rítmica que caracterizará a seção final. Nota-se, nesta seção intermediária, que os gestos rápidos das intervenções rítmicas não representam, neste ponto, pequenas perturbações/oscilações na textura geral da peça, mas constituem um componente significativo da forma. Nesta seção, coexistem os níveis energéticos da seção inicial: notas mais longas, baixa energia sonora; com os níveis energéticos da seção final: notas de valores curtos, alta energia sonora:

<sup>2</sup> Outras recorrências deste padrão: piano (energia rítmica) e sopros (energia dinâmica), ocorrem nas páginas 13, 15, 21 e 22 da partitura.

Cor. 1  
Cor. 2  
Piano  
VL I  
VL II  
VLE  
VCL  
CB

*mf*  
*mf*  
*sim. mp sempre*  
*pvo*  
DAMP  
LOOSEN  
REMOVE  
DAMP

6  
4  
3  
6  
4  
3  
6  
4  
3  
8

*Voyage into the Golden Screen*, pág. 15

A seção das cordas, que antes apresentou uma atividade rítmica quase estática, agora compartilha o mesmo comportamento do piano e percussão, executando notas repetidas, de curta duração:

VL II  
CB

*Voyage into the Golden Screen*, pág. 18

Esta seção apresenta um *crescendo* contínuo em sua dimensão rítmica junto a um *crescendo* na dimensão das dinâmicas. Isto demarca o clímax energético do primeiro movimento na dimensão do ritmo, que ocorre na terceira e última seção, iniciada por um *crescendo*, nos sopros e percussão, seguido por um ostinato rítmico nas cordas (página 30 da partitura):

The image displays a page of a musical score for an orchestra. The score is arranged in systems, with each system containing staves for different instruments. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fag. (Bassoon), Cor. (Cor Anglais), Trbe 1 & 2 (Trumpets), Trbno (Trumpet), Tamtam, Arpa (Harp), Piano, VL I (Violin I), VL II (Violin II), VLE (Viola), VCL (Violoncello), and CB (Contrabasso). The score features a complex rhythmic pattern with a continuous crescendo in both dynamics and rhythm. Key performance instructions include 'steel stick close to tamtam', 'with plectrum', 'ova bassa', 'metal close to strings', and 'keep a piece of metal close to sounding strings'. The string section is marked with 'tutti sul ponticello e *pp*' and includes specific techniques like 'non arm.' and 'DAMP LÖÖSEN REMOVE'. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

A terceira e última grande seção da peça de Nørgård representa o clímax de energia da dimensão rítmica. Esta seção é caracterizada por um ostinato contínuo nas cordas, flautas e clarinete - semicolcheias em quintinas, que depois progridem para sextinas - iniciado na página 30, e que segue até a página 38 da partitura. Esta movimentação, rápida e contínua, caracteriza uma forte diferença textural do início da obra, onde a atividade rítmica era menor.

Nørgård compõe, ao longo do primeiro movimento, um *crescendo* energético na dimensão do ritmo. Este *crescendo* se manifesta em forma triádica: ABC. A primeira seção representa o ponto de mais baixa energia: notas longas, contínuas; a terceira seção, o ponto de mais alta energia: notas curtas, ostinatos nas cordas, flautas e clarinete; e a segunda seção, uma seção de transição, que contém simultaneamente os materiais energéticos das Seções I e III. A seguir, um momento de grande energia na dimensão do ritmo (Seção III):

Desta forma, delimitando as três grandes seções desta obra, tem-se:

- Seção I (A): páginas 1 a 10 da partitura, pouca atividade rítmica;
- Seção II (B): páginas 11 a 29 da partitura, crescendo gradual na dimensão do ritmo - transição entre as Seções I e III;
- Seção III (C): páginas 30 a 38 da partitura, atividade rítmica intensa.

Estas três seções manifestam, na macroforma do movimento, um direcionamento energético, que acumula, gradualmente, energia na dimensão rítmica - levando a música de um estágio de baixa energia (Seção I) à um estágio de alta energia (Seção III).

Sobre a investigação da energia sonora na dimensão das dinâmicas, verifica-se que, ao contrário do que ocorre na dimensão do ritmo, não há um direcionamento energético manifestado ao longo deste movimento. As variantes de energia atuantes no domínio das dinâmicas manifestam-se pontualmente, se mantendo estáveis na macroforma. Durante todo o movimento, predominam os *pianissimos*, perturbados apenas por breves envelopes de *crescendo* e *diminuendo*, mas que sempre retornam ao *piano*. Tais perturbações não são suficientes para alterar o estado absoluto da energia da peça, que se mantém estável, sempre em níveis de baixa energia. Percebe-se, assim, um cruzamento entre as variantes energéticas de duas dimensões sonoras. Enquanto a energia do plano rítmico é aumentada continuamente: direcionando um estágio de baixa energia para um momento de muita energia; a energia do plano das dinâmicas, por sua vez, permanece estável ao longo de todo o primeiro movimento. O único *crescendo* mais intenso ocorre, por alguns compassos, nas páginas 29 e 30 da partitura. Este momento, o único onde metais, madeiras e percussão tocam em *fortissimo*, configura um breve clímax no plano das dinâmicas, e marca a passagem da Seção II para a Seção III do plano rítmico:

*Voyage into the Golden Screen*, págs. 29 e 30

Diferente das *Quatro Peças para Orquestra*, na peça de Nørgård não predominam polarizações em torno de uma única classe de altura. Assim, uma análise das variações de energia na dimensão das alturas necessitaria a fragmentação da obra em várias subseções - cada uma delas centradas em uma única classe. Deste modo, poder-se-ia estudar estas subseções do mesmo modo que em Scelsi, observando o movimento de aproximar-se e distanciar-se de cada altura central - considerando o unísono sempre como o estado de menor energia: quanto mais a nota se distancia da frequência central, mais tensão se manifesta na dimensão das alturas.

Sobre o timbre, o processo é semelhante àquele empregado na música de Scelsi. Nesta análise, deve-se estudar os espectros de frequência resultantes, em diversos momentos da obra, tendo sempre em mente: quanto mais presentes forem os parciais superiores: sons com surdina, *sul ponticello*, tremolos..., mais energia será manifestada na dimensão tímbrica; e quanto menos presentes forem seus parciais superiores: sons sem surdina, *sul tasto*, sem vibrato..., mais estável e menos energética será esta dimensão sonora. Devido à grande taxa de variação energética nas dimensões das alturas e do timbre, uma análise global irá requerer, em ambas dimensões, a fragmentação do movimento em várias subseções. Este estudo deverá fornecer uma



compreensão fiel do comportamento energético destas duas dimensões sonoras ao longo de todo o movimento.

As peças de Scelsi e Nørgård discutidas neste trabalho apresentam um caráter pedagógico em relação ao estudo das variações energéticas nas dimensões das alturas, ritmo, dinâmicas e timbre. Em ambas as peças, seus fenômenos de variação de energia são sempre muito perceptíveis. A obra de Nørgård apresenta um *crescendo* energético na dimensão do ritmo, distribuído uniformemente em três grandes seções. A peça de Scelsi, em razão de sua grande estaticidade, torna toda e qualquer variação de energia facilmente perceptível - justamente por esta característica ela foi escolhida para o primeiro estudo sobre agentes de rugosidade e energia sonora. A partir deste ponto, já bem definidas as maneiras que os agentes de rugosidade atuam no processo de acúmulo e dissipação da energia nas dimensões do som, será estudado um exemplo de maior complexidade: o Quarteto de Cordas Nº3 - *Im Innersten* (1976), de Wolfgang Rihm.

Neste quarteto, ao contrário das duas obras já estudadas, as taxas de modulação na energia sonora são sempre altas. Há aqui um cenário de muita liberdade, onde o compositor varia com rapidez a energia nas quatro dimensões do som - de um modo mais espontâneo, com diversos intercruzamentos entre seus níveis energéticos. Este estudo permitirá a análise de um caso oposto àqueles discutidos até agora: uma peça onde as variantes energéticas compõem um ambiente de alta entropia, com mudanças rápidas e modulações acentuadas nos níveis de energia das quatro dimensões do som. A fim de ilustrar esta alta taxa na variação energética, serão expostos, como primeiro exemplo, os compassos 1 a 3 do primeiro movimento do quarteto:



Nas dinâmicas, nota-se uma grande amplitude energética manifestada nestes compassos. As dinâmicas variam do *ppp* ao *ffff*, com muitos envelopes de *crescendo* e *diminuendo*, e diversos ataques em *sffz*. Apenas nestes três compassos, há uma variação de dinâmica maior que aquela observada ao longo de todo o primeiro movimento da obra de Nørgård. No quarteto de Rihm, as informações sonoras são apresentadas muito rapidamente. Encontra-se, em poucos compassos, um registro amplo: {*ppp* - *ffff*} - que é mantido durante boa parte do movimento inicial. Na dimensão do ritmo, o compositor também utiliza uma grande diversidade de materiais. Coexistem notas longas [violinos e violoncelos: compassos 2 e 3], com notas de pouca ressonância [viola: final do compasso 2; violoncelos: apojeturas no compasso 3]. Na dimensão do timbre, nota-se, da mesma forma, uma grande variedade no uso da energia. O compositor emprega diversas articulações e modos de ataque: *pizzicato*, *sul ponticello*, vários modos de acentuação, *sffz* e arco normal. Por fim, na dimensão das alturas, há mais uma vez grande diversidade sonora. Nota-se uma circularidade em torno das alturas das cordas soltas [Sol (corda IV) no violino I, e Dó (corda IV) no violoncelo], ainda assim, apesar desta circularidade, o compositor emprega uma larga tessitura que se desdobra pelos quatro instrumentos: compreendendo o Dó grave, do violoncelo, ao primeiro Lá da primeira corda do violino I. Rihm, nestes compassos iniciais, satura drasticamente a informação contida nas quatro dimensões sonoras. O compositor varia seus níveis energéticos de modo extremo - em oposição às modulações de energia quase sempre sutis das peças de Scelsi e Nørgård. Este ato, possui efeitos drásticos na escuta.

O procedimento analítico adequado a este repertório é o mesmo empregado no segundo capítulo deste trabalho, consistindo na observação dos níveis de variação de energia nas quatro dimensões do som. O que difere, desta vez, é apenas o tamanho da amostra a ser analisada. Enquanto em Scelsi e em Nørgård as amostragens eram de grande escala, dividindo a peça, ou todo um movimento de uma obra, em duas ou três grandes seções; em Rihm, cada seção será circunscrita por apenas alguns poucos compassos - em um olhar microscópico - para que seja possível perceber, com detalhe, toda a variação energética empregada na composição de cada momento do quarteto de cordas.

O trecho escolhido para análise está na página 5 da partitura, primeiro e segundo sistemas:

The image displays two systems of handwritten musical notation for a string quartet. The first system consists of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) with intricate melodic and harmonic lines. It features various dynamics such as *mf*, *p*, *ff*, and *pp*, along with articulations like *arco*, *pizz*, and *tr*. The second system continues the piece, starting with the instruction *alle: vom Größten zum Stag*. This system includes dynamic markings like *ppp*, *pp*, *p*, and *ppp*, and articulations such as *sul ponticello*, *sul tasto*, *pizz*, and *arco*. The notation is dense and detailed, characteristic of a composer's manuscript.

*Quarteto de Cordas N°3: Im Innersten, Movimento I - pág. 05*

Nas dimensões das alturas e do timbre há uma quantidade tão alta de informação nestes compassos que uma análise das variações energéticas de suas dimensões sonoras irá requerer o particionamento do trecho em proporções muito pequenas. Na dimensão das alturas, os quatro instrumentos possuem um espectro de registro significativo. A amplitude total do quarteto abrange desde o extremo grave da quarta corda do violoncelo ao registro agudo do violino. A informação sonora distribuída neste registro é expressa com rapidez, tornando difícil sua plena assimilação pela escuta deste ouvinte. Algo semelhante ocorre na dimensão do timbre, que possui modos de ataque e ressonância tão variados que torna complexa a definição de um padrão de recorrência nestes seis compassos - devido à velocidade que estas informações são dispostas na peça - *sul ponticello*, *sul tasto*, *pizzicato*, acentos, tenutos, *legatos* e *staccatos*. A dimensão do ritmo, por sua vez, não apresenta tantas variações em seu nível energético, mantendo um nível de alta energia, com notas de valores curtos. De acordo com minha experiência de escuta, o momento de maior surpresa na escuta ocorre na dimensão das dinâmicas, no primeiro compasso do segundo sistema - quando todos os instrumentos tocam em *pianissimo*.

Esta modulação nas dinâmicas, dentre todas as variações de energia das quatro dimensões, é de grande destaque, já que a dimensão do ritmo mantém sua energia

sempre alta, e as dimensões das alturas e do timbre variam seus níveis energéticos com tanta rapidez que torna difícil sua apreensão. Neste trecho, ocorre um *diminuendo* súbito na energia do plano dinâmico: de *fff* para *pp*. Sua energia se mantém baixa por dois compassos, retomando níveis elevados: *sfffz* em *tutti pizzicato*, dois compassos à frente. Este trecho da peça de Rihm sumariza um conceito importante, que associa a energia sonora com a experiência de escuta:

- A atenção de escuta se direciona para as **mudanças ocorridas na energia sonora**, sejam elas manifestados em quaisquer dimensões do som.<sup>3 4</sup>

Assim, caso seja mantida estática a energia sonora em uma dimensão, como acontece aqui na dimensão do ritmo; ou caso a música oscile com muita rapidez seus parâmetros energéticos, como ocorre nas dimensões das alturas e do timbre; a atenção de escuta se manterá reduzida em tais dimensões. Por outro lado, quando ocorre uma variação energética significativa, que permanece tempo suficiente em uma posição de mudança, a atenção de escuta se direciona para a dimensão onde acontece tal variação. Estão listados a seguir, a fim de facilitar a compreensão do conceito, alguns exemplos de modulações energética que, presumivelmente, acarretarão em um direcionamento na experiência de escuta<sup>5</sup>:

- A. Um momento de baixa energia na dimensão rítmica [notas longas, sustentadas], seguido por um momento de alta energia [notas com valores rítmicos curtos].
- B. Um momento de baixa energia na dimensão do timbre [notas com poucas frequências superiores em seus espectros: *sul tasto*, sem vibrato...], seguido por um momento de alta energia [notas com frequências superiores fortes em seus espectros: *sul ponticello*, sons ruidosos...].

---

<sup>3</sup> É importante notar que esta afirmação, embora pressuponha-se de natureza generalista - adequada a vários tipos de repertórios - representa aqui apenas uma particularidade de escuta deste ouvinte. Não pretendo, neste trabalho, demonstrar sua validade para todo tipo de música, mas sim demonstrar, fundamentando na análise das obras apresentadas aqui, como cheguei a tal resultado - assumindo-o verdadeiro para o repertório compreendido neste trabalho.

<sup>4</sup> A escuta direcionada para as mudanças de energia é, simultaneamente, uma ferramenta de análise e um recurso composicional (como será mostrado no capítulo seguinte).

<sup>5</sup> Convida-se o leitor a compor miniaturas com as características indicadas nestes quatro exemplos, observando, posteriormente, se sua atenção de escuta se direciona para estas variantes energéticas.

- C. Um momento de baixa energia na dimensão das alturas [notas centradas em torno de uma única classe de altura], seguido por um momento de alta energia [notas cujo espectro de parciais se choca com o espectro da classe de nota predominante, *e.g.* em intervalos de segundas menores, trítonos...].
- D. Um momento de baixa energia na dimensão das dinâmicas [notas em *pianissimo*], seguido por um momento de alta energia [notas em *fortissimo*].

Será analisado agora um outro trecho do quarteto de Rihm, desta vez, do terceiro movimento:

Quarteto de Cordas N°3: Im Innersten, Movimento III - pág. 02

Para esta análise, será tomada como referência minha experiência de escuta sobre seus planos sonoros. As marcações em amarelo são os pontos que direcionaram minha atenção. Cada uma destas marcações será comentada, buscando compreender como ocorrem as variações nos níveis de energia de suas dimensões - tendo em mente o conceito: a atenção de escuta se direciona para as mudanças na energia do som.

1. O entorno da Marcação 1 é composto - no primeiro violino, viola e violoncelo - por notas longas, em *pianissimo*, e pouca variação de energia em suas dimensões de som. O segundo violino, por sua vez, apresenta uma variação energética expressiva na dimensão do timbre e dinâmicas: um trinado, com mudanças de arco (*détaché*), e um *crescendo* em seu final. Esta mudança de energia, somado à estaticidade de seu

entorno, direciona a atenção de escuta, neste momento, para o segundo violino.

2. A Marcação 2 é composta por mudanças na energia rítmica dos violinos I e II. Neste ponto, o ritmo mais rápido dos violinos reteu minha atenção de escuta quando comparado ao seu entorno, composto majoritariamente por notas longas.
3. Por último, a Marcação 3 manifesta, na dimensão das dinâmicas, um *crescendo tutti* para o *fortissimo*. Seu entorno é construído por notas em *pianissimo*. Aqui, o *fortissimo* representa uma grande surpresa de escuta, direcionando a atenção para o plano das dinâmicas.

Em síntese, Rihm direciona a atenção de escuta através de mudanças nos níveis energéticos das seguintes dimensões, em ordem - 1: timbre, 2: ritmo, 3: dinâmicas. O compositor mantém baixas as variações energéticas nas dimensões não-principais dos planos de escuta, tornando a mudança, quando esta surge, sempre perceptível. Desta forma, tem-se, neste trecho, um exemplo de como um único plano de som pode direcionar a experiência de escuta: contrapesando objetos de energia estática com objetos de grande variação de energia.

- o Uma condução eficaz resulta da criação de um ambiente de escuta equilibrado: onde uma ou poucas dimensões sonoras se sobressaem, devido às modulações em seus planos de energia, enquanto as outras dimensões mantêm seus níveis energéticos próximos a estaticidade.

Estas reflexões, fundamentadas nas obras de Scelsi, Nørgård e Rihm, resumem dois conceitos importantes para este trabalho:

- i) A análise que se fundamenta no estudo das variantes da energia sonora de uma obra pode ser empregada em diversos tipos de repertório - desde peças mais estáticas (Scelsi/Nørgård), à peças que apresentam grandes variações de energia (Rihm). O que muda, entre estes dois polos, é o tamanho da amostra a ser analisada. Em peças mais estáticas, onde as variações energéticas são muito perceptíveis, a amostra a ser analisada pode abranger uma grande seção da obra. Em peças mais enérgicas, a amostra a ser analisada deverá ser reduzida a poucos compassos, para

que assim se possa estudar, com detalhe, suas variações de energia - compreendendo como estas influenciam a experiência de escuta.

- ii) Há uma relação forte entre o direcionamento de escuta de uma peça e suas variações de energia sonora. Em Rihm, como exemplo, observa-se que nos trechos em que o compositor deseja direcionar a escuta para determinada dimensão, cria-se ali uma variação de energia, mantendo-se estáticos os níveis das outras dimensões. Com isso, a atenção de escuta se direciona para esta mudança, e, por consequência, para a dimensão que a manifesta.

O objetivo principal dos capítulos 2 e 3 é apresentar e definir o conceito de energia sonora, aplicando-o na obra de três compositores de características musicais distintas. Assume-se, a partir deste ponto, que o leitor tem condições de empregá-lo no repertório de sua escolha - buscando compreender como se manifestam as variações de energia e o modo como estas influem em sua experiência de escuta. No quarto capítulo, será discutido o manuseio da energia sonora em minha própria música - desta vez, não mais empregando uma abordagem analítica, mas uma abordagem composicional.

## **Capítulo 04: Sobre minha música**

Este capítulo comenta a utilização do conceito de energia sonora nas peças que compõem o portfólio de composição desta tese:

- *O lugar de todas as coisas*, para quarteto de cordas (2021);
- *As veias abertas da América Latina*, para violino e orquestra de cordas (2018);
- *Goldberg: Diálogos entre duas Eras*, para quarteto de cordas (2021);
- *Diário das Narrativas Fantásticas*, para orquestra de câmara (2018-2019);
- *Cangaceiros e Fanáticos*, para quarteto de cordas (2018).

Ao longo da escrita do portfólio de composição, a reflexão sobre os termos escuta e energia, apresentados no primeiro capítulo, estimulou o processo de criação e de tomadas de decisões em todos os níveis estruturais. Este capítulo expõe minhas intenções no direcionamento da experiência de escuta dessas peças para objetos sonoros específicos através da implementação de diferenciações e variações nos níveis de energia das dimensões do timbre, alturas, ritmo e dinâmicas. Mostro como o conceito de energia motivou, na composição destas obras, a composição de caminhos principais de escuta em cada uma delas. Sobre estes caminhos, conforme já exposto, embora não se possa garantir que estes serão ouvidos como o plano principal de escuta de um ouvinte externo, ainda assim, estes me foram úteis como ferramentas da técnica composicional. Por consequência, consegui distribuir mais equitativamente a atenção de escuta por entre as quatro dimensões do som, resultando em maior diversidade em minha música, e auxiliando na resolução do propósito principal da pesquisa: a manutenção do interesse de escuta.

Enquanto que nos capítulos anteriores o objeto de investigação foi a relação entre minha experiência de escuta e o modo como a energia sonora se manifesta em obras de outros compositores, neste capítulo, o repertório analisado consiste apenas de peças minhas. Nas considerações finais, aponto algumas direções que esta pesquisa poderá seguir, tanto em um plano artístico, quanto na investigação do conceito da energia sonora.

#### 4.1 - Diário das Narrativas Fantásticas

Início com comentários sobre algumas decisões composicionais em um trecho da obra *Diário das Narrativas Fantásticas*, para orquestra de câmara. Revelo como implementei diferenciações e variações nos níveis energéticos das dimensões do som a fim de direcionar a atenção de escuta para objetos sonoros específicos. O trecho escolhido compreende os compassos 69 a 101 do segundo ato da peça, *Llankay*:

The musical score is for the second act of *Llankay*, measures 69-72. The instruments and their parts are:

- Cl. (Bb):** Starts with *mf*, then *sf*, then *mf*, and ends with *pp*. A trill (*tr*) is marked at the end of the staff, highlighted in yellow.
- Cor. (F):** Marked *pp*, *f espress.*, and *pp*. A *chiuso +* instruction is present, highlighted in blue.
- Rbec.:** Marked *f* and *ff espress.*, highlighted in yellow.
- Vln. I & II:** Play sustained notes with *mf* dynamics.
- Vla.:** Marked *mf*.
- Vc.:** Marked *pp* and *mf espress.*.
- Cb.:** Marked *pp*, *mf espress.*, and *saltando*.



Cl. (B $\flat$ )  $\frac{1}{32}$  (tr)  $mf$

Rbec.  $ff$  espress.

Vln. I  $sf$   $pp$  atmosférico...  $pp$

Vln. II  $sf$   $pp$  atmosférico...

Vla.  $f$  espress.

Vc.  $f$  espress.  $mf$

Cb.

Diário das Narrativas Fantásticas - Ato II: Llankay [73-76]

Cl. (B $\flat$ )  $f$  espress.  $mf$

Fg.  $mf$

Rbec.  $ff$  espress.

Vln. I  $pp$

Vln. II  $pp$

Vla.  $mf$

Vc.  $f$  espress.  $mf$

Cb.  $mf$  pizz.

Diário das Narrativas Fantásticas - Ato II: Llankay [77-80]

81

Cl. (B $\flat$ )

Fg.

Rtc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*f espress.*

*mf*

*f espress.*

*f espress.*

*mf*

Diário das Narrativas Fantásticas - Ato II: Llankay [81-84]

85

Cl. (B $\flat$ )

Cor. (F)

Rbec.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*sf*

*mf*

*pp*

*f espress.*

*ppp*

*ff espress.*

*f*

*mf*

*mf*

*molto dim.*

*pp*

*chiuso*

*+*

*+*

*+*

Diário das Narrativas Fantásticas - Ato II: Llankay [85-88]

89

Cl. (B $\flat$ )

Fg.

Rbec.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*ffpp* *f espress.* *ppp*

*cresc. poco a poco* *ff espress.!*

*cresc. poco a poco* *ff espress.!*

*Diário das Narrativas Fantásticas - Ato II: Llankay [89-92]*

93

Cl. (B $\flat$ )

Rbec.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*pp*

*dim. poco a poco* *pp*

*dim. poco a poco* *pp*

*Diário das Narrativas Fantásticas - Ato II: Llankay [93-96]*

97

Fl. flutter tongue nat. mf espress. 3 pp

Cl. (Bb)

Cor. (F) ppp — espress.!

Rbec. sfp

Vln. I molto dim.!

Vln. II molto dim.!

Vla.

Vc.

*Diário das Narrativas Fantásticas - Ato II: Lankay [97-101]*

Na composição deste trecho, dividi os instrumentos da orquestra em dois grupos:

- Grupo I - solistas: clarinete, rabeça, viola (solo) e violoncelo (solo);
- Grupo II: demais instrumentos da orquestra.

O objetivo dessa divisão é a criação de uma dupla-camada na hierarquia de escuta. O Grupo I, com seus quatro instrumentos solistas, prevalece como o plano principal de escuta. O Grupo II, por sua vez, compreende os planos secundários de escuta. As marcações na partitura indicam as intenções no direcionamento de escuta de cada grupo. As marcações em amarelo referem-se ao Grupo I, e as marcações em azul ao Grupo II. No primeiro grupo, planejei um cenário de mudanças rápidas na atenção de escuta por entre seus quatro instrumentos, buscando por uma experiência de escuta não fixada em um único instrumento, mas sim distribuída igualmente por entre os quatro solistas.

A atenção de escuta foi direcionada para cada um dos materiais marcados em amarelo através da implementação de diferenciações e variações nos níveis de energia sonora dos materiais dos solistas, quando comparados a seus entornos:

- Nos compassos [69-71]: a rabeca protagoniza a atenção de escuta devido às diferenças nas dimensões das dinâmicas: *fortissimo*, e timbre: cordas duplas.
- [72-73]: o clarinete protagoniza a atenção de escuta devido às diferenças nas dimensões das dinâmicas: *fortissimo*, e timbre: trinado.
- [73-75]: o violoncelo protagoniza a atenção de escuta devido às diferenças nas dimensões das dinâmicas: *forte*, e timbre: registro grave/cordas duplas.
- [75]: a rabeca protagoniza a atenção de escuta devido às diferenças nas dimensões das dinâmicas: *fortissimo*, e timbre: cordas duplas.
- [76-77]: a viola protagoniza a atenção de escuta devido às diferenças nas dimensões das dinâmicas: *forte*, e timbre: tremolos.
- [77]: o clarinete protagoniza a atenção de escuta devido às diferenças nas dimensões das dinâmicas: *forte*, ritmo: semicolcheias, e timbre: alternando *legato/staccato*.
- [78-79]: o violoncelo protagoniza a atenção de escuta devido às diferenças nas dimensões das dinâmicas: *forte*, e timbre: cordas duplas.
- [80-81]: a rabeca protagoniza a atenção de escuta devido às diferenças nas dimensões das dinâmicas: *fortissimo*, ritmo: tercinas, e timbre: cordas duplas.
- [81]: a viola protagoniza a atenção de escuta devido às diferenças nas dimensões das dinâmicas: *forte*, ritmo: tercinas, e timbre: cordas duplas.
- [82-83]: o violoncelo protagoniza a atenção de escuta devido às diferenças nas dimensões das dinâmicas: *forte*, e timbre: cordas duplas.
- [84-85]: a viola protagoniza a atenção de escuta devido às diferenças nas dimensões das dinâmicas: *forte*, ritmo: tercinas, e timbre: cordas duplas.
- [85]: o clarinete protagoniza a atenção de escuta devido às diferenças nas dimensões das dinâmicas: *fortissimo*, e timbre: trinado.
- [86-87]: a rabeca protagoniza a atenção de escuta devido às diferenças nas dimensões das dinâmicas: *fortissimo*, ritmo: tercinas, e timbre: cordas duplas com trinado.

- Por fim, alguns compassos mais à frente, [97-101]: a flauta protagoniza a atenção de escuta devido às diferenças na dimensão das alturas: materiais melódicos contrastantes com os materiais do clarinete, rabeca, viola e violoncelo.

O Grupo II, por sua vez, compreende os planos não-principais de escuta. O nível energético de seus materiais é mantido estático, em uma posição de baixa energia - *e.g.*: os violinos, que tocam harmônicos, em *piano*, com notas longas e poucas rugosidades de timbre. Há, por vezes, exceções a este padrão de baixa energia. Ao compor este plano secundário de escuta, busquei surpreender o ouvinte utilizando alguns materiais que não seguem os padrões de energia do grupo. Por isso, algumas rugosidades foram colocadas no Grupo II. Estas, alteram momentaneamente o nível energético de alguns instrumentos, mas não alteram o estado global de baixa energia - semelhante ao que ocorre em *Voyage into the Golden Screen*, de Per Nørgård, comentada no capítulo anterior.

As exceções na hierarquia de escuta, quando o Grupo II supera em nível energético o Grupo I, estão marcadas em azul na partitura:

- Nos compassos [69-71] e [86-88] a trompa protagoniza a atenção de escuta devido às diferenças nas dimensões das dinâmicas: envelopes de *crescendo* para o *forte*.
- Nos compassos [90-92] os violinos I e II protagonizam a atenção de escuta devido às diferenças nas dimensões das dinâmicas: envelopes de *crescendo* para o *fortissimo*.

Os envelopes de *crescendo* projetam estes materiais não somente sobre os próprios instrumentos do Grupo II, mas também os fazem ultrapassar, na escuta, os instrumentos do Grupo I. As inversões na hierarquia dos planos sonoros contribuem para a manutenção do interesse de escuta. Um dos maiores desafios dessa peça foi encontrar maneiras de manter a atenção de escuta ao longo de toda sua duração. A solução para este problema passou por um cuidado minucioso na composição de cada momento da música. Este cuidado também foi tido em larga escala, na composição das grandes seções, que conduzem aos clímaxes estruturais da grande forma. Os clímaxes, as alternâncias entre tensão e relaxamento - tensão utilizada em um sentido semelhante ao de Lachenmann, no primeiro capítulo - foram implementados através das diferenças

nos níveis de energia dos materiais da peça. As diferenças energéticas geram ênfases e destaques na escuta. Os destaques, por sua vez, ajudam a manter o interesse de escuta em nível local e auxiliam na condução dramática da grande forma.

Na dimensão do ritmo, as mudanças nos níveis de energia sonora ocorrem ininterruptamente. A música expressa um estado de continuidade que, de acordo com minha escuta, deriva das notas longas, presentes em grande parte da obra. As notas longas expressam uma música de fundo - inspirada na música das esferas - uma textura longínqua, que perpassa por toda a peça. A função textural dos sons longos é manter a unidade da obra, gerando uma ideia de pertencimento a um mesmo plano, criando uma sonoridade de fundo sobre a qual se manifestam os materiais sonoros mais proeminentes da música. As diferenças de energia no plano rítmico ficam ainda mais destacadas devido à essa textura de fundo. Os sons longos fazem com que os ritmos mais rápidos sejam enfatizados, pois estes são ouvidos em contraste à estaticidade do plano de fundo. Essa diferença de energia: notas longas (baixa energia na dimensão dos ritmos) e notas curtas (alta energia na dimensão dos ritmos), se manifesta com destaque na escuta, e, em minha percepção, é um dos recursos que guia a experiência de escuta da peça.

Assim como na dimensão rítmica, nas dimensões do timbre, das alturas e das dinâmicas também ocorrem destaques e diferenças energéticas nos materiais da música. O recurso do tremolo, voltando à discussão do início deste trabalho, está muito presente nas dimensões do timbre e do ritmo, atuando como elemento de rugosidade e trazendo para si, sempre que surge, a atenção de escuta. Na dimensão das alturas, ocorre algo semelhante. Há seções centradas em torno de uma única classe de nota, que atua momentaneamente como fundamental. Comparadas a esta classe de altura, outras notas geram relações de consonância e dissonância, afastamento e aproximação, tensão e relaxamento, buscando expressar variedade e interesse de escuta. O plano das dinâmicas também recebeu atenção especial em sua composição. Ao longo da peça existem envelopes de *crescendo* e *diminuendo*, muitos deles nas camadas mais profundas da escuta. Estes envelopes são importantes na criação de intercruzamentos entre os planos de escuta, levando, momentaneamente, um material que se encontra nos planos secundários para os planos principais de escuta (através de um *crescendo* para o *forte*), e depois os movendo de volta aos planos mais de fundo (com um *diminuendo* para o *pianissimo*). Tais *crescendi* e *diminuendi* ajudam a gerar destaques pontuais na escuta,



movimentando a energia na dimensão das dinâmicas e modificando a ordem hierárquica dos planos de escuta.

A maior diferença entre os Atos I e II está no tratamento da dimensão do ritmo. Enquanto que no primeiro ato há uma predominância da estaticidade derivada das notas longas, no segundo ato se manifesta uma maior rugosidade rítmica - que enfatiza a repetição das notas em ostinato. Assim, o caráter etéreo do primeiro ato é substituído por um caráter mais enérgico, quase dançante, no segundo ato. No exemplo seguinte, nas cordas, nota-se que o material harmônico derivado da seção final do primeiro ato é apresentado com o acréscimo da rugosidade rítmica, intensificando a energia no plano rítmico e gerando um contraste de escuta em relação ao primeiro ato:

The musical score consists of five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

- Measure 1:**
  - Vln. I:** Starts with a rest, then a natural (nat.) articulation. Dynamics range from *p* to *ff*. The texture is a rhythmic pattern of eighth notes.
  - Vln. II:** Plays a long, sustained note with a dynamic of *ff*.
  - Vla.:** Plays a series of quarter notes with a dynamic of *mf*.
  - Vc.:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes.
  - Cb.:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Measure 2:**
  - Vln. I:** Continues the rhythmic pattern with a dynamic of *ppp*.
  - Vln. II:** Continues the sustained note with a dynamic of *ppp*.
  - Vla.:** Continues the quarter note pattern with a dynamic of *mf*.
  - Vc.:** Continues the eighth note pattern.
  - Cb.:** Continues the eighth note pattern.
- Measure 3:**
  - Vln. I:** Ends with a *sul pont.* (sul ponticello) articulation and a dynamic of *stpp*.
  - Vln. II:** Starts with a natural (nat.) articulation, then a dynamic of *p* followed by *ff*.
  - Vla.:** Ends with a dynamic of *mf* and a *poco* marking.
  - Vc.:** Continues the eighth note pattern.
  - Cb.:** Continues the eighth note pattern.



Musical score for measures 48-50, featuring five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score includes dynamic markings such as *ff*, *ppp*, *p*, *mf*, and *molto espress.*, along with performance instructions like *nat.* and *molto espress.* at the end of the system.

Musical score for measures 51-53, featuring five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score includes dynamic markings such as *ff*, *ppp*, *p*, *f*, *pp*, and *mf*, along with performance instructions like *poco*.

51

*Diário das Narrativas Fantásticas - Ato II: Llankay (cordas) [251-262]*

A pesquisa sobre energia sonora foi importante na composição do *Diário das Narrativas Fantásticas*. Este estudo viabilizou a criação de surpresas de escuta, que auxiliaram a manutenção do interesse na obra ao longo de seus quarenta minutos de duração. A ferramenta foi útil tanto na construção local dos materiais quanto no pensamento da macroforma, possibilitando a criação de pontos estruturais de tensão e relaxamento. Este conceito será agora discutido na obra *As veias abertas da América Latina*, visando mostrar, mais uma vez, a criação de nuances e pontos de destaque na escuta.

#### **4.2 - As veias abertas da América Latina**

Esta peça, para violino e orquestra de cordas, inicia com harmônicos nos violinos, sustentados por vários compassos em *pianissimo* - duas notas Mi, em um intervalo de oitava, no registro agudo deste instrumento. A sonoridade etérea dos harmônicos é, em seguida, perturbada pelo gesto das violas, violoncelos e contrabaixos. Nestes primeiros compassos, estão presentes os quatro tipos de rugosidade apresentados no capítulo 2. Nos compassos 1 e 2, há rugosidades de dinâmicas: os envelopes de *crescendo molto* e *diminuendo*; e rugosidades de alturas: as dissonâncias formadas pelos

intervalos de trítono e segunda. No compasso 3, há rugosidades de timbre: o *sul ponticello*; e de ritmo: o tremolo. Nestes três compassos, nota-se uma diferença ampla na energia dos objetos sonoros. Enquanto que os violinos mantêm um ambiente de baixa energia: *pianísimos*, intervalos de oitava e notas de longa duração; as violas, violoncelos e contrabaixos apresentam um alto nível energético, trazendo para si a atenção de escuta. Nos primeiros compassos, minha intenção foi direcionar a experiência de escuta para: violinos (no momento inicial da obra); depois violas, violoncelos e contrabaixos; e novamente violinos (após o término do gesto grave). Tem-se aqui novamente o emprego dos mecanismos de atuação da energia nas quatro dimensões como ferramenta para a composição do caminho principal de escuta:

The image shows a musical score for the first seven measures of 'As veias abertas da América Latina'. The score is for Violino Solo, Violinos I, Violinos II, Violas, Violoncelos, and Contrabaixos. The tempo is marked as 'Dramático' with a quarter note equal to 52. The score is in 3/4 time. The Violino Solo part starts with a rest in measure 1, then enters in measure 2 with a series of notes. The other instruments play a rhythmic accompaniment throughout. A yellow box highlights the first three measures, and another yellow box highlights a specific passage in the Violino Solo part in measures 5-6. The Violino Solo part starts with a rest in measure 1, then enters in measure 2 with a series of notes. The other instruments play a rhythmic accompaniment throughout.

*As veias abertas da América Latina* [1-7]

O violino solo está quase sempre no plano principal de escuta, exceto na última seção, a partir do compasso 77, marcada como “*Espiritual: semínima 60*”. Com exceção da seção final, o solista apresenta sempre uma maior energia na dimensão rítmica, se comparado à orquestra:

14 ♩ = 60 - Um pouco mais

Vln. Solo

arco

ppp

mf espress.

mf

espress.

poco

Vln. I

sul tasto

p

gliss.

espress.

mf

nat. non tremolo

Vln. II

sul tasto

p

gliss.

espress.

mf

nat.

Vla.

mp

p

gliss.

espress.

mf

nat.

Vc.

mp

p

gliss.

espress.

mf

nat.

Cb.

sul tasto

gliss.

espress.

mf

nat.

p

*As veias abertas da América Latina* [14-20]

Na parte da orquestra, existem rugosidades que aparecem momentaneamente, retendo a atenção de escuta quando estas acontecem. Como pode-se verificar no exemplo acima, a rugosidade de ritmo: o tremolo, aumenta a energia nesta dimensão do som, levando momentaneamente a atenção de escuta para os violinos. Há uma divisão ternária nas hierarquias de escuta. O plano principal de escuta está no violino solista, que mantém predominantemente a energia sonora de seus materiais em níveis mais altos que a orquestra. O plano mais profundo de escuta está nos sons longos. A seção intermediária entre estes dois planos de escuta está nas partes orquestrais que apresentam rugosidades momentâneas: tremolos (dimensão do ritmo), *crescendos* (dinâmicas), *sul ponticellos* (timbre), e dissonâncias (alturas). Assim, os três planos de escuta mantêm-se quase que inalteráveis, sem muitos intercruzamentos entre eles - contrário ao que ocorre no *Diário*, onde os planos principais de escuta se distribuem mais igualmente entre os instrumentos da orquestra. O plano intermediário apresenta variações de maior destaque, recebendo momentaneamente os acréscimos de energia sonora e destacando materiais específicos.

Uma mudança significativa no padrão dos três planos de escuta ocorre na seção final da música, quando ocorre a dissolução do solista no material da orquestra. A partir

do compasso 75, a parte do solista é idêntica à do primeiro violino. Este, deixa de atuar como solista e passa a atuar como *spalla*, executando o mesmo material dos primeiros violinos. Neste final ocorre a dissolução das hierarquias de escuta; os três planos sonoros dão lugar a um plano único, que remete à uma escrita vocal. Neste plano único, não acontecem grandes mudanças nos níveis de energia. Aqui, a escuta não se direciona para nenhum objeto sonoro em específico, mas fica equitativamente distribuída por toda a textura coral. Novamente, chega-se à conclusão:

1. Grandes diferenças de energia sonora entre os materiais de uma música acarretam em múltiplos planos de escuta, com a atenção voltada aos materiais de maior energia;
2. Poucas diferenças nos níveis de energia dos materiais acarretam uma escuta unificada, com a atenção direcionada não para um conjunto de materiais em específico, mas para o todo sonoro/textural.

### **4.3 - Goldberg: Diálogos entre duas Eras**

*Goldberg: Diálogos entre duas Eras* consiste em uma seleção de algumas das *Variações Goldberg*, de Bach, orquestradas para quarteto de cordas e intercaladas com comentários musicais de minha autoria. Dentre todas as peças do portfólio de composição, esta é a que mais cita referências da história da música. Quando cito compositores de séculos passados, estou interessado no material histórico *per se* e em possíveis sensações de escuta/impacto expressivo que este poderá causar em um outro contexto. Assim como não é minha intenção replicar uma estética da música antiga, evito sensações de humor e ironia. Considero tão somente o objeto sonoro, em uma prática semelhante ao que afirma David Bernstein, sobre a apropriação de materiais históricos na obra de John Cage:

Cage não revisita o passado com ironia, nem também está interessado na crítica cultural negativa. (BERNSTEIN, *Techniques of Appropriation in Music of John Cage* (2001), tradução nossa.)<sup>1</sup>

Em *Goldberg: Diálogos entre duas Eras*, a música de Bach é exposta de forma inalterada, mudando-se apenas a orquestração, do cravo para quarteto de cordas.

---

<sup>1</sup> Cage did not “revisit the past with irony”, nor was he concerned with a negative cultural critique.

Ao utilizar citações em minha música, procuro deixar de lado minha opinião pessoal sobre a obra que está sendo citada, considerando o material citado de forma imparcial, buscando apenas o potencial artístico que ali reside.

O otimismo e a abertura de Cage o levaram a aceitar um estilo musical que ele antes não admirava. Simplesmente prestando atenção sobre algo que ele antes rejeitara, ele acreditou que invariavelmente iria encontrar algo de interessante. (BERNSTEIN, *Techniques of Appropriation in Music of John Cage* (2001), tradução nossa.)<sup>2</sup>

Referente à relação entre energia e escuta, *Goldberg: Diálogos entre duas Eras* possui uma distribuição energética densa, com diversos planos sonoros e camadas de escuta. O método de composição é idêntico àquele já exposto neste trabalho: direcionar a escuta para os objetos de maior energia sonora implementando diferenciações nos níveis energéticos das dimensões do som. A escuta é continuamente alternada pelos quatro instrumentos, estimulando a atenção do ouvinte e direcionando-a para objetos distintos a cada novo compasso - em procedimento semelhante àquele realizado por Rihm em seu quarteto de cordas, *Im Innersten*.

A música de Bach gera momentos de repouso na forma, onde o ouvinte pode descansar sua escuta e depois seguir com a densidade energética de meus comentários musicais. Assim, a forma resulta da alternância entre momentos de alta densidade de energia, com múltiplas camadas de escuta, e as *Variações Goldberg*, que estabelecem pontos de repouso e também geram surpresas na escuta. Apresento, em seguida, o exemplo de um trecho de um comentário inserido entre as variações de Bach. Nota-se como os objetos sonoros expressam um nível alto de energia, distribuindo a experiência de escuta em vários planos de som:

---

<sup>2</sup> Cage's optimism and openness led him to accept a music style that he formerly found distasteful. Through simply paying attention to something he had once reject, he believed that he would invariably find something interesting.

Vln. I *molto* *f* *espress., détaché!*

Vln. II *ff* *espress.!* *sul pont.* *gliss.*

Vla. *f* *espress.!* *ff* *gliss.* *mf* *ppp* *nat.*

Vc. *molto* *f* *Spiccato!, sempre espress. molto staccato..*

180

Vln. I *ffp* *molto espress. f*

Vln. II *nat.* *f* *mf* *espress.!*

Vla. *f* *espress.*

Vc. *sul pont.!*

*sempre manter o caráter irônico, staccato, independente dos outros instrumentos..*

183

Vln. I *espress.!* *sempre bem articulado!*

Vln. II *ffp* *espress.!* *f* *sul pont.!* *ffp* *espress.!*

Vla. *ffp* *espress.!* *f* *nat.*

Vc. *ff*



The image shows a musical score for a string quartet, specifically for the piece "Diálogos entre duas Eras" by Goldberg, measures 177-189. The score is written for four parts: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score includes various performance instructions such as "espress.!", "nat.", "sul pont.!", "fff", "ff stravinsky!", and "attacca!". The music is characterized by dense, rhythmic patterns and dynamic contrasts.

Goldberg: *Diálogos entre duas Eras* [177-189]

#### 4.4 - *Cangaceiros e Fanáticos* e *O lugar de todas as coisas*

Comento, em seguida, um trecho de *Cangaceiros e Fanáticos*, primeira peça escrita para esta pesquisa. Deixei para a parte final deste capítulo os comentários sobre esta música e sobre *O lugar de todas as coisas* - peça mais recente de meu portfólio de composição. As duas obras possuem a mesma instrumentação: quarteto de cordas, e estão separadas por um intervalo de composição de quase quatro anos - a primeira, escrita no início de 2018; e a segunda, no final de 2021. Essas peças revelam o quão rápido sucederam os efeitos desta pesquisa em minha prática artística. Estes efeitos vão além da densificação da escrita - fator que parece ser o mais óbvio ao se comparar as duas partituras.

Em *Cangaceiros e Fanáticos*, os processos de utilização da energia sonora como ferramenta no direcionamento da escuta já estavam presentes, mas ainda de um modo discreto. Em *O lugar de todas as coisas*, após os quatro anos de pesquisa, me senti mais confiante sobre a utilização desta ferramenta. Penso que a diferença principal entre as músicas escritas ao início desta pesquisa e aquelas escritas ao final dela consiste na possibilidade de criação de situações de escutas mais complexas, que vão além da alternância entre dois extremos: escrita densa contrapontística e escrita nota contra nota. Nas peças mais recentes, exploro as zonas intermediárias de extremos texturais e de energia sonora.



Retornando à discussão sobre o *Magnum Mysterium*, de Victoria, comentado no primeiro capítulo do trabalho. O instante da obra em que a textura contrapontística modula para a textura nota contra nota motivou diversas soluções composicionais. *Cangaceiros e Fanáticos* apresenta as origens desta pesquisa. O portfólio de obras que consta no capítulo seguinte mostra como o pensar sobre estas questões se refletiu em minha prática composicional.

Hoje, após a definição do conceito de energia sonora e suas formas de atuação nas dimensões do timbre, alturas, ritmo e dinâmicas, entendo a peça *Cangaceiros e Fanáticos* de outra forma. Sua composição ocorreu de forma mais intuitiva. Constató hoje nesta peça traços que mais tarde vieram a se manifestar em outras obras. Comento o trecho que abrange os compassos 150 a 172, mostrando como o conceito de energia sonora foi utilizado como ferramenta para o direcionamento da escuta.

The image shows a musical score for measures 150 to 172. The score is for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- Measure 150:** The time signature changes from 5/4 to 4/4. All instruments start with a *pp* (pianissimo) dynamic.
- Measures 151-152:** The dynamics transition to *molto* and then *ff* (fortissimo) *sempre* (always).
- Measures 153-154:** The dynamics remain *ff sempre*. The Viola and Violoncello parts include the instruction *ord.* (ordinario).
- Measures 155-156:** The dynamics remain *ff sempre*. The Viola and Violoncello parts include the instruction *sempre marcato*.
- Measures 157-158:** The dynamics remain *ff sempre*. The Viola and Violoncello parts include the instruction *sempre marcato*.
- Measures 159-160:** The dynamics remain *ff sempre*. The Viola and Violoncello parts include the instruction *sempre marcato*.
- Measures 161-162:** The dynamics remain *ff sempre*. The Viola and Violoncello parts include the instruction *sempre marcato*.
- Measures 163-164:** The dynamics remain *ff sempre*. The Viola and Violoncello parts include the instruction *sempre marcato*.
- Measures 165-166:** The dynamics remain *ff sempre*. The Viola and Violoncello parts include the instruction *sempre marcato*.
- Measures 167-168:** The dynamics remain *ff sempre*. The Viola and Violoncello parts include the instruction *sempre marcato*.
- Measures 169-170:** The dynamics remain *ff sempre*. The Viola and Violoncello parts include the instruction *sempre marcato*.
- Measures 171-172:** The dynamics remain *ff sempre*. The Viola and Violoncello parts include the instruction *sempre marcato*.

156

Vln. I *sempre marcato*

Vln. II

Vla.

Vc. *ff* *molto espress.*

161

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *molto* *pp*

Vc. *molto* *pp*

*rall.* - - - - -

166  $\text{♩} = 60$  - Solene

Vln. I *mp* sul tasto

Vln. II *mp* sul tasto

Vla. *mp* sul tasto

Vc. *mp* sul tasto

*mf* ord.

*mf* ord.

*mf* ord.

*mf* ord.

*mf*

Neste trecho, há duas seções de características distintas. Chamarei de seção A aquela que abrange os compassos 152 a 162, e de seção B os compassos 163 a 172. A diferença entre estas seções está na forma como a energia é distribuída por entre as dimensões sonoras. Iniciando pelo ritmo, a seção A apresenta um alto nível de energia, com notas curtas e várias marcadas em tremolo; a seção B, em contraste, apresenta um nível de energia mais baixo, com notas de valores longos e nenhuma rugosidade de tremolo. Na dimensão do timbre, novamente a seção A apresenta um nível energético maior que a seção B, devido aos acentos, *marcatos* e novamente ao tremolo - a rugosidade de tremolo, como já exposto, representa um acréscimo de energia tanto na dimensão rítmica quanto na dimensão tímbrica. Sobre as dinâmicas, a seção A apresenta um nível de energia maior, devido aos *fortissimos*, comparados aos *pianissimos* da seção B. Por fim, com relação às alturas, a seção A também apresenta uma maior energia, devido às várias dissonâncias, em contraste da seção B, que é construída majoritariamente por harmonias triádicas e intervalos consonantes. Assim, nota-se que as duas seções representam os dois extremos da escala de energia sonora - a seção A apresenta uma alta taxa de energia nas quatro dimensões do som e a seção B apresenta uma baixa taxa de energia sonora nas mesmas dimensões. A diferença entre as duas seções foi escrita de forma intuitiva. Atualmente, a identificação do conceito de energia sonora permitiu explorar os pontos intermediários da escala energética nas peças mais recentes do portfólio de composição - *Diário* e *O lugar de todas as coisas*.

Comparadas às peças escritas ao início da pesquisa, penso que estas mais recentes apresentam um trabalho mais minucioso relacionado à construção dos múltiplos planos de escuta, não se limitando às zonas máxima e mínima da escala de tensão, mas explorando também as zonas intermediárias, que possibilitam os cruzamentos entre os níveis de energia das dimensões do som. Uma das maiores consequências desta pesquisa foi o reflexo que esta teve em minha prática artística, permitindo a construção de texturas que hoje julgo estarem mais alinhadas com meus objetivos artísticos.

Para finalizar este trabalho, apresento alguns comentários sobre *O lugar de todas as coisas*, última peça escrita de meu portfólio de composição. Nesta obra, penso que consegui empregar o conceito de energia de modo mais coeso que em todas as outras peças do portfólio. A leitura atenta de sua partitura mostrará como a energia sonora foi aplicada no direcionamento da escuta para determinados objetos sonoros. A obra se

divide em dois movimentos. O esboço composicional do primeiro movimento projetou a criação de um ambiente sonoro denso - um fluxo incessante de energia mantido por nove minutos, sem pausas, direcionando a atenção de escuta para materiais e objetos sonoros diferentes a cada compasso. Este fluxo de energia deve se resolver em um uníssono final, nos quatro instrumentos - todos executando a mesma nota, em *pianissimo*, por nove compassos. Este foi o primeiro esboço do movimento, definido antes de se colocar qualquer nota na partitura. De fato, na leitura de sua partitura, percebe-se que o movimento realmente apresenta uma alta densidade sonora, e esta culmina em uma nota final, um Mi, em harmônico, tocado pelos quatro instrumentos. Considero que há aqui uma solução composicional inspirada em Scelsi. A sustentação de uma nota só, o uníssono, um estado meditativo, quando a movimentação energética é interrompida subitamente e se abre espaço para um outro universo poético:

A meditação de Scelsi sobre uma única nota se relaciona diretamente com as práticas monásticas tibetanas; sua imaginação musical foi estimulada por suas visitas à Índia e ao Nepal, bem como por seus estudos da mitologia e filosofia oriental. (LIANG, *Colliding resonances: the music of Xiaoyong Chen* (2007), tradução nossa.)<sup>3</sup>

Comento o trecho que abrange os compassos 77 a 101, do segundo movimento, exemplificando como o conceito de energia sonora foi empregado na construção de um caminho principal de escuta, manifestado pelos objetos de maior energia:

The image shows a musical score for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The score covers measures 77 to 101. The Violin I staff has a yellow box around measures 77-79 with the dynamic *f espress.* and another yellow box around measures 95-97 with *ffp* and *f*. The Violin II staff has a yellow box around measures 95-97 with *ff*. The Viola staff has *ffp* and *f espress.*. The Cello staff has *espress. f* and *mf dolce*. Other markings include *sul pont.*, *gliss.*, and *nat.*.

<sup>3</sup> Scelsi's meditation on single tones betrays direct links to Tibetan monastic practices; his musical imagination was stimulated by his visits to India and Nepal, as well as by his studies of Eastern mythology and philosophy.

83

Vln. I *sul pont.* *sf sf* *sfp* *ff* *mp* *molto*

Vln. II *sul pont.* *ff* *ffp* *f* *mp* *molto*

Vla. *mp* *molto*

Vc. *espress.* *mp* *molto*

89

Vln. I *fff* *p dolce* *gliss.* *sffp*

Vln. II *fff* *mp espress.* *poco sf* *gliss.* *f*

Vla. *fff* *mp espress.* *poco sf* *gliss.* *sffp*

Vc. *fff* *p dolce* *f espress.!*

95

Vln. I *f espress.!* *fff* *p misterioso* *sereno* *pp*

Vln. II *espress.!* *fff* *p misterioso* *nat.* *pp*

Vla. *f espress.!* *fff* *p misterioso* *sfp* *nat.* *pp*

Vc. *fff* *p misterioso* *nat.* *pp*

*O lugar de todas as coisas - Mov. II [77-101]*

Uma diferença relevante entre o trecho acima e o exemplo comentado de *Cangaceiros e Fanáticos* é que em *O lugar de todas as coisas* foram dispostos simultaneamente objetos de alta e baixa energia sonora. Minhas peças mais recentes apresentam construções energéticas mais diversificadas, não se limitando às texturas

dos extremos das escalas de energia. Cito alguns momentos do excerto em que busquei guiar a experiência de escuta através de um acréscimo energético pontual nos seguintes instrumentos:

- [77]: violino I - alta energia na dimensão das dinâmicas: *forte*;
- [80]: violino I - alta energia no timbre: tremolo, e dinâmicas: *crescendo*;
- [81]: violino II - alta energia nas dinâmicas: *sforzando*;
- [84]: violino I - alta energia nas dinâmicas: *sforzando*;
- [85]: violoncelo - alta energia no ritmo: síncofes;
- [87]: violino II - alta energia nas alturas: o Mi-bemol - estranhamento harmônico da terça menor, quando comparado à terça maior do compasso anterior.

Minha experiência de escuta deste trecho se divide com igualdade entre os quatro instrumentos, perpassando por todas as dimensões do som discutidas neste trabalho: timbre, alturas, ritmo e dinâmicas. Isso indica uma aplicação do conceito de forma mais eficaz que aquela nas obras escritas ao início da pesquisa. A leitura com atenção às marcações em amarelo indica algumas intenções composicionais sobre o direcionamento de escuta da peça. O fluxo energético se distribui equitativamente por entre os quatro instrumentos, tornando a escuta mais diversificada. Citando novamente o artigo de Lei Liang, sobre a obra do compositor Xiaoyong Chen, comento um outro ponto referente ao uso das citações:

O pluralismo da música de Chen reflete a convergência cultural que Chou Wen-Chung nomeou de ‘confluência de culturas musicais’. Seu vocabulário pessoal deriva da integração dos sentidos, técnicas e métodos composicionais do oriente e ocidente. O resultado desta síntese não é uma colagem de estilos, mas uma nova poesia sonora. Saboreando as ressonâncias que surgem e desaparecem, como se tentassem capturar as memórias de um mundo em desaparecimento, a jornada de Chen é, ao mesmo tempo, uma jornada musical e profundamente espiritual. (LIANG, *Colliding resonances: the music of Xiaoyong Chen* (2007), tradução nossa.)<sup>4</sup>

Quando apresento citações de séculos passados, sejam elas referências estilísticas, de certos períodos históricos, ou citações literais de peças de outros compositores, não busco criar uma “colagem de estilos”, mas sim uma “nova poesia sonora”. Um breve comentário sobre o termo “novo” merece ser feito, visto que não

---

<sup>4</sup> Chen’s pluralism reflects the cultural convergence that Chou Wen-chung has called ‘the confluence of musical cultures’. His highly personal vocabulary emerges from the integration of Eastern and Western sensibilities, techniques and compositional methods. The result of this synthesis is not a stylistic collage, however, but a new sonic poetry. Savoring the disappearing resonances, as if trying to capture the faint memories of a vanishing world, Chen’s journey is a musical one as well as a deeply spiritual one.

tenho a intenção de afirmar qualquer forma de ineditismo em meus processos composicionais. O que busco de novo é a inserção destes materiais em um contexto distinto daqueles em que foram compostos. Ressonâncias do passado me interessam como artista. A relação entre a técnica composicional, representada pelo conceito de energia sonora, e as “confluências de culturas e estilos musicais” é relevante em minha música. O conceito de energia vai além de uma análise classificativa da natureza dos materiais. Entendo que este conceito pode ser aplicado em vários tipos de repertórios, apresentando resultados diferentes em cada caso. O estudo da energia sonora gerou resultados importantes em minha prática composicional. Por esta razão, penso que este também pode ser útil a outros compositores, seja em suas próprias composições como em análises de obras.

*O lugar de todas as coisas* é a peça que considero mais bem sucedida no emprego técnico/composicional do conceito de energia sonora como ferramenta na direção de escuta. Esta obra também levanta questões que, mesmo não sendo o foco deste trabalho, merecem ser mencionadas, pois estas também inspiraram a criação do portfólio de composição. Os fragmentos de peças citados em minhas músicas, as referências à culturas, lugares e tempos históricos - tudo isso estimulou uma reflexão sobre o fazer artístico, como evidenciado na seguinte citação sobre a obra de Luigi Nono:

Os fragmentos citados do passado e do presente correspondem tanto à fragmentação histórica quanto à fragmentação político-social do mundo moderno, revelando o caráter ilusório de unidade e linearidade de nossa história e sociedade. (CARVALHO, *Towards dialectic listening: quotation and montage in the work of Luigi Nono* (1999), tradução nossa.)<sup>5</sup>

*O lugar de todas as coisas* apresenta fragmentos de obras do passado. Nesta peça busquei expressar este “caráter ilusório de unidade e linearidade” que julgo característico de nosso tempo. Entendo esta música como um reflexo daquilo que observo em nossa sociedade, utilizando a referência do tecido social como inspiração para sua composição. O conceito de energia se condiciona a um fator anterior à composição - um fator poético, que norteia sua utilização na composição da peça. A confluência de materiais, a multiplicidade dos objetos sonoros que geram um fluxo contínuo de energia, as múltiplas escutas - para mim, todos são reflexos daquilo que

---

<sup>5</sup> As the fragments quoted from the past or from the present correspond to, or represent, both the fragmentation of history and the real social-political fragmentation of the present world, they uncover the illusory character of the unity and linearity of history and society.

observo na sociedade em que vivo. A falta de centralidade e homogeneidade de escuta é uma das coisas que desejo evidenciar em minha música. A energia sonora, por sua vez, é a ferramenta técnica que emprego na construção desta ideia.

(...) em uma sociedade fragmentada não deve haver música homogênea. Assim, em vez de sugerir um **mundo ilusório de reconciliação - cuja contemplação compensaria a alienação e a tristeza da vida cotidiana, um triunfo ilusório das boas causas, uma arte auto-referenciada, ou ainda, uma autonomia ilusória** - Nono traz para o centro da comunicação artística um jogo de remissões: da experiência musical para a política, e da política para a experiência politizada da música. A obra se torna o ponto em que a busca pelo novo na arte se torna a busca pelo novo no mundo. (CARVALHO, *Towards dialectic listening: quotation and montage in the work of Luigi Nono* (1999), tradução nossa.)<sup>6</sup>

Minha busca pelo novo não consiste na busca por um material inédito, ou um novo sistema de composição. Esta investigação ocorre na busca por um lugar artístico onde eu consiga, segundo meus próprios julgamentos de mérito, reunir as influências de minha trajetória de vida, musicais e extramusicais. As citações, os reflexos da sociedade contemporânea, as temáticas que me são propostas nas encomendas de obras - tudo isso tem lugar em meu pensamento artístico. Considero importante a questão: o compositor pode planejar a escuta de sua obra durante o processo de composição? Embora a experiência de escuta seja um fenômeno sobre o qual não há um total controle da parte do compositor, ainda assim, penso que o compositor pode sugestionar um caminho de escuta em sua música, aumentando as chances de seus ouvintes perceberem os materiais que este considera mais relevantes ou dignos de atenção.

---

<sup>6</sup> in a highly fragmented society there can be no homogeneous music. So, instead of suggesting an illusory world of reconciliation, the contemplation of which in catharsis would contribute to compensate the alienation and sadness of everyday life, an illusory triumph of the good causes, an illusory self-referentiality of art, or still, an illusory autonomy, Nono brought into the center of artistic communication the open game of remissions from musical experience, to politics and from political and from political experience to music. The musical work became the moment in which the search for the new in art, is confronted with the search for the new in the life-world.



### ❖ Considerações Finais

Esta pesquisa está inteiramente focada na prática da composição. Os comentários e discussões apresentados derivam de uma prática artística contínua, que resultou na composição de cinco peças para diferentes combinações camerísticas e orquestrais. As reflexões sobre o conceito de energia sonora estimularam o processo de criação e de tomadas de decisões.

O propósito desta pesquisa é investigar a seguinte questão, que acompanha minha prática composicional desde 2016, quando ingressei no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS: a busca por métodos para a manutenção do interesse de escuta. O conceito de energia sonora facilitou a composição de caminhos principais de escuta. O conceito, conforme apresentado neste trabalho, não descarta a multiplicidade de experiências e interpretações de escutas musicais. Neste trabalho o conceito de energia sonora está fundamentado em aspectos objetivos do fenômeno sonoro, que independem de interpretações subjetivas do ouvinte. Esta investigação forneceu uma melhor compreensão do porquê de algumas decisões composicionais que foram tomadas intuitivamente, nas primeiras obras do portfólio de composição. Após a definição dos métodos de atuação da energia sonora nas quatro dimensões do som, este conceito iluminou tomadas de decisões, sugerindo caminhos para a manutenção do interesse do ouvinte.

A utilização deste conceito como ferramenta analítica fornece um melhor entendimento da experiência de escuta de uma obra musical - apresentando justificativas sobre o porquê da escuta se direcionar para materiais sonoros específicos. Considero que conceito de energia sonora pode ser utilizado como ferramenta pedagógica no ensino da composição musical. Apresento alguns objetivos para a continuidade desta pesquisa. Os objetivos se dividem em duas linhas. A primeira consiste na ampliação do conceito desta pesquisa por meio de análises de outros repertórios. A segunda consiste na continuidade de minha produção artística.

Planejo empregar o conceito de energia sonora em análises de outros repertórios. Considero que as análises poderão fornecer outras conclusões sobre esta ferramenta. Presumo que cada peça do repertório irá direcionar as conclusões de análise para dimensões específicas do som - no caso, aquelas enfatizadas pelo compositor em momentos específicos de sua obra. Do mesmo modo que em Scelsi, nas *Quatro Peças*

*para Orquestra*, o conceito de energia sonora forneceu resultados referentes ao direcionamento da escuta para a dimensão dos timbres; na *Sagração da Primavera*, de Stravinsky, este conceito irá iluminar as estratégias composicionais que direcionam a escuta para a dimensão do ritmo; e na *Paixão Segundo São Lucas*, de Penderecki, o conceito irá fornecer conclusões acerca da energia sonora manifestada na dimensão das alturas - nesta obra, devido à alternância entre *clusters* e uma linguagem harmônica tonal. Um segundo ponto que também julgo merecer atenção de pesquisa é um estudo de caso sobre experiências de escuta de outros ouvintes, verificando se as intenções do compositor se concretizaram nas experiências destes ouvintes.

Sobre os objetivos artísticos, pretendo compor para diferentes instrumentações, com ênfase em obras para instrumento solo. Considero que a utilização deste conceito na composição de peças solo irá gerar resultados relevantes para minha prática composicional. Paralelamente, planejo compor peças para orquestra sinfônica, explorando possibilidades de combinações polifônicas de energias sonoras, na criação de texturas que surpreendam o ouvinte, buscando gerar surpresas e novidades na escuta.

## **Capítulo 05: Portfólio de Composição - partituras e gravações**

1) *O lugar de todas as coisas* - quarteto de cordas

Estreia: Quarteto OSESP

Primeiro Movimento:

<https://soundcloud.com/caiofaco/o-lugar-de-todas-as-coisas-i>

Segundo Movimento:

<https://soundcloud.com/caiofaco/o-lugar-de-todas-as-coisas-ii>

2) *As veias abertas da América Latina* - violino e orquestra de cordas

Estreia: Emmanuele Baldini \ Orquestra de Cámara de Valdivia

<https://youtu.be/YxPwusiOnl0>

3) *Goldberg: Diálogos entre duas Eras* - quarteto de cordas

Estreia: Quarteto OSESP

<https://youtu.be/HKT4enrA9UY?t=983>

4) *Diário das Narrativas Fantásticas* - orquestra de câmara

Estreia: Emmanuele Baldini \ Orquestra de Cámara de Valdivia

<https://youtu.be/syfMLZxCP88>

5) *Cangaceiros e Fanáticos* - quarteto de cordas

Estreia: Quarteto OSESP

<https://soundcloud.com/caiofaco/cangaceiros-e-fanaticos-for-string-quartet>



2021

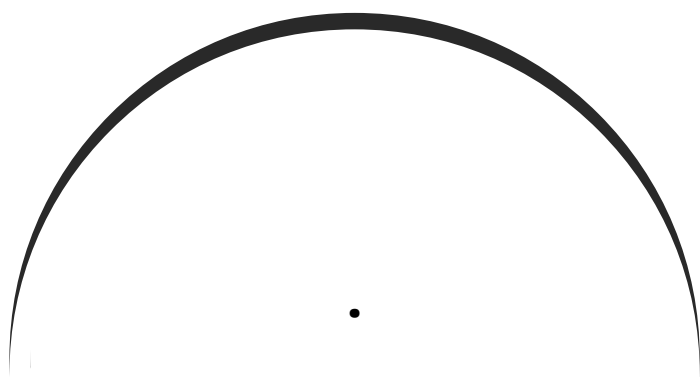
FULL SCORE

QUARTETO DE CORDAS

o  
LUGAR

*de todas as coisas*

CAIO FACÓ



*Para o Quarteto OSESP*

**Duração: ca. 17'**

Obra encomendada pela Fundação OSESP, sob a direção artística de Arthur Nestrovski.

**Estreia Mundial: 28 de novembro de 2021, Quarteto OSESP, Sala São Paulo.**

# O lugar de todas as coisas (1)

Para o Quarteto OSESP

Caio Facó  
2021

♩ = 76

1

Violino I *pp* estático, com uma tensão oculta *niente* *mp* *espress.* sul tasto

Violino II *pp* estático, com uma tensão oculta *fp* *molto* *sf* *p* sul pont. *gliss.* *nat.*

Viola *p* *mf* *espress.* *poco a poco* *niente* *ff* *mp* sul G

Violoncelo *pp* estático, com uma tensão oculta *molto* *f* *poco a poco* *p* *niente* *f*

9

Vln. I *gliss.* *nat.* *sul G* *sff* *poco a poco* *niente*

Vln. II *espress.* *mf* *niente*

Vla. *molto* *f* *espress.!* *ff* *dramático* *poco a poco* *mf* *dolce* *p* *fff* *subito!* *gliss.*

Vc. *mp* *molto* *ff* *espress.* *poco a poco* *niente*

16

Vln. I *ff* *sonoro!* *sul pont.* *gliss.* *nat.* *espress.*

Vln. II *ff* *sonoro!* *gliss.*

Vla. *ff* *sonoro!* *gliss.* *gliss.* *espress.*

Vc. *ff* *sonoro!* *gliss.* *molto vibrato* *nat.* *gliss.* *espress.!*



30

Vln. I *f espress.!* *sfp*

Vln. II *f*

Vla. *f* 5

Vc. *f* *gliss.* niente

33

Vln. I *f* *gliss.* *sfp* *f*

Vln. II *espress.!*

Vla. 3 *espress.!* niente

Vc. *f espress.*

35

Vln. I *sf* *espress.!* *ff*

Vln. II *gliss.* niente *mf*

Vla. *f* 5 *espress.!*

Vc. *espress.!*



39

Vln. I *mf* *espress.!* *gliss.* *gliss.* *sf* *espress. sffp* *ff* *pp* - molto

Vln. II *pp subito* *sf* *mp* *espress.!* *p* *pp* - molto

Vla. *pp subito* *mp* *espress.!* *p* *pp* - molto

Vc. *pp subito* *mp* *espress.!* *p* *pp* - molto

*sul tasto* *nat.*

45

Vln. I *fff* *agressivo* *sffp* *ff* *fff* *f* *nat.*

Vln. II *fff* *agressivo* *sffp* *fff* *sffp* *ff* *f* *nat.*

Vla. *fff* *agressivo* *sffp* *ff* *sffp* *f* *nat.*

Vc. *fff* *agressivo* *sffp* *ff* *sffp* *f* *gliss.* *nat.*

*sul pont.*

50

Vln. I *sffp* *f* *fff* *f* *gliss.* *pp*

Vln. II *fff* *f* *pp*

Vla. *fff* *f* *pp*

Vc. *fff* *f* *pp*

56  $\text{♩} = 100$  5

Vln. I niente pizz. arco sul pont. *f* *f* gliss. espress.! gliss.

Vln. II niente *mf* delicato, com vibrato

Vla. niente sul pont.

Vc. *f* molto espress.! gliss.

60

Vln. I nat.

Vln. II espress. *f* *mp*

Vla. *pp* *f* espress.

Vc. nat. gliss.

63

Vln. I *ff* molto espress.! sul pont.

Vln. II *ff* molto espress.! niente

Vla. *ff* molto espress.! poco a poco niente

Vc. *ff* molto espress.! spiccato, espress.!

6

66

Vln. I *niente* sul pont.  
 Vln. II *f espress.* *gliss.* *sfp* *ff molto espress.!, détaché* *simile* *p* *molto* *ff* *sfp*  
 Vla. *pp* *f espress.* *sf*  
 Vc. *f espress.* *ff* *gliss.*

70

Vln. I *niente* sul pont.  
 Vln. II *molto* *ff espress.* *molto* *sfp* *espress.*  
 Vla. *molto* *gliss.* *ff espress.* *gliss.* *espress.*  
 Vc. *sfp* *molto* *ff* *gliss.* *gliss.*

73

Vln. I *nat.* *f* *gliss.* *molto* *ff spiccato!, molto espress.* *molto*  
 Vln. II *niente* *f molto legato*  
 Vla. *mf*  
 Vc. *nat.* *f espress.* *gliss.*

77

Vln. I *ff* *f* — *espress.* *gliss.*

Vln. II *ff* *f* — *espress.*

Vla. *f espress.* *gliss.* *p* *f*

Vc. *niente* *f espress.!* *ff* *gliss.*

81 *sul pont.!* *nat.*

Vln. I *ff dramático!*

Vln. II *ff dramático!* *gliss.*

Vla. *ff dramático!*

Vc. *ff dramático!*

85

Vln. I *gliss.* *sff espress.!* *niente*

Vln. II *gliss.* *sul pont.* *sff espress.!* *sff* *niente*

Vla. *niente* *sul pont.* *ffffp* — *molto*

Vc. *niente*



107

Vln. I *ff* molto espress. sul pont. gliss. nat. gliss.

Vln. II sul pont. nat. *sfp* —molto— *ff* niente sul pont. nat. *mp*

Vla. *sfp* —molto— *f* *mp*

Vc. molto legato *p*

112

Vln. I *pp* —molto— *mf* sul pont. nat. gliss. *ffp*

Vln. II *pp* —molto— *mf* sul pont. nat. gliss. *p*

Vla. *pp* —molto— *mf* sul pont. nat. gliss. *p*

Vc. *pp* —molto— *mf* sul pont. nat. gliss. *p*

120

Vln. I *fff* molto espress.! sul pont. espress.!

Vln. II —molto— *ff* sul pont. nat. *sfz*

Vla. —molto— *ff* *ffp* —molto!— *ff*

Vc. —molto— *ff* *ffp* —molto!— *ff*

nat.

gliss.

molto

f espress.!

sul pont.

f

sul pont.

gliss.

f aggressivo!

espress.!

nat.

f espress.

gliss.

nat.

sffp — molto — sffp — molto — f ffp

gliss.

espress.

gliss.

sul pont.

nat.

sul pont.

nat.

f espress.!

gliss.

sffp — molto — sff

sffp — molto — f

sff — molto —

sff

sffp — molto — f

molto espress.!

sul pont.

gliss.

sff

nat.

sul pont.

gliss.

nat.

139

Vln. I *ff* <sup>3</sup> *agressivo!* *spiccato!* *molto* *ff* <sup>3</sup>

Vln. II *niente* *p* *molto* *fff* *niente* *sul pont.*

Vla. *espress.!* *sf* *niente* *pp* *molto*

Vc. *niente* *f* *espress.* *ff* *agressivo!*

143

Vln. I *molto espress.!* *molto*

Vln. II *f* *espress.!* *gliss.* *gliss.* *nat.* *fp* *molto* *sf*

Vla. *f* *espress., legato*

Vc. *molto espress.!* *simile*

146

Vln. I *gliss.* *sf* *molto* *sf* *sf* *f*

Vln. II *sul pont.* *fp* *molto* *f* *gliss.* *nat.*

Vla. *niente*

Vc. *niente*



149

Vln. I *espress.!* *sfpp* — *molto* — *f* — *ff*

Vln. II *niente* *f espress.*

Vla. *f espress.* *gliss.*

Vc. *gliss.* *f espress.* *nat.* *sf* *f*

152

Vln. I *sonoro* *gliss.* *niente*

Vln. II *ff sonoro* *mf* — *niente* *ffp* — *molto* —

Vla. *ff sonoro* *mf*

Vc. *ff sonoro* *mf* *niente*

159

Vln. I *ffp* — *molto* — *f molto espress.*

Vln. II *nat.* *f molto espress.* *violento!*

Vla. *niente*

Vc. *ffp* — *poco a poco* — *mf espress.*



14

172

Vln. I *espress.!* *molto!* *ffff* *p*

Vln. II *sffp* *ff* *molto!* *ffff* *poco a poco* *p*

Vla. *ff* *molto!* *ffff* *poco a poco* *niente*

Vc. *molto* *sffp* *molto!* *ffff* *p*

*sul pont.* *nat.*

180

Vln. I *pp* *ppp sutil*

Vln. II *fffpp* *sempre pp* *ppp sutil*

Vla. *fffpp* *sempre pp* *ppp sutil*

Vc. *niente* *pp* *ppp sutil*

189

Vln. I *senza vibrato* *mf* *estático* *ffff*

Vln. II *senza vibrato* *mf* *estático* *ffff*

Vla. *senza vibrato* *mf* *estático* *ffff*

Vc. *senza vibrato* *mf* *estático* *ffff*

*Movimento final brusco!*  
*Arcada dramática para cima!*

*Permanecer estático...*

# O lugar de todas as coisas (2)

Caio Facó  
2021

1  $\text{♩} = 76$

Violino I *p* *mp* misterioso niente *mp*

Violino II *p* *gliss.* *mp* misterioso *f*

Viola *fff* *espress.!* niente *fff* *espress.!* *f* *mp*

Violoncello *p* misterioso *gliss.* *mp* estático, legato

7

Vln. I *dolce* *molto* *ff*

Vln. II *mp* *dolce* *molto* *ff*

Vla. niente *f* niente *ff* *sfff* *espress.!* *sff* *sff* sul pont. nat.

Vc. *f* *espress.* *mp* *molto* *ff*

13

Vln. I *pizz.* *ff* *espress.* *f* arco

Vln. II *f* *dramático, com muita expressão!* *molto* *espress.!*

Vla. *mf* *dramático!* *ff* *mf* *nat.* *gliss.*

Vc. *sfff* *poco* *f* *espress.!* *p* *mf* *dramático*

2 18 sul pont. nat. gliss.

Vln. I *ffp* — *molto* — *f* *dramático!* niente *mf*

Vln. II 3 5 *f* *sempre espress.* sul pont. *molto* — *sff* 5 3

Vla. *f* *p* *mf* 5 *ff* 3

Vc. *ff* *mf* *p*

22 sul pont. nat. sul pont. nat.

Vln. I *f* *f* *molto espress., sempre!* *ff* *sff*

Vln. II 3 5 3 sul pont. 3

Vla. *mf* *sff*

Vc. *mf* 5 3 5 3 *gliss.* sul pont. *ff*

26 sul pont. nat. 3 sul pont. nat. 3 6

Vln. I *mf* — *molto* — *f* *espress.!* *f* *f*

Vln. II 5 nat. sul pont. nat. 3 *gliss.* *sff*

Vla. nat. 3 *p* *mf* 5

Vc. *gliss.* *gliss.*

30

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*ff* *molto* *p*

*ff* *mf* *nat.* *f*

*p* *mf*

*5* *3* *5*

*3* *5* *3* *5*

*sul pont.* *nat.*

*gliss.*

34

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mf espress.* *ffp* *f*

*mp* *f*

*espress.!* *gliss.* *niente*

*gliss.* *gliss.* *niente*

*gliss.*

*mp espress.* *ffp* *molto* *f*

38

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*niente pp* *mf* *lirico* *sf* *ffp* *f* *espress.!*

*p delicado* *sf* *mp*

*p delicado* *sf* *mp*

*p misterioso* *gliss.* *mp*

*gliss.* *gliss.* *sul pont.* *gliss.*

43

nat. sul pont.

Vln. I *sf* *mp* *p* *niente* *f subito!, molto espress.*

Vln. II *espress.!* *mf* *espress.* *ff* *f molto espress.*

Vla. *espress.!* *mf* *espress.* *f molto espress.*

Vc. *sf* *mf* *espress.* *ff* *f molto espress.*

*gliss.* *gliss.* *gliss.*

48

nat. sul pont. nat.

Vln. I *gliss.* *gliss.* *gliss.*

Vln. II *gliss.* *gliss.* *sffp* *molto* *ff* *f*

Vla. *3* *6* *niente*

Vc. *3* *6*

51

sul pont. nat.

Vln. I *gliss.* *gliss.* *sffp* *molto!* *ff* *pp-subito*

Vln. II *gliss.* *espress.!* *gliss.* *molto!* *pp-subito*

Vla. *f* *molto!* *pp-subito*

Vc. *molto!* *pp-subito*

55

Vln. I *f* *vigoroso* *espress.!* 6

Vln. II *f* *vigoroso* *sff* *espress.!*

Vla. *f* *vigoroso* *espress.!*

Vc. *f* *vigoroso* *espress.!*

59

Vln. I *molto!* *fff* *sul pont.* *fff* *molto!* *ff* *espress.!* *nat.*

Vln. II *molto!* *fff* *ff* *espress.!*

Vla. *molto!* *sff* *dramático!* *molto* *ff* *espress.!*

Vc. *molto!* *sff* *espress.* *fff* *ff* *espress.!*

64

Vln. I *molto* *ff* *molto = fff*

Vln. II *molto* *ff* *molto = fff*

Vla. *molto* *ff* *sff* *ff* *espress.!*

Vc. *estático* *niente*



6

71

Vln. I *mp* doloroso.. *< sf* *f* *espress.* *gliss.* *sul pont.* *fp* *sf* *gliss.* *nat.* *ffp*

Vln. II *p* *gliss.* *mp* *mf* *espress.* *gliss.*

Vla. *mp* *gliss.* *sf* *mf* *espress.* *gliss.* *sfp* *f*

Vc. *gliss.* *fp* *mp* *gliss.* *f* *espress.* *sul pont.* *gliss.* *sfp* *mf*

77

Vln. I *f* *espress.* *sul pont.* *sffp* *f* *gliss.* *ffp* *f* *gliss.* *nat.* *espress.!*

Vln. II *espress.* *f* *gliss.* *sff* *gliss.*

Vla. *ffp* *f* *espress.*

Vc. *nat.* *espress.* *f* *mf dolce*

83

Vln. I *sul pont.* *sff* *sff* *nat.* *sfp* *ff* *nat.* *mp* *molto*

Vln. II *sul pont.* *sff* *ffp* *f* *mp* *molto*

Vla. *mp* *molto*

Vc. *espress.* *mp* *molto*

89

Vln. I *fff* *p dolce* *gliss.* *sffp*

Vln. II *fff* *mp espress.* *poco sf* *gliss.* *f*

Vla. *fff* *mp espress.* *poco sf* *gliss.* *sffp*

Vc. *fff* *p dolce* *f espress.!*

95

Vln. I *f espress.!* *fff* *p misterioso* *sereno* *pp*

Vln. II *espress.!* *fff* *p misterioso* *pp*

Vla. *f espress.!* *fff* *p misterioso* *sfp* *pp*

Vc. *fff* *p misterioso* *pp*

*nat.* *nat.* *nat.* *nat.*

*sul tasto* *sul tasto* *sul tasto* *sul tasto*

102

Vln. I *espress., dolce* *espress., sempre* *sffp*

Vln. II *espress., dolce* *espress., sempre* *gliss.* *gliss.*

Vla. *espress., dolce* *espress., sempre* *gliss.*

Vc. *espress.* *mp* *gliss.* *gliss.* *estático*

*sul pont.* *nat.*

Vln. I *gliss.* *gliss.*

Vln. II *sul pont.* *p dramático* *gliss.* *gliss.* *nat.*

Vla. *espress.* *mp* *gliss.* *gliss.*

Vc. *espress.* *fff* *mp* *sul pont.* *nat.*

Vln. I *niente*

Vln. II *niente* *pizz.* *f dolce*

Vla. *gliss.* *f espress.!* *sul pont.* *nat.* *fff niente* *mp dolce*

Vc. *sul pont.* *nat.* *fff* *p* *mp dolce*

Vln. I *p* *mf espress.!* *f* *fff* *molto* *f* *sul pont.* *nat.*

Vln. II *arco* *sul pont.* *nat.* *sul pont.* *nat.* *sul pont.* *nat.* *mp* *f* *molto* *p* *mf* *espress.!*

Vla. *mf* *espress.*

Vc. *espress.!* *niente*

125

Vln. I *espress.!* *sff* niente *mp*

Vln. II niente *mp*

Vla. *f* *molto espress.!* *sff* *mp* *espress.*

Vc. *sffp* *mp* *gliss. b*

133

Vln. I niente *p* *molto* *ff* niente *sul pont.*

Vln. II niente *p* *molto* *ff* niente *sul pont.*

Vla. *mf* *dramático* *espress.*

Vc. *mf* *dramático* *espress.*

142

Vln. I *pp* *fff* *pp* *fff* *pp* *fff* *nat.*

Vln. II *pp* *fff* *pp* *fff* *pp* *fff* *nat.*

Vla. *molto* *f* *espress.!* *pp* *fff* *pp* *fff* *pp* *fff*

Vc. *molto* *f* *espress.!* *pp* *fff* *pp* *fff* *pp* *fff*

10 152

Vln. I *niente* *p* sul G

Vln. II *niente* *mp*

Vla. *f* *espress.!* *molto - sff* *mp* misterioso *niente*

Vc. *niente* *p*

159

Vln. I *niente* molto sul pont. *mf* *espress.*

Vln. II *niente* *espress.*

Vla. *mf* *gliss.* *espress.!* sul tasto *fffmp* *espress.*

Vc. *niente* *mp* *espress.* *pp*

164 **rall.**

Vln. I *f* poco a poco *p* poco a poco *niente*

Vln. II *f* poco a poco *p* poco a poco *niente*

Vla. *f* poco a poco *p* poco a poco *niente*

Vc. sul G *f* *espress.!* *mf* poco a poco *niente*

**AS VEIAS ABERTAS DA  
AMÉRICA LATINA**

**Para Violino e Orquestra de Cordas**

**- FACÓ -**

Porto Alegre, Maio/2018

# Instrumentação

## **Violino Solo**

Violinos I

Violinos II

Violas

Violoncelos

Contrabaixos

- O naipe de cordas não deverá ser grande. A formação máxima indicada é: 6-6-4-4-2, podendo funcionar em formações menores. Uma sala que suporte formações camerísticas é aconselhada.
- Na partitura, a seta indica uma transição gradual entre as técnicas utilizadas.
- Os tremolos devem ser tocados o mais rápido possível.

Duração: ca. 8'

*Sobre a obra de Eduardo Galeano (In memoriam)*

Encomendado por Emmanuele Baldini, diretor musical da *Orquestra de Cámara de Valdivia*, para estreia na temporada 2018.

Esta é uma obra sobre o silêncio. A música alterna-se entre atmosferas distintas de som, a maioria delas construídas sobre dinâmicas muito suaves. Os *pianíssimos* indicam uma maneira sutil de se tocar, não necessariamente um som fraco. Os músicos devem atentar para que toda a plateia escute estes *pianíssimos*. É também importante reparar nas nuances de posição de arco (*sul tasto*, *sul ponticello*). Por último, um cuidado especial com os tempos: **a obra é lenta e deve ser tocada sem pressa, buscando o íntimo de cada som.** A função do solista não é dissociada do todo. A música representa um caminho onde o solista se funde, gradualmente, com a orquestra, até o final, onde seu som já não é mais será percebido de maneira separada, mas integrado ao todo.

Para Emmanuele Baldini e a Orquesta de Cámara de Valdivia

# AS VEIAS ABERTAS DA AMÉRICA LATINA

Caio Facó  
2018

**1** ♩ = 52 - Dramático

Violino Solo

Violinos I *pp delicado*

Violinos II *pp delicado*

Violas *non divisi sempre* *pp* *molto mf* *ppp* *mf* *pp* *mf* *ppp* *pp* *mf*

Violoncelos *non divisi sempre* *pp* *molto mf* *ppp* *mf* *pp* *mf* *ppp* *pp* *mf*

Contrabaixos *non divisi sempre* *pp* *molto mf* *ppp* *mf* *pp* *mf* *ppp* *pp* *mf*

**8**

Vln. Solo *ff espress.* *p* *mf espress.* *pizz.*

Vln. I *non dim.* *ppp*

Vln. II *non dim.* *ppp*

Vla. *ppp* *pp* *p poco* *pp*

Vc. *ppp* *pp* *ff* *ppp* *p poco* *pp*

Cb. *pp* *molto* *fff* *pp* *gliss.* *ppp*



14  $\text{♩} = 60$  - Um pouco mais

2 Vln. Solo arco *ppp*  $\curvearrowright$  *mf espress.* *mf*  $\text{— espress. —}$   $\text{— poco —}$

Vln. I sul tasto *p* *gliss.*  $\text{— espress. —}$  nat. non tremolo *mf*

Vln. II sul tasto *p*  $\text{— espress. —}$  nat. non tremolo *mf* *gliss.*

Vla. *mp*  $\text{— espress. —}$  *p* *gliss.*  $\text{— espress. —}$  *mf* nat.

Vc. *mp*  $\text{— espress. —}$  *p*  $\text{— espress. —}$  *mf* nat. *gliss.*

Cb. sul tasto *gliss.*  $\text{— espress. —}$  *mf* nat.

*p*  $\text{— espress. —}$  *mf*

21

Vln. Solo sul pont. *pp*  $\curvearrowright$  *mf*  $\curvearrowright$  *p dolce* *nat.* *pizz.* *arco* *pp* *mf* *p* *pp*

Vln. I *gliss.* *pp* *ff subito*  $\curvearrowright$  *pp*

Vln. II *pp* *ff subito*  $\curvearrowright$  *pp* sul IV trinado com harmônico

Vla. *pp* sul pont. *f subito*  $\curvearrowright$  *pp* sul IV trinado com harmônico

Vc. *pp* sul pont. *ff subito*  $\curvearrowright$  *pp* sul IV trinado com harmônico

Cb. *pp* sul pont. *ff subito*  $\curvearrowright$  *pp* sul IV trinado com harmônico

27

♩ = 76 - Doloroso (cantabile)

3

Vln. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*pp* *p dolce* *mp* *non espress.* *poco*

*pp* *p dolce*

*pp* *p dolce*

*ppp* *sul pont.* *nat.* *delicado*

*ppp* *sul pont.* *nat.* *delicado* *espress.*

*ppp* *sul pont.* *nat.* *delicado*

*ppp* *molto* *f* *pp*

*ppp* *molto* *f* *pp*

*ppp* *molto* *f* *pp* *delicado*

34

Vln. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*pizz.* *arco sul pont.* *nat.* *sfff* *mp* *mf* *molto espress.*

*non cresc.* *pppp* *pp* *dolce*

*non cresc.* *pppp* *pp* *sul IV* *trinado com harmônico* *tr*

*molto espress.* *ff* *pp* *sul tasto* *pp delicado*

*sul pont.* *pp* *dolce*

*molto espress.* *ff* *pp* *pizz.* *pp delicado*



49

5

Vln. Solo *p*

Vln. I

Vln. II

Vla. *mp* sul pont.

Vc. *niente* *ppp*

Cb. *niente*

53

Vln. Solo *p molto espress. poco rubato* *sempre tenuto* *articular cada nota, sem quebrar as frases quasi legato*

Vln. I *sul tasto* *ppp* *mf* *p* *pppp*

Vln. II *niente* *sul tasto* *ppp*

Vla. *niente* *sul tasto non divisi* *ppp* *mf* *p*

Vc. *ff* *p* *pppp* *senza vibrato* *pp dolce sempre estático*

Cb. *ppp* *mf* *p* *ppp* *pp dolce sempre estático*

6 56

Vln. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*ppp* *mf* *p* *pppp*

*mf* *p* *pppp* *ppp*

*pppp* *ppp* *mf* *p*

*non cresc.*

*non cresc.*

59

Vln. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*non cresc., molto doloroso..*

*non divisi*

*ppp* *mf* *p* *pppp*

*mf* *p* *pppp* *ppp*

*pppp* *ppp* *mf* *p*

*sul pont.* *non tremolo*

62

7

Vln. Solo

*sem esperança...*

Vln. I

sul pont. → non tremolo

*ppp mf p pppp*

Vln. II

*mf p pppp ppp*

Vla.

sul tasto

*pppp ppp mf p*

Vc.

Cb.

65

Vln. Solo

sul tasto

*ppp mf p pppp*

Vln. I

senza vibrato

nat.

*pp dolce espress. pppp*

Vln. II

nat. senza vibrato

*pp dolce espress. pppp*

Vla.

non divisi

*ppp mf p*

Vc.

Cb.

8 68

Vln. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*molto delicato, non cresc., fantasmagórico*

*molto delicato, non cresc., fantasmagórico*

*pppp*

*p espress.*

sul pont.

nat.

71

Vln. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

nat.

nat.

nat.

nat.

nat.

75

♩ = 60 - Espiritual

O solista deverá soar integrado à orquestra

9

Vln. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

niente

*p* delicado legato

niente

*p* delicado legato

niente

*p* delicado legato

*poco*

*p* delicado legato

*poco*

*p* delicado legato

*poco*

*p* delicado legato

82

Vln. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*p*



89

10  
Vln.  
Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

96

Vln.  
Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Musical score for measures 89-96. The score is arranged in six staves: Vln. Solo, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The Vln. Solo and Vln. I parts feature long, sustained notes with hairpins indicating dynamics. The Vln. II part has a melodic line with a slur. The Vla. part has a melodic line with a slur. The Vc. part has a melodic line with a slur. The Cb. part has a melodic line with a slur. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and hairpins.

Musical score for six instruments: Vln. Solo, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score consists of six staves. The Vln. Solo, Vln. I, and Vln. II staves are in treble clef. The Vla. staff is in alto clef. The Vc. and Cb. staves are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. The tempo marking is 'rall.' and the dynamic marking is 'niente poco a poco'. The score shows a melodic line in the violins and a supporting bass line in the lower instruments. The 'niente poco a poco' marking is present on the Vln. Solo, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. staves.

# GOLDBERG:

Diálogos

entre

*Duas Eras*

Full Score

*Quarteto de Cordas*

Bach | Facó

1741 - 2021

# Goldberg: Diálogos entre duas Eras

***Prólogo: A viagem do peregrino de Lübeck***

**Ária**

**Variação I**

**Variação V**

***Gradus ad Parnassum: Ensaio sobre as espécies e seus signos cromáticos***

**Variação VI**

***Affektenlehre: A ciência dos afetos e suas harmonias ocultas***

**Variação XXVI**

**Variação XXV**

***Dialogo: della musica antica, et della moderna (sobre Vincenzo Galilei)***

**Variação VII**

**Variação XXX: *Quodlibet***

Peça encomendada pela Fundação OSESP, sob a direção artística de Arthur Nestrovski. *Estreia Mundial*: 23 de maio de 2021 - Quarteto OSESP - Sala São Paulo.

- **Duração: ca. 21'**

*Para Emmanuele, Davi, Peter e Rodrigo*

[caiofaco@live.com](mailto:caiofaco@live.com)

# Goldberg: Diálogos entre duas Eras

Para Emmanuele, Davi, Peter e Rodrigo

Bach | Facó  
1741 - 2021

♩ = 92

## Prólogo: A viagem do peregrino de Lübeck

Musical score for measures 1-5, featuring Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The score includes dynamic markings such as *sffp*, *mp*, *f*, *ffp*, *espress.*, *f*, *sf*, and *ppp*. Performance instructions include *místico...*, *espress.!*, and *sul pont.*. A first ending bracket is shown above the first measure.

Musical score for measures 6-11, featuring Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The score includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, *ff*, *espress.!*, *f*, *espress.*, *ff*, *p*, *niente*, *mf*, *espress., dolce*, *gliss.*, and *molto*. Performance instructions include *sul pont.!*, *nat.*, *sul tasto*, *niente*, *espress.*, and *gliss.*.

Musical score for measures 12-15, featuring Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The score includes dynamic markings such as *sffp*, *niente*, *mf*, *ff*, *mp*, *f*, *gliss.*, *nat.*, *mp*, *sffp*, and *mf espress.*. Performance instructions include *gliss.*, *niente*, *non harmônico*, *sul pont.!*, *gliss.*, *nat.*, and *gliss.*.

2

17

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mf espress.*

*ff* — *mf*

*harmônicos*

*ff* — *mf*

*espress.*

*nat.*

*gliss.*

*f espress.!*

*sul pont.!*

*nat.*

*f molto espress.!*

*sf*

22

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*espress.* — *ff* — *mf*

*espress.* — *ff* — *mf*

*sul pont.!*

*ff* — *mf* — *ff* — *mf* — *ff espress.!* — *fff* — *f*

25

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*gliss.* — *gliss.*

*fp* — *molto* — *ffp*

*espress.*

*gliss.*

*espress.!*

*nat.*

*sf*

*sf*

*3*

*ff*

29

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*espress.!* — *ff* — *mf*

*f espress.* — *mp* — *p dolce*

*sul tasto*

*ppp*

32

Vln. I *molto f* *mf* niente

Vln. II *molto f* *mf* niente

Vla. niente *ff espress.!* nat. niente *tallone sul pont.!*

Vc. niente *mf* saltato *sffp* *gliss.* *espress.!* *ffp*

36

Vln. I *f molto espress.!* *f* *sf* *sf* *ff*

Vln. II *mf* *p*

Vla. *f molto espress.!* *p*

Vc. nat. *fff* *f espress.!* *molto*

39

Vln. I *f* *gliss.*

Vln. II *f* *gliss.*

Vla. *f* *pp*

Vc. *sff* *sff* niente

42

Vln. I *mf* *f*

Vln. II *gliss.* *sul D* *mf* *f*

Vla. *ff espress.!* *pp*

Vc. *sul pont.* *gliss.* *f espress.!*

45

Vln. I *ffp* *f espress.!*

Vln. II *mf* sul D *f espress.* sul pont. *gliss.*

Vla. *f*

Vc. *gliss.* nat.

48

Vln. I nat. *sf*

Vln. II nat. *sf* molto sul pont.!

Vla. *sf*

Vc. *espress.*

51

Vln. I *sffp* *molto espress.!* *fff* nat. **attacca!**

Vln. II *sffp* *molto espress.!* *f* niente **attacca!**

Vla. *ff espress.!* *gliss.* poco a poco niente **attacca!**

Vc. *molto sul pont.!* *gliss.* nat. **attacca!** *f* *mp dolce*

55

$\text{♩} = 46$   
Ária

Vln. I *mf* sempre com muita expressão...

Vln. II *mp* sempre lento e doloroso molto espress..

Vla. *mp* sempre lento e doloroso molto espress..

Vc. *mp* sempre lento e doloroso molto espress..



59

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

*mf espress.*

Detailed description: This system contains measures 59 through 62. The first violin part (Vln. I) features a melodic line with slurs and accents, including a trill in measure 60. The second violin part (Vln. II) provides harmonic support with sustained notes. The viola part (Vla.) has a melodic line starting in measure 60, marked *mf espress.* The cello part (Vc.) has a bass line with a trill in measure 62.

63

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

*mp*  
*espress.*  
*espress.*

Detailed description: This system contains measures 63 through 66. The first violin part (Vln. I) continues its melodic line with slurs and accents. The second violin part (Vln. II) has a melodic line starting in measure 64. The viola part (Vla.) has a melodic line starting in measure 64, marked *mp* and *espress.* The cello part (Vc.) has a bass line with a trill in measure 64, marked *espress.*

67

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

*mp*  
*espress.*  
*mp*

Detailed description: This system contains measures 67 through 70. The first violin part (Vln. I) has a complex melodic line with many slurs and accents. The second violin part (Vln. II) has a melodic line starting in measure 68, marked *espress.* The viola part (Vla.) has a melodic line starting in measure 70, marked *mp*. The cello part (Vc.) has a bass line with a trill in measure 70.

71

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

*espress.!*  
*sempre espress..*  
*religioso..*  
*poco vibrato*

Detailed description: This system contains measures 71 through 74. The first violin part (Vln. I) has a complex melodic line with many slurs and accents, marked *espress.!* The second violin part (Vln. II) has a melodic line starting in measure 72, marked *sempre espress..* The viola part (Vla.) has a melodic line starting in measure 72. The cello part (Vc.) has a bass line with a trill in measure 74, marked *religioso..* and *poco vibrato*.

6

75

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mp espress.*

*espress..*

79

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*dramático..*

*espress.*

*mp*

*espress.*

*molto espress..*

*sempre espress..*

83

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*dolce*

*rall.*

*attacca!*

*espress.*

*espress.*

*morendo..*

*attacca!*

*attacca!*

*attacca!*

87

♩ = 90  
**Varição I**

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f enérgico!*

*f enérgico!*

*f enérgico!*

*f enérgico!*

91 7

Vln. I pizz. arco *mp gracioso..*

Vln. II pizz. arco

Vla. pizz. arco *mp gracioso..*

Vc. *mp gracioso..*

95

Vln. I

Vln. II

Vla. pizz. *mp gracioso..*  
*espress.*

Vc. *lirico, espress.*

99

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. arco *f* pizz.

Vc. *f enérgico!*

103

Vln. I *espress.!*

Vln. II *espress.!*

Vla. arco

Vc.

8

107

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*espress.!*

111

Vln. I

*espress.*

Vln. II

*pizz.*

*arco*

Vla.

*pizz.*

*espress.*

Vc.

*lirico, espress.*

115

Vln. I

Vln. II

*arco*

Vla.

Vc.

119

$\text{♩} = 126$

**Variação V**

Vln. I

*f molto espress.!*

Vln. II

*f molto espress.!*

*pizz.*

Vla.

*f molto espress.!*

Vc.

*pizz.*

*arco*

*f molto espress.!*

123

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*espress.!*

Detailed description: This system covers measures 123 to 126. The first violin (Vln. I) plays a continuous sixteenth-note pattern. The second violin (Vln. II) has rests in measures 123 and 124, then enters in measure 125 with a half note, and in measure 126 with a half note followed by a sixteenth-note run. The viola (Vla.) has rests in measures 123 and 124, then enters in measure 125 with a half note. The cello (Vc.) has rests in measures 123 and 124, then enters in measure 125 with a half note. The instruction *espress.!* is written below the second violin staff in measure 126.

127

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*arco*

*pizz.*

Detailed description: This system covers measures 127 to 130. The first violin (Vln. I) has rests in measures 127 and 128, then enters in measure 129 with a half note. The second violin (Vln. II) plays a sixteenth-note pattern. The viola (Vla.) has rests in measures 127 and 128, then enters in measure 129 with a half note. The cello (Vc.) has rests in measures 127 and 128, then enters in measure 129 with a half note. The instruction *arco* is written above the viola staff in measure 127, and *pizz.* is written above the cello staff in measure 130.

131

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*espress.!*

*arco*

*pizz.*

Detailed description: This system covers measures 131 to 134. The first violin (Vln. I) has rests in measures 131 and 132, then enters in measure 133 with a half note. The second violin (Vln. II) plays a sixteenth-note pattern. The viola (Vla.) has rests in measures 131 and 132, then enters in measure 133 with a half note. The cello (Vc.) has rests in measures 131 and 132, then enters in measure 133 with a half note. The instruction *espress.!* is written below the first violin staff in measure 131, *arco* is written above the viola staff in measure 133, and *pizz.* is written above the cello staff in measure 134.

135

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*arco*

*espress.!*

*pizz.*

*arco*

Detailed description: This system covers measures 135 to 138. The first violin (Vln. I) has rests in measures 135 and 136, then enters in measure 137 with a half note. The second violin (Vln. II) plays a sixteenth-note pattern. The viola (Vla.) has rests in measures 135 and 136, then enters in measure 137 with a half note. The cello (Vc.) has rests in measures 135 and 136, then enters in measure 137 with a half note. The instruction *arco* is written above the first violin staff in measure 135, *espress.!* is written below the first violin staff in measure 135, *pizz.* is written above the viola staff in measure 135, and *arco* is written above the viola staff in measure 138.

139

Vln. I

Vln. II *espress.*

Vla. *pizz.*

Vc. *arco*  
*sempre espress.!*

143

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *espress.*

147

Vln. I

Vln. II *pizz.* *arco*

Vla. *arco*

Vc.

*rall.*

$\text{♩} = 86$

**Gradus ad Parnassum: Ensaio sobre as espécies e seus signos cromáticos**

151

Vln. I *gliss.*  
*ff molto espress.!* *sff* *poco a poco* *niente*

Vln. II *f espress.* *sul pont.* *sff* *poco a poco* *niente*  
*nat.*

Vla. *f espress.* *sul pont.* *nat.* *ff*

Vc. *f espress.* *sul pont.* *nat.* *ff*

154

Vln. I *ff* détaché, sempre espress.!

Vln. II *f* détaché, sempre espress.!

Vla. *f* détaché, sempre espress.!

Vc. *sff* sul pont.!

*ff* molto espress.!

*sff* *p*

*f* *gliss.* *gliss.* *nat.*

*molto espress.!*

157

Vln. I sempre détaché, destacado!

Vln. II sempre détaché, destacado!

Vla. sempre détaché, destacado!

Vc. *sff* *gliss.*

160

Vln. I sempre *f*

Vln. II sempre *f*

Vla. sempre *f*

Vc. *sff* *molto* *fff* molto espress.!

*molto sul pont.!*

*gliss.*

163

Vln. I *espress. ff*

Vln. II *espress. ff*

Vla. *gliss.*

Vc. *gliss.* *nat.* *gliss.* *ff*

Vln. I *niente*

Vln. II *sf* *niente*

Vla. *sf* *niente*

Vc. *ff* molto espress.! *sf* *ff* sul pont.!

Vln. I *f* molto espress.! *ff* *f* détaché..

Vln. II *f* espress.!

Vla. *f* espress.!

Vc. gliss. gliss. nat. *f* espress.!

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. 3 *pp*

Vln. I *espress.* *sf* *ffp* — molto — *f* espress.! *simile..* 3

Vln. II *sf* *f* *espress.!* 3 *sf*

Vla. sul pont. *sf* *sf* *sf* nat.

Vc. *f* espress.! *sf* 3





Vln. I *f* *espress.! sempre*

Vla. *ff* *f* *espress.! sempre*

Vc. *f* *espress.! sempre*

Vln. I

Vla.

Vc.

Vln. I

Vla.

Vc.

Vln. I

Vla.

Vc.

Vln. I

Vla.

Vc.



242

Vln. I *mf* fantasmagórico. *gliss.* *mp* *mf*

Vln. II *p* fantasmagórico.. tremolo rápido! *sul pont.!* *f* *espress.!* *p* subito! sempre tremolo rápido

Vla. niente *p* voz principal doloroso, molto *espress.!*

Vc. nat. *mf* *p* dramático sempre *espress.!*

245

Vln. I *sul pont.!* *gliss.* *espress.!* *fff* *mf*

Vln. II *sempre acentuar o inicio de cada nota..* *espress.!* *f* *ffp* *molto!* *ff*

Vla. *espress.!* *mp*

Vc. *espress.!* *mp*

248

Vln. I *sul E* *espress.* *sul A* *gliss.* *mp*

Vln. II *p* subito! *sul pont.* *ff* molto *espress.!* *mp*

Vla. *espress.*

Vc. *espress.*

251

Vln. I *niente* *p* *mf*

Vln. II

Vla. *poco a poco* *mf sempre espress.!* *ffp* *espress.!* *ff* *mf* *sul pont.!* *sul pont..*

Vc. *poco a poco* *mf sempre espress.!*

254

Vln. I *espress.*

Vln. II *f* *gliss* *molto!* *fff*

Vla. *f dramático!* *nat.*

Vc. *f dramático!*

257

Vln. I *niente* *mf*

Vln. II *mf subito*

Vla.

Vc.

260

Vln. I *fp* *f espress.!* *p* *mf* *fff* *p*

Vln. II *p* *mf* *p com lamento*

Vla. *mp* *p com lamento* *espress.!*

Vc. *ff espress.* *sul pont.* *nat.* *niente* *p com lamento*

18 265

Vln. I *mp* *espress.* *espress.!* *f* *mp*

Vln. II *mp* *espress.* *mf* *sf* *fff* *p* *nat.*

Vla. *mp* *espress.* *nat.*

Vc. *mf* *espress.* *gliss.* *f* *mp* *nat.*

*sul pont.!*

Vln. I *mf* *espress.* *ff* *rubato! molto espress.!* *nat.*

Vln. II *mf* *niente*

Vla. *mf* *niente*

Vc. *mf* *niente*

*sul pont.!*

♩ = 94  
Variação XXVI

Vln. I *f* *virtuoso!* *sempre molto espress.*

Vln. II *f* *lirico, espress.!*

Vla. *f* *lirico, espress.!*

Vc. *f* *virtuoso!* *sempre molto espress.*

Vln. I *f* *virtuoso!* *sempre molto espress.*

Vln. II *f* *lirico, espress.!*

Vla. *f* *lirico, espress.!*

Vc. *f* *virtuoso!* *sempre molto espress.*

282

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*molto espress.!*

*espress.!*

**Moto perpetuo! sempre!**

285

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

**Moto perpetuo!**

288

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

291

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*espress.!*

*majestoso..*

*majestoso..*







317

Vln. I

*espress.!*

Vla.

Vc.

*sempre espress..*

320

Vln. I

Vla.

Vc.

323

Vln. I

*sempre doloroso..*

Vla.

Vc.

326

Vln. I

Vla.

*espress.*

Vc.

329

Vln. I

Vla.

*espress.*

Vc.

332

Vln. I *espress.*

Vla. *doloroso..*

Vc. *doloroso..*

335

Vln. I *espress.*

Vla.

Vc.

337

Vln. I *rall..*  
*doloroso..*

Vla.

Vc. *sffp*

♩ = 86

340 *Dialogo: della musica antica, et della moderna (sobre Vincenzo Galilei)*

Vln. I *f détaché*

Vln. II *sul pont.* *nat.*  
*sffp* — *molto = f* *espress., spiccato!* *sff*

Vla. *f espress.* *sul pont.!*

Vc. *sul pont.* *nat.*  
*ff* *sff* *sf* *f molto espress.!*

344

Vln. I *sf sf* *f* *sul pont.* *sf sf* *nat. f*

Vln. II *f* *sul pont.* *sf* *f* *espress.* *sfp* *molto!* *ff*

Vla. *gliss.* *nat. f* *sul pont.* *gliss.* *molto*

Vc. *sf sf* *mf* *gliss.* *pp*

347

Vln. I *espress.!* *sf sf*

Vln. II *nat. f* *sul pont.* *gliss.* *sfp* *sf sf*

Vla. *sf* *sul pont.* *sfp* *espress.* *f* *nat. espress.!*

Vc. *nat. f détaché* *sf* *espress.!*

350

Vln. I *sfp* *molto* *sf* *f détaché*

Vln. II *nat. sf* *ff spiccato!* *sf* *f détaché* *f*

Vla. *ff dramático!* *molto* *f espress.*

Vc. *ff dramático!* *sfp* *molto* *f spiccato, molto espress.!*

353

Vln. I *sf* *sf* *fp* *pp*

Vln. II *sul pont.* *gliss.* *sff* *pp*

Vla. *sff* *sul pont.* *f espress.!* *mp* *molto!*

Vc. *sff* *niente* *sempre f* *molto!*

356

Vln. I *ff* *détaché, molto espress.!*

Vln. II *mp* *sff* *niente*

Vla. *ff* *gliss.* *nat.* *espress., legato*

Vc. *ff* *détaché, espress.*

358

Vln. I *sul pont.* *espress.!* *sff* *niente*

Vln. II *sff* *niente*

Vla. *sff* *niente* *ff* *staccato* *espress.!* *molto!*

Vc. *sff* *ff* *staccato* *espress.!* *molto!*

361

Vln. I *nat.* *ff* *espress.* *détaché, molto espress.!*

Vln. II *nat.* *ff* *espress.*

Vla. *ff* *molto espress.!, legato* *sff*

Vc. *ff*

364

Vln. I *molto!*

Vln. II *ff molto espress.!*

Vla. *ff détaché, espress.*

Vc. *p — molto — ff* *spiccato, molto espress.!*

367

Vln. I

Vln. II *gliss.* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Vla. *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *niente*

Vc. *sul pont.* *gliss.* *ff* *ff* *ff* *sffp — molto!*

370

Vln. I *sffp — molto!* *ff molto espress.!* *gliss.* *pp* *espress.* *attacca!*

Vln. II *niente*

Vla.

Vc. *nat.* *ff molto espress.!* *ff* *ff* *ff* *ff* *pp* *espress.* *attacca!*

♩ = 180 (♩. = 60)

376

Vln. I *mf* *como um diálogo entre dois velhos amigos...* *mp* *dolce*

Vc. *mf* *como um diálogo entre dois velhos amigos...* *mp* *dolce*

381 27

Vln. I

Vc.

*f* *espress.!*

386

Vln. I

Vc.

391

Vln. I

Vc.

*espress...*

396

Vln. I

Vc.

400

Vln. I

Vc.

404

Vln. I

Vc.

*p* *dolce*

*rall.*

*espress.!* = *ff*

♩ = 72

Varição XXX: Quodlibet

28

408

viola attacca!  
sem demora!

Violin I: *f* **majestoso!**  
*molto espress. sempre!*

Violin II: *f* **majestoso!**  
*molto espress. sempre!*

Viola: *f* **majestoso!**  
*molto espress. sempre!*

Violoncello: *f* **majestoso!**  
*molto espress. sempre!*

Measures 408-412. The score features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is marked with a forte (*f*) dynamic and the tempo/style instruction **majestoso!** *molto espress. sempre!*. The Viola part includes trills in measures 409 and 411.

413

Violin I: *f* **majestoso!**  
*molto espress. sempre!*

Violin II: *f* **majestoso!**  
*molto espress. sempre!*

Viola: *f* **majestoso!**  
*molto espress. sempre!*

Violoncello: *f* **majestoso!**  
*molto espress. sempre!*

Measures 413-416. The score continues with the same four staves. The dynamics and tempo/style markings remain consistent with the previous section.

417

Violin I: *f* **majestoso!**  
*molto espress. sempre!*

Violin II: *f* **majestoso!**  
*molto espress. sempre!*

Viola: *f* **majestoso!**  
*molto espress. sempre!*

Violoncello: *f* **majestoso!**  
*molto espress. sempre!*

Measures 417-420. The score continues with the same four staves. The dynamics and tempo/style markings remain consistent with the previous section.



421

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*espress.!*

425

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

429

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*rall. . .*

*espress.!*

*espress.!*

*espress.!*

*espress.!*

*fff*

*fff*

*fff*

*fff*

# Diário das Narrativas Fantásticas

Facó  
2018-2019

## Ato I - Yachay

**1**  $\text{♩} = 48$  - Místico

**Flauta**  $pp = \text{molto} = f$

**Oboé**

**Clarinete em B $\flat$**  niente  $p$  molto espress. niente  $mp$

**Fagote**

**Trompa em F**

**Violino I**  $pp$   $ppp$  *poco*

**Violino II**  $ppp$  *etéreo, distante*

**Viola**  $ppp$  *etéreo, distante*

**Violoncelo**  $ppp$  *etéreo, distante*

**Contrabaixo**  $ppp$  *etéreo, distante*

**1**

5

Fl. *staccato duplo!* *flutter tongue* *molto espress.* *p* niente

Cl. (B $\flat$ ) *flutter tongue* *p* niente

Fg. *flutter tongue* *pp* *nat.* *ppp* niente

Vln. I *etéreo, distante* niente

Vln. II *sul tasto* *pp*

Vla.

Vc.

Cb.

8

Vln. I

dim. niente

pp = molto f ppp

non tremolo

Vln. II

pp

Vla.

sul tasto

pp

Vc.

espress.

ppp

Cb.

= molto f = espress. ppp

14

Vln. I

pp

Vln. II

sul tasto

pp

- poco -

Vla.

sul tasto

pp

Vc.

= molto ff = espress. ppp

sul tasto

pp

Cb.

gliss.

= espress. = mf ppp

3



32

Cor. (F)

*chiuso*  
+

*sffp* — *espress.* — *niente*

nat.

*pp*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

nat.

nat.

nat.

*molto* — *fff* — *espress.* — *pp*

Fl.

Fg.

Cor.  
(F)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*sfp* — *espress.*

*p*

*p* *espress.*

*niente*  
*p* *espress.*

*poco*

*niente*

*niente*

*niente*

*mp* *espress.*

*niente*

*mp* *espress.*

*poco*

*niente*

♩ = 56 - Dramático

41

Fl. *mf* flutter tongue *ppp* flutter tongue *pp*

Fg. *poco* niente

Cor. (F) *poco* niente

Vln. I *pp* etéreo, delicado *3* tremolo muito rápido, mesma dinâmica dos harmônicos *gliss.* *mp* etéreo, delicado

Vln. II *mp* etéreo, delicado niente

Vla. *poco* niente *p* sul pont., tenso

Vc. *poco* *p* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* niente

Cb. *p* *gliss.* *glissandi lentos, rubato!* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*



45

Fl. *espress. f* *ppp* nat. *3 mp*

Ob. *mf* *molto espress. confiante, com vigor!* *poco f* *mf* *5*

Cl. (Bb) *3 p* *sempre dolce legato* *3*

Fg. *pp* *mf* *ppp*

Vln. I *3*

Vln. II *3 não harmônico* *molto*

Vla. *mp etéreo, delicado* *sul pont., tenso* *p* *gliss.* *glissandi lentos, rubato!*

Vc. *sul pont., tenso* *p* *glissandi lentos, rubato!* *gliss.* *gliss.*

Cb. *niente* *fff brutal* *niente*

Fl.

*sempre dolce molto legato*

3

3

Ob.

*espress.*

5

5

5

*poco a poco*

*f*

5

5

Cl.  
(Bb)

3

Fg.

*mf*

Cor.  
(F)

*mp espress. molto legato*

Vln. I

3

Vln. II

*f*

*não harmônico*

*molto f*

*mp*

*mp*

Vla.

*gliss.*

*gliss.*

*gliss.*

*gliss.*

Vc.

*gliss.*

*gliss.*

Cb.

*sul pont., tenso*

*gliss.*

*p*

51 **accel.**

Fl. 

Ob. 

Cl. (Bb) 

Fg. 

Cor. (F) 

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

Vc. 

Cb. 





57

Fl. *ppp* *ffp* — *espress.* *f*

Ob. *mf* *dolce espress.*

Cl. (Bb) *sempre dolce legato*

Cor. (F) *ppp*

Vln. I

Vln. II

Vla. *niente* *p* *nat.*

Vc. *niente* *p* *nat.*

Cb.

59 *flutter tongue*

Fl. *mp* *ppp* *mp* *nat. tr.* *niente*

Ob. *p* *mf* *5* *5* *5*

Cl. (B♭) *3* *3*

Fg. *pp* *mp espress.*

Cor. (F) *chiuso +* *pp*

Vln. I

Vln. II *3*

Vla. *niente* *nat. pp*

Vc.

Cb. *nat. p*

*niente*

61

Fl. *mf* 5 *molto* *f* 5

Ob. 5 *molto* *ff* 5 *pp*

Cl. (Bb) *ppp* *mp* *pp*

Fg. *ppp*

Cor. (F) *mf* *ppp*

Vln. I niente

Vln. II niente

Vla. *poco a poco* niente

Vc. *poco a poco* niente

Cb. *poco a poco* niente



Ob. *niente* *pppp dolce espress.* *niente*

Vln. I *ppp* *niente* *ppp*

Vln. II *p* *molto espress.* *ff* *ppp* *niente*

Vla. *ppp* *ppp*

Vc. *ppp* *ppp*

Cb. *niente* *ppp*



♩ = 36 - Espiritual

77

Fl. *pp* sempre dolce  
mesma dinâmica para todo o quinteto de sopros

Ob. *ppp* sempre dolce  
não sobrepor os outros instrumentos do quinteto de sopros!

Cl. (Bb) *pp* sempre dolce  
mesma dinâmica para todo o quinteto de sopros

Fg. *pp* sempre dolce  
mesma dinâmica para todo o quinteto de sopros

Cor. (F) *ppp* sempre dolce  
não sobrepor os outros instrumentos do quinteto de sopros!

Vln. I niente

Vln. II niente

Vla. niente

Vc. *niente* *solo* *mp* poco espress., molto legato rubato, etéreo, flutuante...

Cb. *niente*

80

Fl. *pp* *mf* *pp*

Ob. *mf* *pp* *mf* *pp*

Cl. (Bb) *mf* *pp* *mf* *pp*

Fg. *mf* *pp* *mf* *pp*

Cor. (F) *mf* *pp* *mf* *pp*

Vln. I unis. non divisi *pp* poco a poco *f* *ppp*

Vc. *mf* *p* *poco*



87

Fl. *mf* *pp*

Ob.

Cl. (B $\flat$ ) *niente*

Fg. *niente*

Cor. (F) *niente*

Vc. *mp* *pp* *p* *simile*

arco



89

Fl. *niente*

Ob. *niente*

Vln. I *unis. nat.* *ppp*

Vln. II *unis.* *sffp* *ppp*

Vla. *unis.* *ppp*

Vc. *niente*

Cb. *niente*

*dim.*

*sffp* *ppp*

91

Fg. *pp* — *espress.* — *f* — *poco a poco* — *niente*

Cor. (F) *pp* — *espress.* — *f* — *niente* *chiuso* + + + *pp* — *niente*

Vln. I *poco a poco* — *mf* — *espress.* — *ff* — *p* *Som brillante!*

Vln. II *poco a poco* — *mf* — *espress.* — *ff* — *p* *Som brillante!*

Vla. *poco a poco* — *mf* — *espress.* — *ff* — *p* *Som brillante!*  
*arcadas irregulares no naipe*

Vc. *unis. non divisi* *ppp* — *poco a poco* — *mf* — *espress.* — *ff* — *p* *Som intenso!*  
*arcadas irregulares no naipe*

Cb. *poco a poco* — *mf* — *espress.* — *ff* — *p* *Som brillante!*  
*arcadas irregulares no naipe*

95

Ob. *ppp*

Fg. *niente* — *mp molto espress.* — *niente*

Vln. I *gliss.*

Vln. II *gliss.*

Vla. *gliss.*

Vc. *niente* — *pp*

Cb. *niente*

98 ♩ = 44 - Molto Adagio

Ob. *pp* dolce niente

Vln. I *ppp* tremolos rápidos! etéreo, molto dolce com calma

Vln. II *ppp* tremolos rápidos! etéreo, molto dolce com calma

Vla. *ppp* tremolos rápidos! etéreo, molto dolce com calma non tremolo sul pont.

Vc. *ppp* tremolos rápidos! etéreo, molto dolce com calma non tremolo sul pont. nat. *ppp*

Cb. *ppp* solo! sul pont. *ff* brutal espress. niente *ppp* molto



102

Cl. (B) niente *pp* molto dolce legato

Cor. (F) *ppp* *molto f* niente

Vln. I *ppp* non tremolo sul pont. *espress. f* nat.

Vln. II *ppp* niente

Vla. nat. *ppp*

Vc. *ppp* non tremolo sul pont. *sfppp* molto *mf*

Cb. *mf* *espress. molto rubato* 3 5 6 3 3

105

Cl. (B♭)

Fg.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

niente *ppp* molto dolce legato

niente → non tremolo sul pont. *ppp* nat.

*ppp* molto *fff* *ppp*

*ppp* *mf* *ppp* niente

tutti

niente *pp* — *espress.* — *ff* — *ppp* — *ff* — *mf*

109

Cl. (B♭)

Fg.

Cor. (F)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*ppp* molto dolce legato niente

→ non tremolo sul pont. *ppp* nat.

→ non tremolo sul pont. molto *ff* *ppp*

→ non tremolo sul pont. *ppp* nat. *ppp*

gliss. *ppp* non tremolo *fffpp*

*ppp* *ff* *mf* niente



114

Cl. (Bb)

Fg.

Cor. (F)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*ppp* — *molto* — *f* niente

*mf* *espress.* niente

chiuso +

*ppp* — *molto* — *f* niente

non tremolo

espress. —

nat.

non tremolo non divisi

solo!

*ppp*

solo!

*ppp*

solo!

*ppp*

non divisi

*ppp*

non divisi

*ppp* — *molto* — *ff* niente



117

Fl.

Fg.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*pp* — *f* poco a poco niente

flutter tongue

*mf* *gliss.* *f* *espress.* niente

flutter tongue

*ffp* — *molto* —

solo!

gliss.

sul pont.

nat.

postura de solista!  
confiante, com vigor

*molto* — *ff* *p* — *molto* —

sul pont.

nat.

postura de solista!  
confiante, com vigor

*molto* — *ff* *p* — *molto* —

sul pont.

nat.

postura de solista!  
confiante, com vigor

*molto* — *ff* *p* — *molto* —

sul pont.

nat.

postura de solista!  
confiante, com vigor

*molto* — *ff* *p* — *molto* —

nat. = 58 - **Veloz, vertiginoso!**

121

Fl. *ff* *f espress.* *staccato duplo!* 3 6

Vln. I *f spiccato* 6 6 *dolce*

Vln. II *fff* *dolce... pp* *sul D*

Vla. *fff* *fff* *f spiccato* 6 6 *junto com a flauta!*

Vc. *fff* *dolce... pp* *sul C*



122

Fl. *flutter tongue* 6 6 3

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *f* 6 6 6 *legato* *sul pont. tremolos rápidos!* *mf*

Vc. *f* *f spiccato* 6

123

Fl. *nat.*  
*mp* *pp*

Vln. I

Vln. II *molto* *f* *spiccato* 6 6

Vla. *gliss.*

Vc. 6 *sul pont. tremolos rápidos!*  
*mf*



124

Fl. *flutter tongue* *nat.*  
*mf* *espress., molto legato*  
*rubato!*

Cl. (B $\flat$ )

Vln. I *f* *spiccato* 6 6 6

Vln. II 6 *sul A*  
*dolce*

Vla.

Vc. *gliss.*

*ppp*

125

Fl. flutter tongue nat. *pp* *mf*

Cl. (B $\flat$ ) *ff*

Vln. I *mf* tremolos rápidos! non divisi

Vln. II

Vla. nat. *f* spiccato

Vc. *ffp* molto



126

Fl. flutter tongue *f*

Cl. (B $\flat$ ) niente *ffp* gliss. molto espress.

Cor. (F)

Vln. I *pp* poco

Vln. II

Vla. *ffp* *btr*

Vc. nat. *f* spiccato

127

Fl. *3*

Cl. (Bb) *niente* *3* *mf* *nat.*

Cor. (F) *ff* *ppp*

Vln. I *poco* *mf spiccato 6*

Vln. II *f spiccato 6* *6* *dolce* *sul D*

Vla. *mf* *sffp*

Vc. *6* *solo!* *5* *pizz.* *mf*

Cb. *p* *mf*



128

Fl. *6*

Cl. (Bb) *niente*

Vln. I *6* *6* *mp subito*

Vln. II *f spiccato* *6* *6*

Vla. *poco*

Vc. *espress. rubato* *5* *5*

Cb.

129

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*pp subito*

*mp spiccato*

*3 dolce*

*sul G*

*arco 6*



130

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*niente*

*mp spiccato*

*molto*

*pp subito*

*tutti nat.*

*sfpp*

*6*

*6*

*6*

Ob. *mf* *espress.* *mp* *p*

Fg. *ppp* *molto espress.* *ff*

Cor. (F) *chiuso* *+* *ppp* *molto espress.* *ff*

Vln. I *molto* *niente* *tutti nat.*

Vln. II *molto* *niente* *tutti nat.*

Vla. *pp* *molto* *niente* *tutti nat.*

Vc. *molto* *niente* *tutti nat.*

Cb. *non divisi* *molto* *fff brutal!*

Ob. niente

Cl. (Bb) *ppp*  
etéreo, dulce molto **legatissimo!**, sempre..  
acompanhar a textura dos segundos violinos, sempre...

Fg. niente

Cor. (F) niente

Vln. I *ppp*  
etéreo, distante molto legato  
sem pressa, extremamente lento trocas de arco muito sutis

Vln. II *ppp*  
etéreo, distante molto legato  
sem pressa, extremamente lento trocas de arco muito sutis

Vla. *ppp*  
sul pont. tremolos rápidos  
etéreo, distante

Vc. *ppp*  
sul tasto  
etéreo, distante molto legato  
sem pressa, extremamente lento trocas de arco muito sutis

Cb. *ppp*  
sul tasto  
etéreo, distante molto legato  
sem pressa, extremamente lento trocas de arco muito sutis



Cl. (B $\flat$ )

Cor. (F)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*con sord. sempre!*

*niente — espress. — mf*

*ppp*

*ppp*

Fl. *ppp* *etéreo, dolce molto legatissimo!, sempre..*

Cl. (Bb)

Cor. (F) *niente*

Vln. I *ppp*

Vln. II

Vla. *sul tasto* *ppp*

Vc.

Cb.

Fl. *flutter tongue*  
*ff* *nat.*  
*ppp*

Cl. (Bb)

Vln. I *sul tasto*

Vln. II

Vla. *molto espress.* *molto sul pont.!*  
*f sf* *gliss.*

Vla. *molto espress.* *molto sul pont.!*  
*f sf sf*

Vc. *sul tasto*  
*ppp*

Fl. *3* *3* *3* *3*

Cl. (Bb)

Cor. (F) niente — *espress.* — *mf*

Vln. I *sul tasto*

Vln. II

Vla. *gliss.* *ppp* *sul tasto* *tremolos rápidos*

Vc. *ppp* *sul tasto* *ppp* *sul tasto* *ppp*

Fl. *3*

Cl. (Bb)

Fg. *3*  
*ppp*  
*etéreo, dulce*  
*molto legatissimo!, sempre..*

Cor. (F) *niente*

Vln. I

Vln. II *sul tasto*

Vla. *tremolos rápidos*

Vc. *tremolos rápidos*

Cb. *sul tasto*  
*ppp*

Fl. flutter tongue nat. *ff* *ppp*

Ob. *ppp* etéreo, dulce molto **legatissimo!**, sempre.. não sobrepôr os outros instrumentos!

Cl. (Bb)

Fg. *ppp*

Cor. (F) niente *espress.* *f*

Vln. I *sfppp*

Vln. II *sfppp* sul tasto tremolos rápidos

Vla. tremolos rápidos

Vc. tremolos rápidos

Cb.

Fl. niente *ppp* *ff* flutter tongue nat. *ppp*

Ob. *ff* *ppp*

Cl. (Bb) *ff* *ppp*

Fg. *ff* *ppp*

Cor. (F) niente

Vln. I tremolos rápidos

Vln. II tremolos rápidos

Vla.

Vc.

Cb.

Fl. *ppp sempre*

Ob. *ppp sempre*

Cl. (Bb) *ppp sempre*

Fg. *ppp sempre*

Cor. (F) *niente* — *espress.* — *ff*

Vln. I *ppp sempre*

Vln. II *tremolos rápidos* *ppp sempre*

Vla. *ppp sempre*

Vc. *ppp sempre*

Cb. *ppp sempre*



Fl. flutter tongue nat. *ff* *ppp*

Ob. *ff* *ppp*

Cl. (Bb) *ff* *ppp*

Fg. *ff* *ppp*

Cor. (F) niente niente

Vln. I non tremolo

Vln. II non tremolo

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.   
Ob.   
Cl. (Bb)   
Fg.   
Cor. (F)

Vln. I   
Vln. II   
Vla.   
Vc.   
Cb.

Fl. niente *ppp* niente

Ob. niente *ppp* niente

Cl. (Bb)

Fg. <sup>3</sup> niente *ppp*

Cor. (F)

Vln. I *mp* non tremolo

Vln. II

Vla. non tremolo

Vc. non tremolo

Cb.

niente

Fl.

Ob.

Cl. (Bb)

Fg.

Cor. (F)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

niente

ppp

niente

Detailed description: This page of a musical score, numbered 182, contains staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (Bb)), Bassoon (Fg.), Horn in F (Cor. (F)), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Flute, Oboe, and Horn parts are mostly silent, indicated by rests. The Clarinet part features a melodic line with a long slur across the first two measures and a dynamic marking of *ppp*. The Bassoon part is silent with a *niente* marking. The Violin I and II parts play a melodic line with a *ppp* dynamic marking. The Viola part plays a melodic line with a *ppp* dynamic marking. The Violoncello part plays a melodic line with a *ppp* dynamic marking. The Contrabass part is silent with a *niente* marking.

Fl.

Ob.

Cl. (Bb)

Fg.

Cor. (F)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*niente*

*niente*

*niente*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 186 to 189. The instruments are arranged in two systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (Bb)), Bassoon (Fg.), and Cor Anglais in F (Cor. (F)). The second system includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Flute, Oboe, Bassoon, and Cor Anglais parts are mostly silent, indicated by a horizontal line with a dash. The Clarinet part features a melodic line with a long slur across measures 186-188 and a final note in measure 189. The Violin I and II parts have complex melodic lines with slurs and dynamic markings. The Viola and Violoncello parts are marked with a long slur and the word "niente" (pianissimo) across measures 186-188. The Violoncello part also has a "niente" marking in measure 186. The Contrabass part is silent.

Fl.

Ob.

Cl.  
(Bb)  
*molto dolce..*

Fg.

Cor.  
(F)

Vln. I  
*molto dolce...*  
*molto dolce*

Vln. II  
*molto dolce*  
*molto dolce*

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 190 to 193. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), and Contrabass (Cb.) parts are mostly silent, indicated by rests. The Clarinet in B-flat (Cl. (Bb)) and Cor Anglais (Cor. (F)) parts play a melodic line with long, expressive slurs. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts also play this melodic line, with the Violin I part marked *molto dolce...* and the Violin II part marked *molto dolce*. The Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.) parts are silent. The score is written in a common time signature and features a key signature of one flat (B-flat).

Fl.

Ob.

Cl.  
(Bb)

Fg.

Cor.  
(F)

niente

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

solo

poco espress.

sublime...

trocas de arco muito sutis

niente

non dim.!

non tremolo

Fl. *escute o silêncio...*

Ob. *escute o silêncio...*

Cl. (Bb) *escute o silêncio...*

Fg. *escute o silêncio...*

Cor. (F) *escute o silêncio...*

Vln. I *escute o silêncio...*  
*— molto espress.*  
*— poco a poco dim.* *niente*

Vln. II *escute o silêncio...*

Vla. *escute o silêncio...*

Vc. *escute o silêncio...*

Cb. *escute o silêncio...*



# Diário das Narrativas Fantásticas

Facó  
2018-2019

## Ato II - Llankay

$\text{♩} = 76$  - *Expressivo*

1

Flauta

Oboé

Clarinete em B $\flat$

Fagote

Trompa em F *senza sord.*

Rabeca

Violino I *sfpp* *trocas de arco sutis*

Violino II *sfpp* *tremolo rápido* *sul D*

Viola

Violoncelo

Contrabaixo *pp* *trocas de arco sutis*

*f molto aggressivo!*

*sf*

*sfp*

*ff*

*pp*

*trocas de arco sutis*

*tremolo rápido*

*sul D*

*pp*

*trocas de arco sutis*

7

Rbec. niente *f* *sfzp* *molto!* *mf espress.!*

Vln. I

Vln. II

Vla. *non divisi* *pp* *trocás de arco sutis*

Cb.



13

Rbec. *gliss.* *pp* *mp* *mf*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *molto sul pont.!* *pp* *tremolo rápido*

Cb.

*molto* *fff* *pp*

20

Rbec. *f espress.* *sf* *ppp* *mp* *p*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*pp*

27

Rbec. niente

Vln. I sul pont. non divisi *sffp* molto espress.!

Vln. II sul pont. non divisi *sffp* molto espress.!

Vla. niente sul pont. non divisi *sffp* molto espress.!

Vc. niente sul pont. non divisi *pp* molto espress.!

Cb. sul pont. molto espress.!

*sffp* molto espress.!

3

33

Vln. I *ff* *sul pont. sempre* 3 3 *agressivo! sempre*

Vln. II *ff* *sul pont. sempre* *agressivo! sempre*

Vla. *ff* 3 3 3

Vc. *ff* *sul pont. sempre!* *molto espress.!* *détaché!*

Cb. *ff* *nat.* *molto espress.!* *détaché!*



36

Vln. I 3 3 3 3 3 3

Vln. II 3 3 3 3 3 3

Vla. *agressivo! sempre* 3 3

Vc.

Cb.

39

Fl. *pp* — *molto espress.!* — *ff* *flutter tongue* *nat.* *fff*

Ob. *pp* — *molto espress.!* — *ff*

Cl. (B $\flat$ ) *pp* — *molto espress.!* — *fff*

Fg. *pp* — *molto espress.!* — *ff*

Cor. (F) *chiuso* +

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

42

Fl. *niente*

Ob. *niente*

Cl. (B $\flat$ ) *niente*

Fg. *espress.* *niente*

Cor. (F) *niente*

Vln. I *nat. non divisi* *ff* *espress.*

Vln. II *nat. non divisi* *ff* *espress.*

Vla. *nat. non divisi* *f* *espress.*

Vc. *molto espress.!* *f* *nat. non divisi*

Cb. *molto espress.!* *f*

46

Fl. *pp*

Vln. I *poco a poco*

Vln. II *niente*

Vla. *poco a poco* *niente*

Vc. *non dim.! arcadas irregulares e rápidas!* *espress.!* *molto espress.!* *fff*

Cb. *non dim.! arcadas irregulares e rápidas!* *espress.!* *molto espress.!* *fff*



50

Fl. *ff* *niente*

Fg. *pp* *mf*

Cor. (F) *pp*

Vln. I *niente*

Vc. *dim. poco a poco* *p*

Cb. *dim. poco a poco* *p*

53 ♩ = 116 - Vivo

Cl. (B♭) *mf molto espress.!*  
*sempre*

Fg. niente

Cor. (F) *f* *ppp*

Rbec. *f molto espress.!* *ff espress.*

Vln. I *p* *etéreo, atmosférico...  
não sobrepor os instrumentos solistas!*

Vln. II *p etéreo, atmosférico...  
não sobrepor os instrumentos solistas!*

Vla. *solo!*

Vc. *mf equilibrar com o som da rabeca!*  
*solo!*

Cb. *niente* *mf equilibrar com o som da rabeca!*

niente

57

Cl. (B♭) *f espress.* *mf*

Fg. *f*

Rbec. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f espress.*

Vc. *f espress.* *mf*

8



61

Cl. (Bb)

Fg.

Rbec.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mf*

*ff espress.*

*f*

*f espress.*

*f espress.*

*mf*



65

Cl. (Bb)

Fg.

Rbec.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mf*

*f espress.*

*pp*

*f espress.*

*f espress.*

*mf*

69

Cl. (Bb) *mf* *sf* *chiuso* *mf* *pp* *sf*

Cor. (F) *pp* *f espress.* *ppp*

Rbec. *f* *ff espress.* *f*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *pp* *mf espress.* *saltando*

*tr*



73

Cl. (Bb) *mf*

Rbec. *ff espress.* *f*

Vln. I *pp* *atmosférico...* *pp*

Vln. II *pp* *atmosférico...*

Vla. *f espress.* *f espress.*

Vc. *f espress.* *mf*

Cb. *f espress.*

*tr*

77

Cl. (Bb)

*f* *espress.*

*mf*

Fg.

*mf*

Rbec.

*ff* *espress.*

Vln. I

Vln. II

Vla.

*mf*

Vc.

*f* *espress.*

*pp*

*mf*

Cb.

*mf*

*pizz.*

81

Cl. (Bb)

Fg.

Rbec.

*f*

Vln. I

Vln. II

Vla.

*f* *espress.*

*mf*

Vc.

*f* *espress.*

*mf*

Cb.

85

Cl. (Bb) *tr* *sf* *mf* *pp* *mf*

Cor. (F) *pp* *f espress.* *ppp*

Rbec. *ff espress.* *f*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *molto dim.* *pp*

Cb. *molto dim.* *pp*



89

Cl. (Bb)

Fg. *tr* *sfpp* *f espress.* *ppp*

Rbec.

Vln. I *cresc. poco a poco* *ff espress.!*

Vln. II *cresc. poco a poco* *ff espress.!*

Vla.

Vc.

93

Cl. (Bb)

Rbec.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*dim. poco a poco*

*pp*

*pp*

97

Fl.

Cl. (Bb)

Cor. (F)

Rbec.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mf espress.*

*flutter tongue*

*nat.*

3

*pp*

*ppp — espress.!*

*sfp*

*molto dim.!*

*molto dim.!*

Fl. *ppp* niente

Ob. *ppp* niente

Cl. (Bb) niente *ppp* niente

Fg. *ppp* niente

Cor. (F) *ff* niente *ppp* niente

Rbec. *molto espress.!* *fff*

Vln. I niente *ppp*

Vln. II niente *ppp*

Vla. niente *tutti! sul pont. ppp*

Vc. niente *tutti! sul pont. ppp*

Cb. *tutti! arco sul pont. p* *molto ff espress.!* *ppp*

108

Fl. *pp dolce*

Rbec. *f espress., détaché* *poco rubato..* *gliss.*

Vln. I *estático..*

Vln. II *estático..*

Vla. *estático..*

Vc. *estático..*

Cb. *estático..*



113

Fl. *f niente*

Cor. (F) *chiuso* *+* *+* *ppp*

Rbec. *gliss.* *sf espress.!* *ff niente*

Vln. I *niente*

Vln. II *niente*

Vla. *niente*

Vc. *niente*

Cb. *niente*

119 ♩ = 94 - Etéreo

Fl. *pp* *mf* *ppp*

Ob. *pp* *mf*

Cl. (B♭) *pp* *mf* *ppp*

Fg. *pp* *f* niente

Cor. (F) *mf* *espress.!* *ff* niente

Vln. I niente *pp* *mf* *ppp*

Vln. II niente

Vla. nat. *pp* *mf*

Vc. *mf* Moto Perpetuo...  
Manter a energia do movimento!

Cb. niente



Fl. *pp* *mf* *ppp*

Ob. *sempre delicato.. não sobrepôr a textura geral!* *ppp* *pp*

Cl. (Bb) *ppp* *mp* *ppp*

Fg. *ppp* *mp* *ppp*

Cor. (F) *nat.* *pp* *p* *espress.!* *mf*

Vln. II *pp* *mf* *ppp*

Vla. *ppp* *pp* *mf*

Vc. *ppp*

Cb. *nat.* *mf espress.*

125

*flutter tongue*

Fl. *pp* *mf* *ppp*

Ob. *mf* *ppp*

Cl. (B $\flat$ ) *pp* *mf* *ppp*

Fg. *mf* *espress.*

Cor. (F) *pp* *mf*

Vln. I *pp* *mf* *ppp*

Vln. II *pp* *mf*

Vla. *ppp*

Vc. *ppp*

Cb. *pp*

nat.

Fl. *pp* *mf* *ppp*

Ob. *pp* *mf* *ppp*

Cl. (B $\flat$ ) *pp* *mf* *ppp*

Fg. *f* *mp* niente *pp*

Cor. (F) *f* *mp* niente

Vln. I *mf* *ppp* *pp*

Vln. II *ppp*

Vla. *pp* *mf* *ppp* *pp* *mf*

Vc. *molto espress.* *ff* *mf*

Cb. *mf* *pp*

131

flutter tongue

Fl. *pp* *mf* *ppp*

Ob. *pp*

Cl. (B $\flat$ ) *ppp*

Fg. *mf* *pp*

Cor. (F) *p* poco a poco

Vln. I *mf* *ppp*

Vln. II *pp* *mf* *ppp*

Vla. *ppp* *pp* *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Fl. *nat.* *pp* *mf* *ppp* *pp* *mf*

Ob. *mf* *ppp* *pp* *mf* *ppp*

Cl. (B $\flat$ ) *ppp* *f* *ppp*

Fg. *mf*

Cor. (F) *mf* *espress.* *ff*

Vln. I *pp* *mf* *ppp*

Vln. II *pp* *mf* *ppp*

Vla. *ppp*

Vc. *molto espress.* *ff*

Cb. *pp* *sul pont.* *ppp* *f*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 134, 135, and 136. The Flute part (Fl.) starts with a natural breath mark and plays a series of sixteenth notes, with dynamics *pp*, *mf*, and *ppp*. The Oboe (Ob.) plays a melodic line with dynamics *mf*, *ppp*, *pp*, *mf*, and *ppp*. The Clarinet in B-flat (Cl. (B $\flat$ )) has a long note in measure 134, dynamics *ppp* and *f*, and a *ppp* note in measure 136. The Bassoon (Fg.) plays a simple melodic line starting with *mf*. The Cor Anglais (Cor. (F)) has a melodic line with dynamics *mf*, *espress.*, and *ff*. The Violin I (Vln. I) part has a melodic line with dynamics *pp*, *mf*, and *ppp*. The Violin II (Vln. II) part has a melodic line with dynamics *pp*, *mf*, and *ppp*. The Viola (Vla.) part has a *ppp* note in measure 134. The Violoncello (Vc.) part has a sixteenth-note accompaniment with dynamics *molto espress.* and *ff*. The Double Bass (Cb.) part has a melodic line with dynamics *pp*, *sul pont.*, *ppp*, and *f*.

Fl. *ppp*

Ob. *pp* *mf*

Cl. (B $\flat$ ) *pp* *mf* *ppp*

Fg. *pp* *ppp*

Cor. (F) niente *pp* *chiuso* + +

Vln. I *pp* *mf* *ppp*

Vln. II *pp* *mf* *ppp*

Vla. *pp* *mf* *ppp*

Vc. *mf*

Cb. *ppp* *mp* molto legato sempre

sul pont.

Fl. *pp* *mf* *ppp*

Ob. *ppp* *pp* *mf*

Cl. (B $\flat$ ) *pp* *mf* *ppp*

Fg. *mp* molto legato sempre

Cor. (F) *mp* *ppp*

Vln. I *pp* *mf*

Vln. II *pp* *mf* *ppp*

Vla. sul pont. non divisi *ppp* *ff* *ppp*

Vc. *molto espress.* *ff* *mf*

Cb.

143

Fl. *ppp* *f* *ppp*

Ob. *ppp*

Cl. (Bb) *pp* *mf* *ppp*

Fg.

Vln. I *ppp*

Vln. II *pp* *mf*

Vla. nat. *pp* *mf* *ppp* *pp* *mf*

Vc. *pp* *mf* *molto espress.* *ff*

Cb.



Fl. *pp* *mf* *ppp*

Ob. *pp* *mf*

Cl. (B $\flat$ ) *pp* *mf* *ppp*

Fg. *ppp* *mp*

Cor. (F) *pp* *mf* *ppp* nat.

Vln. I *pp* *mf* *ppp* *pp*

Vln. II *ppp*

Vla. *ppp*

Vc. *mf*

Cb. *ppp*

149

Fl. *mf espress.*

Ob. *ppp pp mf ppp*

Cl. (B $\flat$ ) *pp*

Fg. *flutter tongue nat.*

Vln. I *mf ppp pp mf*

Vln. II *pp mf ppp pp mf*

Vla. *pp mf ppp*

Vc. *molto espress.*

Cb.

3

152

Fl. *pp pp mf*

Cl. (B $\flat$ ) *mf ppp*

Fg. *ppp*

Cor. (F) *chiuso + pp f niente*

Vln. I *ppp pp*

Vln. II *ppp*

Vla. *pp mf ppp*

Vc. *ff mf*

Cb.

155

Fl. *ppp* flutter tongue *sfpp* — molto — *ff*

Vln. I *mf* *ppp* *non divisi* *p* *espress.!* *fff*

Vln. II *non divisi* *p* *espress.!* *fff*

Vla. *non divisi* *p* *espress.!* *fff*

Vc. *p* *nat.* *espress.!* *fff*

Cb. *p* *espress.!* *fff*



160

Fl. *mf* *espress.* *niente*

Cor. (F) *ppp*

Vln. I *solo!* *pp* *sffpp*

Vln. II *pp* *solo!* *sffpp*

Vla. *pp* *solo!* *sffpp*

Vc. *pp* *solo!* *sffpp*

Cb. *pp*

*♩ = 52 - Com Elegância*

Fl.

*pp* sempre dolce

3

Ob.

*ppp* sempre dolce

não sobrepôr os outros instrumentos de sopros!

Cl.  
(B $\flat$ )

*pp* sempre dolce

5

Fg.

*pp* sempre dolce

3

Cor.  
(F)

*mp* — *espress.!* — *ff* — niente

Vln. I

*mp* poco espress.

Vln. II

solo!

*sfffpp* — *mp* poco espress.

Vla.

*mp* poco espress.

Vc.

*mp* poco espress.

Cb.

tutti

*mf* espress. sempre

niente

169

Fl.

Ob.

Cl.  
(B $\flat$ )

Fg.

Cor.  
(F)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*

*pp*

*mf*

*pp*

*mf*

*pp*

*mp*

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

Fl. *pp* *mf*

Ob.

Cl. (B $\flat$ )

Fg. *mf* *pp*

Cor. (F) niente *mp* *chiuso* *espress.* *ff* niente

Vln. I *f espress.*

Vln. II *f espress.*

Vla. *f espress.*

Vc. *f espress.*

Cb.

Fl. *pp* *mf*

Ob.

Cl. (B $\flat$ ) *mf* *pp*

Fg. *mf* *pp*

Cor. (F) nat. *p* *ff* niente

Vln. I *mp* *p*

Vln. II *mp* *p*

Vla. *mp* *p*

Vc. *mp* *p*

Cb.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 175, features ten staves. The Flute (Fl.) part begins with a *pp* dynamic and includes triplet markings. The Oboe (Ob.) part has a melodic line with slurs. The Clarinet in B-flat (Cl. (B $\flat$ )) part features a line with slurs and dynamic markings of *mf* and *pp*. The Bassoon (Fg.) part includes triplet markings and dynamic markings of *mf* and *pp*. The Horn in F (Cor. (F)) part is mostly silent, with a natural sign and dynamic markings of *p*, *ff*, and *niente*. The Violin I (Vln. I) part has a melodic line with dynamic markings of *mp* and *p*. The Violin II (Vln. II) part has a harmonic line with dynamic markings of *mp* and *p*. The Viola (Vla.) part has a harmonic line with dynamic markings of *mp* and *p*. The Violoncello (Vc.) part has a harmonic line with dynamic markings of *mp* and *p*. The Contrabass (Cb.) part has a harmonic line.

Fl. *pp* 3 3 3 3 3 3 niente

Ob. niente

Cl. (Bb) niente

Fg. niente

Vln. I *mf* *sf* *p dolce*

Vln. II *mf* *p dolce*

Vla. *mf* *p dolce*

Vc. *mf* *p dolce*

Cb.



flutter tongue

nat.

Fl. *p* *espress.!* *mf* *sfpp*

Cl. (Bb) *p*

Fg. *p* niente

Cor. (F) *chiuso* + niente *nat.* *ppp*

Vln. I *poco mf* niente

Vln. II *poco mf* niente

Vla. *poco mf* niente

Vc. *poco mf* niente

Cb. niente *pp* *f*

Fl. niente *p* sempre legato métrica flutuante como um improviso... mesmo volume das cordas

Ob. *ppp* molto dolce sempre *p* espress.

Cl. (B $\flat$ ) niente

Fg. *pp* sempre legato métrica flutuante como um improviso... mesmo volume das cordas

Cor. (F) *mf* niente

Vln. I *tutti!* *p* molto dolce delicadíssimo

Vln. II *tutti!* *p* molto dolce delicadíssimo

Vla. *tutti!* *p* molto dolce delicadíssimo

Vc. *tutti!* *p* molto dolce delicadíssimo tremolos rápidos

Cb. *saltando!* *mp* Moto Perpétuo... Manter a energia do movimento!

Fl. *p*

Ob. niente

Cl. (Bb) *p* sempre legato  
métrica flutuante  
como um improviso...  
mesmo volume das cordas

Fg. *p*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl. flutter tongue nat.

Ob. *pp* *mp espress.* *poco*

Cl. (Bb)

Fg. *pp*

Cor. (F) *pp* *espress.* *mf* niente

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

194

Fl. flutter tongue *p*

Ob. *staccato* niente

Cl. (Bb) *p*

Fg. *ppp*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*molto espress.* *ff* *p*

Fl. *ppp* *mp* *molto legato sempre* *nat.*

Ob. *mf* niente

Cl. (Bb) *ppp*

Cor. (F) *pp* *chiuso* *mf espress.*

Vln. I *espress.* *sempre dolce p misterioso* *tremolos rápidos*

Vln. II *espress.* *sempre dolce p misterioso* *tremolos rápidos*

Vla. *espress.* *sempre dolce p misterioso* *tremolos rápidos*

Vc. *espress.* *sempre dolce p misterioso*

Cb.

200

Fl. *Dinâmicas um pouco maior que as das cordas*

*ff* flutter tongue *mp* nat.

Cl. (Bb) *mp molto legato sempre* *Dinâmicas um pouco maior que as das cordas*

Cor. (F) niente

Rbec. *p* *molto* *fff* *molto espress.* *f* détaché sempre

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb. *p* *molto espress.* *ff*

Fl. *ppp*

Cl. (B $\flat$ )

Cor. (F) *nat.* *pp*

Rbec. *gliss.* *espress.!* *ff* *ff*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb. *p*



Fl. *mp* *molto legato sempre* *ff* flutter tongue *mp* nat.

Cl. (B $\flat$ ) *molto legato sempre*

Cor. (F)

Rbec. *sf* *fff* *espress.!*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb. *molto espress.* *ff* *p*

Fl. 

Cl. (Bb) 

Cor. (F)  niente

Rbec.  niente

Vln. I  gliss. *ffp*

Vln. II  *ffp*

Vla.  *pp*

Vc.  *pp*

Cb.  *molto espress.* *ff*

212

Fl. niente

Cl. (B $\flat$ ) niente

Vln. I *ppp* molto dolce

Vln. II *ppp* molto dolce

Vla. *ppp* dolce, molto legato..

Vc. *ppp* dolce, molto legato..

Cb. *p* *pp* *ffppp* non divisi



216

Fl. flutter tongue

Cl. (B $\flat$ ) *p*

Vln. I *etereo..* *espress.! = ff*

Vln. II *etereo..* *espress.! = ff*

Vla. *etereo..* *espress.! = ff*

Vc. *etereo..* *espress.! = ff*

Cb. *molto espress.! = f* *mp* *espress.! = ff*

*espress. = f* niente

222

Fl. niente flutter tongue pp niente

Cl. (Bb) niente

Cor. (F) pavillons en l'air! nat. pp niente

Rbec. ff molto espress.! non dim. p poco mf

Vln. I f espress. non dim. p poco mf

Vln. II f espress. non dim. p poco mf

Vla. f espress. non dim. p poco mf

Vc. f espress. non dim. p poco mf

Cb. f espress. non dim. p poco mf



229

Cor. (F) chiuso + + + pp ff niente

Rbec. poco f espress. mp pp

Vln. I poco f espress. mp pp

Vln. II poco f espress. mp pp

Vla. poco f espress. mp pp

Vc. poco f espress. mp pp

Cb. poco f espress. mp pp

235

Fg. *ppp* *mp espress.* niente

Rbec. niente

Vln. I niente

Vln. II niente

Vla. niente

Vc. *pp* sul pont.

Cb. *pp* sul pont.

*pp* sul pont.

non divisi



240 ♩ = 94 - Hanacpachap Cussicuinin

Fg. *p espress.*

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb. *mp espress.* niente

Fl. *pp* *molto espress.*

Ob. *pp* *molto espress.*

Cl. (B $\flat$ ) *pp* *molto espress.*

Fg. *pp* *molto espress.* niente

Cor. (F) *mp heroico!* *mf* *molto espress.!*

Vln. I *p* *ff*

Vln. II niente

Vla. niente

Vc. *mf* Moto Perpétuo...  
Manter a energia do movimento! *molto espress.*

Cb. niente

Fl. *f* *espress., marcato*

Ob. *mf* Não encobrir a melodia da flauta! *espress., marcato*

Cl. (Bb) *mf* Não encobrir a melodia da flauta! *espress., marcato*

Fg. *mf* Não encobrir a melodia da flauta! *espress., marcato*

Cor. (F) *f* niente *chiuso* + *mf espress.* +

Rbec. *f* molto *espress.* *espress., marcato*

Vln. I *ppp* *mf* *ff* *ppp* non div. sul pont.

Vln. II *p* *ff* *ppp* *fffpp* non div. sul pont.

Vla. *solo! nat.* *f* molto *espress.* *espress., marcato*

Vc. *ff* *mf*

Cb. *mf* Moto Perpétuo...  
Manter a energia do movimento!

251

Fl. *mf* *poco*

Ob. *mp* *poco*

Cl. (Bb) *mp* *poco*

Fg. *mp* *poco*

Cor. (F) *pp* *p* nat.

Rbec. *mf* *poco*

Vln. I *p* *ff* *ppp* *sul pont.* *sfff* nat.

Vln. II *ff* *ppp* *p* *ff* nat.

Vla. *mf* *poco*

Vc.

Cb.



Fl. *mp* *mf*

Ob. *p* *mp*

Cl. (Bb) *p* *mp*

Fg. *p* *mp*

Cor. (F) *espress.* *mf* *ppp*

Rbec. *mp* *mf*

Vln. I *ff* *ppp* *p* *nat.*

Vln. II *ppp* *p* *ff*

Vla. *mp* *mf*

Vc. *molto espress.* *ff* *mf*

Cb. *molto espress.*

Fl. *poco* *f*

Ob. *poco* *mf*

Cl. (Bb) *poco* *mf*

Fg. *poco* *mf*

Cor. (F) *p* *espress.* *mf* *ppp*

Rbec. *poco* *f*

Vln. I *ff* *ppp*

Vln. II *ppp* *p* *ff* *ppp*

Vla. *poco* *f*

Vc. *pp*

Cb. *ff* *mf*

Fl. *f*

Ob. *mf*

Cl. (Bb) *mf*

Fg. *mf*

Cor. (F) *p* — *espress.* — *mf* — *ppp*

Rbec. *f*

Vln. I *p* — *ff* — *ppp* *p*

Vln. II *p* — *ff* — *ppp*

Vla. *f*

Vc. *mf* — *molto espress.* — *ff*

Cb.

Fl. *mp* *poco* *p*

Ob. *p* *poco* *pp*

Cl. (B $\flat$ ) *p* *poco* *pp*

Fg. *p* *poco* *pp*

Cor. (F) *chiuso* *p* *espress.* *mf* *ppp*

Rbec. *mp* *poco* *p*

Vln. I *ff* *ppp*

Vla. *mp* *poco* *p*

Vc. *mp*

Cb. *molto espress.* *f* *mp*

Fl. niente

Ob. niente

Cl. (Bb) niente

Fg. niente

Rbec. niente

Vln. I *sffp* *mf* niente

Vln. II *sffp* *mf* niente

Vla. niente

Vc. *p*

Cb. *p*

269

Vc. *molto espress.!* *ff* *non divisi* *f* *ff* *sul pont.*

Cb. *molto espress.!* *ff* *f* *ff* *sul pont.*



272

Rbec.

Vc. *poco a poco* *mp* *molto*

Cb. *poco a poco* *mp* *molto*

*pp* *espress.!*



276 ♩ = 72 - **Espressivo**

Fl. *p* *etéreo, dulce* *molto legatissimo!, sempre..*

Rbec. *mp sempre espress.* *movido! manter o movimento...* *simile..* *ligar de 2 em 2*

Vla. *solo!* *mp* *espress., doloroso..*

Vc. *sul pont. sempre* *pp* *mp* *tremolos rápidos!*

Cb. *sul pont. sempre* *pp* *non divisi* *p*

279

Fl. *mf* flutter tongue

Cl. (Bb) *pp*

Rbec.

Vla.

Vc.

Cb.

*etéreo, dolce molto legatissimo!, sempre..*



282

Fl. *pp* nat.

Cl. (Bb)

Cor. (F) nat. *ppp*

Rbec.

Vla.

Vc.

Cb. *ff* *p*

285

Fl. *mf* *ppp*

Cl. (Bb)

Cor. (F)

Rbec.

Vla. *niente*

Vc.

Cb.

*molto espress.! sempre* *mf* *ppp*



288

Fl. *rall.* *pp*

Cl. (Bb)

Fg. *pp*

Rbec.

Vc. *niente*

Cb. *niente*

*rall.*



290 ♩ = 60 - Spiritual

Fl. flutter tongue nat. mf pp

Ob. pp etéreo, dulce molto **legatissimo!**, sempre..

Cl. (Bb)

Fg. etéreo, dulce molto **legatissimo!**, sempre.. não sobrepor os outros instrumentos!

Cor. (F) ppp

Rbec. mp poco espress. tremolos rápidos!

Vln. I mp

Vln. II mp tremolos rápidos!

Vla. tutti! mp

Vc. nat. mp

Cb. nat. mp

Fl. *niente* *pp* *mf*

Ob. *não sobrepor os outros instrumentos!* *mf* *pp*

Cl. (Bb) *mf*

Fg. *mf* *pp*

Cor. (F) *mf* *ppp*

Rbec.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl. *nat.* *pp* *pp sempre*

Ob. *pp sempre*

Cl. (Bb) *pp* *pp sempre*

Fg. *pp sempre*

Cor. (F) *ppp*

Rbec. *niente* *mf*

Vln. I *niente* *mf*

Vln. II *mf* *sobrepôr as dinâmicas dos sopros (não muito!)*

Vla. *mf* *sobrepôr as dinâmicas dos sopros (não muito!)*

Vc. *mf* *sobrepôr as dinâmicas dos sopros (não muito!)*

Cb. *mf* *sobrepôr as dinâmicas dos sopros (não muito!)*

302

Fl. flutter tongue nat. mf pp

Ob. mf pp

Cl. (Bb) mf pp

Fg. mf pp

Cor. (F) f ppp

Rbec. *sobrepôr as dinâmicas dos sopros (não muito!)*

Vln. I *sobrepôr as dinâmicas dos sopros (não muito!)*

Vln. II

Vla. niente mf

Vc.

Cb.

Fl. *ppp* *ff* *ppp*

Ob. *ppp* *ff* *ppp*

Cl. (Bb)

Fg. *ppp* *ff* *ppp*

Cor. (F)

Rbec.

Vln. I

Vln. II *niente* *mf*

Vla. *niente* *mf*

Vc.

Cb.

Fl. *niente* *ppp*

Ob. *niente* *ppp* *niente*

Cl. (Bb) *espress. mf*

Fg. *niente*

Cor. (F)

Rbec. *mp* *niente* *mp*

Vln. I *non tremolo* *mp* *niente* *mp*

Vln. II *non tremolo* *mp* *niente*

Vla. *mp*

Vc. *niente* *mp*

Cb. *mp*

Fl. niente

Ob.

Cl. (Bb) *p* niente

Fg.

Cor. (F)

Rbec.

Vln. I *p*

Vln. II *mp* *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. niente

318

Rbec. *espress...* *p*

Vln. I

Vln. II *sfp* *mp* sul tasto

Vla. *niente* *p* *sfp* *sffp*

Vc. *sffp* molto sul pont. *espress.* *ff*



324

*molto rall.*

$\text{♩} = 24$  - Eterno

Rbec. *sffp* - *espress.!* *ff* *p* *espiritual...* *niente*

Vln. I *sffp* *niente*

Vln. II *niente*

Vla. *niente* molto sul pont. *mp* *niente*

Vc. *p* *niente*



# **CANGACEIROS E Fanáticos**

**Quarteto de Cordas**

**FACÓ**

Marselha, 1-7 janeiro/2018

Duração: ca. 11'

Peça comissionada pela Fundação OSESP, sob a direção artística de Arthur Nestrovski, para estreia em 13 de maio de 2018 com o Quarteto OSESP, na Sala São Paulo.

Sobre o texto de Rui Facó (*In memoriam*)

*Para Arthur e o Quarteto OSESP*

"Enquanto em face de todo um sistema de exploração e opressão, entre as diferentes reações das massas rurais despossuídas, o cangaço é desde o início um elemento ativo, o misticismo surge como um elemento passivo." Rui Facó - *Cangaceiros e Fanáticos*

[caiofaco@live.com](mailto:caiofaco@live.com)


## Instruções

- As barras de compasso servem apenas para a sincronia dos músicos e não definem acentos métricos.



- Tremolo não medido, tocar o mais rápido possível.



- *pizz. snap* (Bartók).
- *flautando*: arco rápido, *sul tasto*.
-  Transição gradual entre as técnicas utilizadas.
- Do compasso **177** até final da peça, o **primeiro violinista** deverá alternar para uma **rabeca** de quatro cordas de afinação idêntica ao violino. Caso o intérprete não possua este instrumento, ele deverá executar o trecho *molto sul pont.* e com pouco vibrato.

Para Arthur e o Quarteto Osesp

# CANGACEIROS E FANÁTICOS

Sobre o texto de Rui Facó (*In memoriam*)

Caio Facó  
(2018)

$\text{♩} = 86$  - Dramático

Violino I  
*fffpp* — *espress.* *f* *pp* delicado, a punta d'arco — *poco* *p*

Violino II  
*fffpp* — *espress.* *f* *pp* delicado, a punta d'arco

Viola  
pizz. *ff* *mf* *p* molto *espress.* — *poco* *mp*

Violoncello  
*fffpp* — *espress.* *f* *pp* delicado, a punta d'arco — *poco*

Vln. I  
*p* sempre *non tremolo* *ffp* *ffp* *non tremolo*

Vln. II  
— *poco* *p* *ffp* *p* sempre

Vla.  
*mf* *espress.* *f* *mf* *mp*

Vc.  
*p* cantabile *non tremolo* *pp* legato

Vln. I  
*ffp* — *poco*

Vln. II  
*ffp* — *poco*

Vla.  
*mp* *p*

Vc.  
— *poco* *p* — *molto*

2

19

Vln. I

*p cantabile*

*ffp*

*pp dolce* sul tasto

*poco p*

Vln. II

*p cantabile*

*ffp*

*pp dolce* sul tasto

*poco p*

Vla.

*p*

*espress.*

Vc.

*p*

*espress.*

26

3/8

4/2

rall. . . . .

4/4 = 92 - Religioso

sul tasto sempre

Vln. I

*pp*

*mf*

sul tasto sempre

Vln. II

*pp*

*mf*

sul tasto

Vla.

*p*

*mf*

sul tasto

Vc.

*p*

*mf*

34

ord.

rall. . . . .

Vln. I

*f*

ord.

Vln. II

*f*

ord.

Vla.

*f*

ord.

Vc.

*f*

42  $\text{♩} = 56$   $\text{♩} = 76$  - **Violento** 3

→ sul pont. sul IV

Vln. I  
*p subito* → *pp* — *molto* → *ff* **agressivo**

Vln. II  
*p subito* → *ppp*

Vla.  
*p subito* → *ppp*

Vc.  
*p subito* → *pp* — *molto* → *ff* **agressivo**

*gliss.*

47

Vln. I  
*ff* **sempre**

Vln. II  
*pp* — *molto* → *ff* **agressivo sempre**

Vla.  
*ffp* → *molto* → *ff* **espress. sempre**  
 sul pont.

Vc.  
*p sub* → *ff*

ord. 3

51 **poco accel.**

Vln. I  
*ff* **marcato espress.** → *gliss.* → *p sub* → *ff*

Vln. II  
*ff*

Vla.  
*ff* **marcato espress.** → *ff*

Vc.  
*p sub* → *ff*

ord. 3 → sul pont.

55  $\text{♩} = 86$

Vln. I *sff marcato espress.*

Vln. II

Vla. *ff* *sff marcato espress.* *ff*

Vc. *p sub* *ff*

59

Vln. I *p sub* *ff*

Vln. II *p* *ff*

Vla. *sff marcato espress.* *ff*

Vc. *ord. 3* *sff marcato espress.*

63 *rall.*

Vln. I *dim.* *molto*

Vln. II *fff* *molto* *pp*

Vla. *fff*

Vc. *dim.* *molto*

67  $\text{♩} = 108$  - Lírico

Vln. I *pp* *pp* *delicado sempre* *flautando*

Vln. II *p espress.* *pp* *flautando* *molto*

Vla. *pp* *pp* *delicado sempre* *pizz.*

Vc. *pp* *ppp*

5

73

Vln. I *flautando* *fpp*

Vln. II *delicado sempre* *pp* *fpp*

Vla. *fpp* *pp*

Vc. *p cantabile* *arco* *p* *poco* *espress.*

81

Vln. I *pp sempre* *fpp* *fpp*

Vln. II *pp sempre* *fpp* *fpp*

Vla. *fpp* *pp sempre* *fpp* *fpp*

Vc. *molto ff* *pizz.* *arco* *agressivo subito* *pizz.* *pp*





♩ = 64 - Fúnebre

110

Vln. I *p*

Vln. II *pp* *poco*

Vla. *p*

Vc. *pp* *poco*

115

Vln. I *sffpp* *ppp*

Vln. II *p* *ppp*

Vla. *sffpp* *ppp*

Vc. *p* *ppp*

*sul pont.* *ord.*

122

Vln. I *pp-molto* *ff*

Vln. II *pp-molto* *ff*

Vla. *pp-molto* *ff*

Vc. *pp-molto* *ff*

8 128  $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$  ♩ = 56 - Lírico

Vln. I *mp* *ppp* *p sostenuto*

Vln. II *mp* *molto* *pp* *ppp* *p*

Vla. *mp* *molto* *ppp* *p sostenuto*

Vc. *mp* *molto* *pp* *ppp* *pp*

135

Vln. I *p*

Vln. II *delicado* *p*

Vla. *3* *3* *3*

Vc. *delicado*

140  $\frac{4}{4}$  *rall.* ♩ = 108 - Violento  $\frac{3}{4}$

Vln. I *poco* *mp* *molto* *ff*

Vln. II *poco* *mp* *molto* *ff*

Vla. *3* *molto* *ff*

Vc. *p* *molto* *ff*

145

3/4 4/4

Vln. I *ff* *espress.* *p* *rall.* *rubato*

Vln. II *ff* *pizz.* *arco* *p* *molto* *ppp*

Vla. *ff* *pizz.* *arco* *sul pont.* *pp* *delicado, a punta d'arco* *molto* *ppp*

Vc. *ff* *pizz.* *arco* *sul pont.* *sfpp* *delicado, a punta d'arco* *molto* *ppp*

$\text{♩} = 86$

9

150

5/4 4/4

Vln. I *pp* *molto* *ff sempre*

Vln. II *pp* *molto* *ff sempre* *sempre marcato*

Vla. *pp* *ord.* *molto* *ff sempre* *sempre marcato*

Vc. *pp* *ord.* *molto* *ff sempre* *ff* *espress.*

156

Vln. I *sempre marcato*

Vln. II

Vla.

Vc. *ff* *molto espress.*

161

rall. . . . .

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*molto*

*pp*

166 ♩ = 60 - Solene

sul tasto

ord.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

ord.

ord.

ord.

ord.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

174

Trocar para Rabeca

3  
4

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*molto*

*ff*

*ppp*

*mp*

*ppp*

*mp*

*p*

*mp*

*p*

180 ♩ = 64 - Místico

*poco rubato*  
*quasi senza vibrato*

11  
3/4

3/4 4/4 3/4 4/4 3/4

Rabeca *mf* *mp*

Vln. II *sffp* *molto delicato*

Vla. *ppp* *pp* *molto delicato*

Vc. *ppp* *pp* *molto delicato*

186

3/4 4/4 3/4

Rabeca *mf* *f*

Vln. II

Vla.

Vc. *molto sul pont.* *ord.*  
*p* *pp*

192

4/4 3/4 4/4

Rabeca *p* *poco*

Vln. II *molto* *ppp*

Vla. *molto* *ppp*

Vc. *p poco espress.* *molto* *ppp*

197

Rabeca *molto ff molto ppp mf molto espress.*

Vln. II *p molto ff pp ppp*

Vla. *p molto ff pp ppp*

Vc. *p molto ff pp ppp*

♩ = 72 - Um pouco mais  
estático, troca de arco suave  
non dim.

203

Rabeca *non dim. sffp molto ff mp poco* **molto sul pont.**

Vln. II *p ff poco a poco ppp p ff ppp*

Vla. *p ff poco a poco ppp p ff ppp*

Vc. *p ff poco a poco ppp p ff ppp*

212

ord.  
♩ = 60 - Doloroso

Rabeca *p ff pp molto espress.*

Vln. II *p ff pp ppp molto delicato*

Vla. *p ff pp ppp molto delicato*

Vc. *p ff pp ppp molto delicato*

Musical score for Rabeca, Vln. II, Vla., and Vc. The score is in 7/8 time and consists of four measures. The first measure shows the vocal line (Rabeca) with a melodic phrase. The second measure is a whole rest for the vocal line. The third and fourth measures are marked *ppp* and *niente*, indicating a very soft and fading dynamic. The instrumental parts (Vln. II, Vla., and Vc.) are marked with long, horizontal lines, indicating sustained notes or rests.

## REFERÊNCIAS

- BERNSTEIN, David. *Techniques of appropriation in music of John Cage*. Contemporary Music Review 20(4):71-90. 2001.
- CARVALHO, Mário Vieira. *Towards dialectic listening: quotation and montage in the work of Luigi Nono*. Contemporary Music Review, 18:2, 37-85. 1999.
- CHION, Michel. *L'audio-vision: son et image au cinéma*, tradução: Pedro Duarte. 2008.
- FACÓ, Caio. *As Veias Abertas da América Latina*. 2018.
- FACÓ, Caio. *Canções Errantes*. 2016.
- FACÓ, Caio. *Cangaceiros e Fanáticos*. 2018.
- FACÓ, Caio. *Diário das Narrativas Fantásticas*. 2019.
- FACÓ, Caio. *Goldberg: Diálogos entre Duas Eras*. 2021.
- FACÓ, Caio. *O lugar de todas as coisas*. 2021.
- GUCK, Marion. *A flow of energy: Density 21.5*. Perspectives of New Music, Vol. 23, No. 1, pp. 334-347. 1984.
- HOCKINGS, Elke. *All dressed up and nowhere to go*. Contemporary Music Review, 24:1, 89-100. 2005.
- LACHENMANN, Helmut. *On my second string quartet*. Contemporary Music Review, 23:3-4, 59-79. 2004.
- LIANG, Lei. *Colliding resonances: the music of Xiaoyong Chen*. Contemporary Music Review Vol. 26, Nos. 5/6, pp. 529-545. 2007.
- MEYER, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press. 1956.
- MURAIL, Tristan. *After-thoughts*. Contemporary Music Review Vol. 24, No. 2/3, pp. 269-272. 2005.
- MURAIL, Tristan. *Scelsi and L'itinéraire: the exploration of sound*, tradução: Robert Hasegawa. Contemporary Music Review vol. 24, no. 2/3. 2005.
- MURAIL, Tristan. *Scelsi, de-composer*, tradução: Robert Hasegawa. Contemporary Music Review vol. 24, no. 2/3. 2005.



- NØRGÅRD, Per. *Voyage into the golden screen*. Edition Wilhelm Hansen. 1968-69.
- POUSET, Damien. *The works of Kaija Saariaho, Philippe Hurel and Marc-André Dalbavie: stile concertato, stile concitato, stile rappresentativo*. Contemporary Music Review, Vol.19 (3), p.67-110. 2000.
- REYNER, Igor. *Pierre Schaeffer e sua teoria da escuta*. Opus, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 77-106. 2011.
- RIHM, Wolfgang. *Grinding away at the familiar*. Contemporary Music Review, 23:3-4, 21-29. 2004.
- RIHM, Wolfgang. *Quarteto de Cordas n°3: Im Innersten*. Universal Edition. 1976.
- SCELSE, Giacinto. *Quattro Pezzi per Orchestra*: Edition Salabert. 1959.
- SCELSE, Giacinto. *Son et Musique*. Rome: Le Parole Gelate. 1981.
- STEENHUISEN, Paul. *Interview with Helmut Lachenmann, Toronto, 2003*. Contemporary Music Review, 23:3-4, 9-14. 2004.
- VARÈSE, Edgar. *Density 21.5*. New York. 1946.
- VICTORIA, Tomás Luis de. *O Magnum Mysterium*. Edition Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1902.