



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIALIZADA EM MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**ABORDAGENS DE ESTUDO E PERFORMANCE NA OBRA *ELEGÍA* DE
EDSON ZAMPRONHA PARA VIOLONCELO E ELETROACÚSTICA**

Autora: Fernanda Rosa Machado

Orientador: Prof. Dr. Cleber da Silveira Campos

NATAL-RN

2015



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIALIZADA EM MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**ABORDAGENS DE ESTUDO E PERFORMANCE NA OBRA *ELEGÍA* DE
EDSON ZAMPRONHA PARA VIOLONCELO E ELETROACÚSTICA**

Autora: Fernanda Rosa Machado

Orientador: Prof. Dr. Cleber da Silveira Campos

Artigo apresentado em 30 de novembro de 2015, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música da UFRN.

NATAL-RN

2015

**Catálogo da Publicação na Fonte
Biblioteca Setorial da Escola de Música**

M149a Machado, Fernanda Rosa.
Abordagens de estudo e performance na obra *Elegia* de Edson Zampronha para violoncelo e eletroacústica / Fernanda Rosa Machado. – Natal, 2015.
58 f.: il.; 30 cm.

Orientador: Cleber da Silveira Campos.

Artigo (mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2015.

1. Música para violoncelo. 2. Música eletroacústica. 3. Música – Análise, apreciação. I. Campos, Cleber da Silveira. II. Título.

RN/BS/EMUFRN

CDU 787.3

FERNANDA ROSA MACHADO

**ABORDAGENS DE ESTUDO E PERFORMANCE NA OBRA *ELEGÍA* DE EDSON
ZAMPRONHA PARA VIOLONCELO E ELETROACÚSTICA**

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS), da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

APROVADA EM: 30/11/2015

BANCA EXAMINADORA

PROF. DR. CLEBER DA SILVEIRA CAMPOS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE (UFRN)
(ORIENTADOR)

PROF. DR. MARCUS ANDRE VARELA VASCONCELOS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE (UFRN)
(1ª EXAMINADOR)

PROFª DRª IRACEMA MARIA DE ANDRADE ALMEIDA
UNIVERSIDADE NACIONAL AUTÔNOMA DO MÉXICO (UNAM)
(2º EXAMINADOR)

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos a todas as pessoas que fizeram parte da minha vivência em Natal e que contribuíram tanto com meu crescimento pessoal quanto acadêmico.

Ao meu orientador Cleber da Silveira Campos, pela ajuda e orientação ao longo do curso.

Ao professor Fábio Presgrave, pela amizade e pelos valiosos ensinamentos musicais, os quais me tornaram uma instrumentista mais consciente e criativa.

Ao compositor Edson Zampronha por se mostrar sempre pronto a me ajudar, mesmo antes de eu ter ingressado no curso, a quem eu tenho grande respeito e admiração.

A Fundação CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela bolsa concedida para a realização deste trabalho.

A querida Iracema de Andrade, por toda a sua contribuição e principalmente por dividir seus conhecimentos me inspirando a buscar maior profundidade nesta área.

Ao professor Marcus Varella pela sua disponibilidade de ajuda e orientação para aprimoramento deste trabalho.

A secretária do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRN, Dejaderi Lima, pela pessoa incrível que és e por estar sempre pronta a ajudar a todos.

Ao meu namorado Rodolfo Ribeiro por todos os momentos em que esteve me apoiando.

Ao queridíssimo amigo Sr. Raul Rübenich por sua colaboração com os detalhes finais para entrega do trabalho.

A minha família que esteve sempre torcendo por mim, e a família Cello's House por ter me acolhido compartilhando vivências e amizades, assim como a classe de cellos da EMUFRN.

Por fim, dedico este trabalho ao meu sobrinho Bruno Machado Froner, minha fonte de inspiração e motivo de saudade nesses dois anos.

RESUMO

O presente artigo aborda aspectos técnico-interpretativos no estudo e performance da obra *Elegía* (2003-2009) de Edson Zampronha, para violoncelo e sons eletroacústicos. Através de estratégias de estudo e performance a autora propõe orientar futuros intérpretes, a partir de suas experiências pessoais relatando seu processo de preparação desta obra. A fundamentação teórica está baseada em De Andrade (2010) e em entrevista realizada com o compositor Zampronha (2015).

Palavras-chaves: Violoncelo; Música Eletroacústica Mista, Performance; Edson Zampronha.

ABSTRACT

This article will address technical and interpretative aspects in study and performance in *Elegy* (2003-2009) by Edson Zampronha for cello and electroacoustics. Through study strategies and performance the author proposes to guide future interpreters, from her personal experiences reporting its preparation of this work process. The theoretical framework is based in De Andrade (2010) and Zampronha (2015).

Keywords: Cello; Mixed Electroacoustic Music; Performance; Edson Zampronha.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Synti 100-GME (Gabinete de Música Eletroacústica de Cuenca- Espanha)...	15
Figura 2: Figura representativa das características estruturais da obra.....	18
Figura 3: Imagem representativa do posicionamento dos materiais para o estudo da peça	38
Figura 4: Representação do <i>Player</i> do Software utilizado para visualização do intérprete do cronômetro durante a execução da obra.....	40
Figura 5: Representação do modelo de microfone para uma melhor captação do violoncelo.....	41

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1: Zampronha. <i>Elegía</i> . Marcações indicando determinadas sonoridades eletroacústicas na tonalidade de <i>Dó menor</i>	13
Exemplo 2: Zampronha. <i>Elegía</i> . Representação da Partitura e Notação Utilizada.....	19
Exemplo 3: Zampronha. <i>Elegía</i> . Representação de <i>Relações Temporais Difusas</i>	23
Exemplo 4: Zampronha. <i>Elegía</i> . Representação de <i>Relações Temporais Coordenadas</i>	24
Exemplo 5: Zampronha. <i>Elegía</i> . Resultado do processo de <i>Escuta Vetorial</i> com demarcações na partitura.....	30
Exemplo 6: Zampronha. <i>Elegía</i> . Representação das estratégias de sistematização de escuta. Trecho correspondente ao compasso 1 à 18.....	32
Exemplo 7: Representação das sonoridades de grupo azul, organizadas como <i>Vento</i>	33
Exemplo 8: Representação das sonoridades de grupo verde, organizadas como <i>Agudos</i>	33
Exemplo 9: Representação das sonoridades de grupo rosa, organizadas como <i>Ruído Agressivo</i>	34
Exemplo 10: Representação dos grupos sonoros, organizados como <i>Serpente</i>	34

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	07
2. CONTEXTUALIZAÇÃO DA MÚSICA ELETROACÚSTICA E MISTA.....	08
3. EDSON ZAMPRONHA.....	11
4. SOBRE A OBRA.....	12
4.1 A Poética Composicional.....	13
4.2 Estrutura da Obra.....	16
4.3 Notação Utilizada.....	18
5. ABORDAGENS DE ESTUDO.....	20
5.1 Processo de estudo através da Organização Temporal.....	21
5.2 Sincronia.....	25
5.3 Sistematizações da Escuta Eletroacústica.....	26
5.4 Estratégias para Sistematização da Escuta.....	31
6. ABORDAGENS DE PERFORMANCE.....	35
6.1 Estratégias de Performance.....	35
6.2 Preparação do Espaço da Performance no Palco.....	37
6.3 Dificuldades Encontradas no Processo de Estudo da Performance.....	39
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	42
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	44
ANEXO 1: ENTREVISTA COM EDSON ZAMPRONHA.....	46
ANEXO 2: PARTITURA COM MARCAÇÕES DA INTÉRPRETE.....	52

1. INTRODUÇÃO

Com o intuito de propagar a prática de obras eletroacústicas mistas no ambiente violoncelístico e contribuir para novas pesquisas nesta área, o presente artigo apresenta abordagens de estudo e performance da obra *Elegía* (2003-2009), para violoncelo e eletroacústica, do compositor brasileiro Edson Zampronha. A escolha desta obra se deve a suas possibilidades técnico-interpretativas que permitem ao instrumentista desenvolver habilidades específicas para a execução do repertório em foco. Aspectos como a coordenação entre o instrumento acústico e os sons pré-gravados assim como as peculiaridades exigidas nesse tipo de obra são abordados a partir do ponto de vista performático/interativo.

Inseridos nesse contexto, o processo de preparação desta obra proporcionou à autora aprofundar seus conhecimentos musicais, assim como despertar o interesse pelo repertório misto para violoncelo. Acredita-se que a prática do repertório em questão proporciona desenvolvimentos inovadoras ao instrumentista, como desenvolver sensibilidades interpretativas, incorporar técnicas estendidas explorando diversos efeitos do instrumento e principalmente ampliar as percepções auditivas ligadas diretamente às novas sonoridades.

Tais considerações pessoais são extremamente pertinentes para ilustrar o momento musical vivenciado atualmente no Brasil. A experiência própria da autora serve como um indicativo da pequena inserção do repertório eletroacústico na prática violoncelística, que certamente carece de maior enfoque, assim como o repertório contemporâneo para violoncelo. O autor Presgrave (2008) enfatiza que a maioria dos cursos de graduação no Brasil não insere obras contemporâneas no programa curricular. Segundo Presgrave (2008, p. 2), “ao analisarmos o currículo das escolas brasileiras, vemos que grande parte dos alunos conclui um curso de Bacharelado sem terem ao menos lido uma peça escrita a partir de 1950”.

Portanto, assim como essa prática do repertório contemporâneo ainda é pouco executada no ambiente violoncelístico, no que se refere a escrita de materiais bibliográficos na área de música eletroacústica mista para violoncelo a produção também é escassa. Conforme investigação de fontes bibliográficas encontradas durante essa pesquisa, destacou-se a autora De Andrade (2010) a qual têm dedicado sua

pesquisa com enfoque em obras para violoncelo e eletroacústica mista. Este trabalho tornou-se uma das principais referências para a fundamentação teórica e metodológica desse texto. Através dos conceitos de *convergência temporal* aliado ao processo de sistematização da escuta dos materiais expostos no suporte fixo pré-gravado por meio da *escuta vetorial*, foi possível aplicar tais definições no processo de preparação de *Elegía* e obter ótimos resultados.

Igualmente é válido ressaltar a existência de autores que se aprofundam nesta área de pesquisa abordando inúmeros aspectos da música eletroacústica, como Campos (2008, 2012), Iazzeta (2009), McNutt (2003), Menezes (1996), e demais autores conforme descritos nas referências bibliográficas deste trabalho.

A seguir apresenta-se a estrutura do trabalho que está composta de quatro seções. Na primeira, é realizada uma contextualização da música eletroacústica mista contendo informações pertinentes ao surgimento deste repertório. Em seguida, uma breve explanação sobre o compositor e sua trajetória profissional.

Na segunda seção, são abordadas questões sobre a obra, como a poética composicional, a estrutura e a notação utilizada.

A terceira e quarta seções são destinadas ao relato pormenorizado das abordagens de estudo e performance utilizadas na obra. Através de estratégias, planejamentos e organização de estudo, são discutidas e apresentadas possíveis soluções para a preparação desta peça.

A metodologia utilizada mescla depoimentos do compositor e relatos do processo individual de preparação da obra, a qual poderá ser utilizada para orientar futuros intérpretes que venham executar *Elegía*.

Por fim, apresenta-se nos anexos deste artigo, a entrevista realizada com o compositor, o qual expõe seu processo composicional através de suas considerações pessoais sobre a obra.

2. CONTEXTUALIZAÇÃO DA MÚSICA ELETROACÚSTICA E MISTA

A música eletroacústica¹ surgiu no final dos anos 1940, e desde lá vem se desenvolvendo constantemente. Grandes compositores - como Pierre Schaeffer,

¹ Música eletroacústica: termo que se refere a obras musicais que utilizam sons sintéticos e sons acústicos pré-gravados. (Miskalo, 2009, p. 11).

Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luciano Berio, Henri Pousseur - foram determinantes para a propagação dessa prática musical.

O desenvolvimento tecnológico influenciou o cenário musical proporcionando novas técnicas de composição e criação sonora.

Nesse contexto, Campos (2008) destaca:

“A partir da década de 50, os compositores passaram a estabelecer, cada vez mais, parcerias com técnicos e engenheiros de som e, de certa forma, abandonaram as relações anteriormente firmadas entre compositores e intérpretes. Assim, num primeiro momento, despontava uma nova visão em que os compositores adquiriam independência total frente a substituição da interpretação musical ao vivo pelas novas tecnologias musicais que propiciavam um controle direto do material sonoro”. (CAMPOS, 2008, p.23).

No que diz respeito ao reflexo dessa nova postura frente ao campo da performance musical, os compositores mergulharam nesse universo de lidar com o som, principalmente sem a presença de um intérprete. De certa forma, tais recursos permitiam ao autor “livrar-se” do intérprete e de suas “imprecisões musicais” vinculados ao gesto instrumental no momento da performance.

Iazzetta (1997 apud Campos 2008) ainda destaca que:

“A eliminação pura e simples do intérprete fez com que o compositor se tornasse, de uma hora para outra, responsável por esse trabalho simples e meticuloso, tarefa que até hoje não tem se mostrado nada fácil”. (CAMPOS, 2008, p. 23).

Em paralelo à busca por princípios unificadores dentro do estúdio eletroacústico, já havia a contraposição da obra mista, ou seja, de certa forma, a composição de obras para sons eletroacústicos e instrumentos musicais. Em 1950, o compositor e percussionista Pierre Henry (parceiro de Schaeffer), apresenta um conjunto de obras pioneiras denominadas *Tam-tam I, II, III e IV*, nas quais realiza uma intensa pesquisa em busca de sonoridades inovadoras utilizando-se de instrumentos de percussão para pesquisar tais novidades sonoras.

Mas segundo Miskalo (2009, pg. 12), é de fato no ano de 1952, que surge uma das primeiras obras de eletroacústica mista do compositor italiano Bruno Maderna

(1920-1973), intitulada *Musica su Due Dimensione*² que incorporou instrumentos acústicos e fita magnética. Assim como “*Différences*” (1958-1959), de Luciano Berio, para flauta, clarinete, violoncelo, viola, harpa e fita magnética.

De acordo com De Andrade (2010, p. 5), o violoncelo na música eletroacústica mista foi incorporado a partir dos anos 60. O surgimento de técnicas estendidas, harmônicos e inúmeros recursos sonoros foram ampliando as capacidades desse instrumento, o que refletiu em explorações composicionais.

Conforme Buttework (2013, p. 496), em 1960 o compositor americano Charles Whittenberg (1927-1984) compõe *Study for Cello*, para violoncelo e material pré-gravado, obra que exemplifica a inserção do violoncelo na música mista. Desde então, obras mistas para violoncelo têm sido incorporadas ao repertório contemporâneo, abrangendo explorações de sonoridades acústicas e eletrônicas a técnicas de manipulação em tempo real.

Na década de 70, é possível perceber o maior enfoque de obras mistas para violoncelo. Os compositores passam a adotar o violoncelo como objeto de suas composições, entre eles a finlandesa Kaija Saariaho³ (1952-), produzindo obras para violoncelo e sons eletrônicos. Suas obras exploram muitos efeitos e técnicas estendidas do cello, misturando sonoridades do instrumento com processamento em tempo real. Podemos citar *Petals* (1988) para Violoncelo and *Lives Eletrônicos*⁴ e *Près* (1992) para violoncelo e eletroacústica. O compositor brasileiro Claudio Santoro⁵ (1919-1989) cria em 1969 sua *Mutationen II* para violoncelo e suporte fixo pré-gravado, que proporciona ao próprio instrumentista executar sons e gravá-los, misturando-os e explorando-os de diversas maneiras através de um aparelho gravador.

O repertório eletroacústico segue atualmente sendo cada vez mais explorado e em constante evolução. Em contrapartida, infelizmente ainda faltam materiais didáticos e de referência bibliográfica que orientem e possibilitem maior difusão deste repertório com enfoque para o violoncelo e eletroacústica.

² Conforme Miskalo (2009 p.12): “Música su Due Dimensione é uma primeira tentativa de combinar as antigas possibilidades da música mecânica instrumental com as novas possibilidades da geração eletrônica de sons.” (In: Chadabe, 1997, p. 36).

³ Kaija Saariaho: Disponível em: <<http://saariaho.org/works/>> acessado em 10.11. 2015;

⁴ *Lives Eletronics*: Termo utilizado para descrever as obras interativas entre intérprete e sons produzidos com tecnologias analógicas ou digitais em tempo real. (Miskalo, 2009, p. 14).

⁵ Claudio Santoro: Disponível em: <<http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/15.html#15.7>> acessado em 09.12.15;

A execução deste tipo de repertório no ambiente violoncelístico brasileiro pode ser bem mais explorada. Um dos intuitos deste artigo é justamente difundir e instigar não somente violoncelistas, mas outros possíveis intérpretes a estudar e executar este tipo de repertório.

3. EDSON ZAMPRONHA

O compositor Edson Zampronha, natural do Rio de Janeiro, (1963-) é Doutor em Comunicação e Semiótica - Artes pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo com pesquisa de Pós-doutorado em música na Universidade de Helsinque (Finlândia) e Universidade de Valladolid (Espanha). É Mestre em Composição Musical pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Graduado em Composição e Regência pela Universidade Estadual de São Paulo (USP). Foi professor consultor na Universidade Internacional Valenciana e Professor Especialista no Conservatório Superior de Música de Oviedo ambas na Espanha. Ao longo de sua carreira recebeu diversas premiações, inclusive dois prêmios da Associação Paulista de Críticos de Arte e o 6º Prêmio Sérgio Motta, pela instalação *Atrator Poético* realizada com o grupo SCIARTS⁶.

Iniciou sua produção composicional em 1984, mas antes disso já compunha materiais que ele chama de experimentos iniciais. Estudou diversos instrumentos, e foi com o piano que teve maior aperfeiçoamento. Realizou trabalhos como artista visual e estudou filosofia na PUC⁷, teve experiência como instrumentista de orquestra, coralista, música de câmara, regente de coral e orquestra. Ministrou diversos cursos e conferências como no Museu Reina Sofía em Madri, Universidade de Birmingham e na Universidade de Manchester (Inglaterra), e no Centro Cultural de São Paulo (Brasil).

Atualmente é professor na Universidade de Oviedo – Espanha, onde leciona disciplinas relacionadas a tecnologia musical e música dos séculos XX e XXI. Vem se

⁶ “SCIArts é uma equipe interdisciplinar que desenvolve seus projetos na intersecção entre Arte, Ciência e Tecnologia. A produção dos trabalhos do grupo procura tanto exprimir a profunda complexidade existente na relação entre estes elementos, que são a essência da cultura humana, quanto a representação de conceitos artístico-científicos contemporâneos que demandem novas possibilidades midiáticas e poéticas. A equipe possui um núcleo fixo de pessoas, mas desenvolve os projetos com co-participantes (técnicos, cientistas, teóricos e artistas) conforme cada projeto”. Disponível em: <<http://sciarts.org.br/sciarts/o-que-e-o-sciarts/>> acessado em 26.10.15.

⁷ Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

destacando no cenário musical contemporâneo, seja por sua nova perspectiva, novas experiências de exploração sonora, quanto por sua busca de uma visão panorâmica da música e uma nova linguagem contemporânea. Além de sua produção artística na prática composicional, Zampronha tem se aprofundado em pesquisas envolvendo aspectos gerais sobre a música atual. Publicou mais de trinta arquivos especializados e seu catálogo inclui mais de cem composições para orquestra, banda sinfônica, coro, balé, teatro, instalações sonoras, música eletroacústica, música de câmara e cinema. Zampronha é um compositor renomado e que tem sido agraciado com inúmeras premiações, tornando o seu trabalho cada vez mais reconhecido mundialmente.

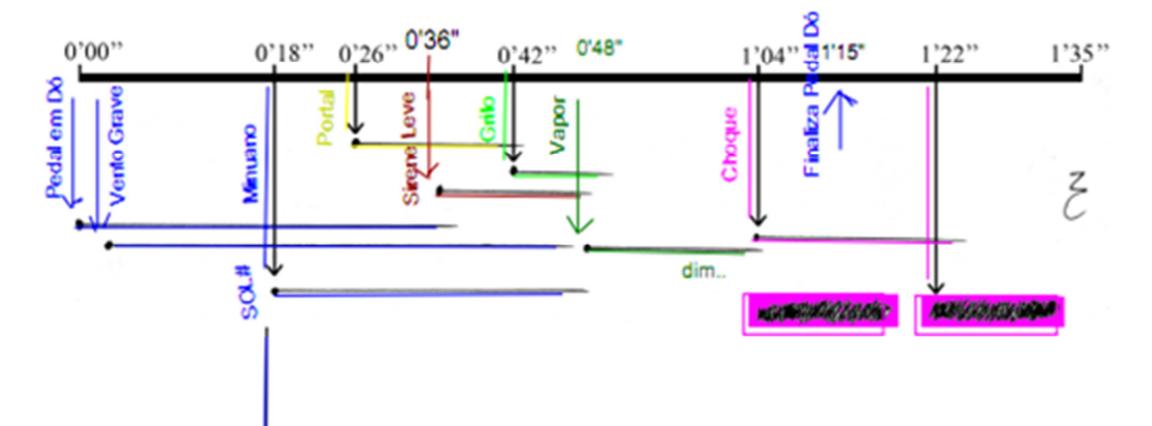
4. SOBRE A OBRA

Elegía teve sua estreia realizada na Sala Paraninfo da Universidad de Valladolid, Espanha, no dia 06 de março de 2009. Foi interpretada por Jaime Puerta Polo (violoncelo) e Edson Zampronha (eletroacústica). Trata-se de uma obra para violoncelo e meios eletrônicos afiliada de duas outras versões. A primeira foi composta em 2003 no Gabinete de Música Eletroacústica (GME) do *Conservatorio Profesional de Música* de Cuenca, Espanha, intitulada “*O Crescimento da Árvore Sobre a Montanha*” - obra *acusmática*.⁸ Tempos mais tarde, nasce a versão “*O Crescimento da Árvore sobre a Montanha com Vento Penetrante*” para tuba e eletroacústica, na qual são utilizados os mesmos sons eletroacústicos. Nesta versão o instrumento acústico, no caso a tuba, executa um diálogo com a morfologia das sonoridades eletroacústicas.

Em 2009 compõe *Elegía*, a versão para violoncelo que também mantém o mesmo material eletroacústico. Nesta versão, o discurso musical acontece através do diálogo entre sonoridades que se complementam, ou seja, há momentos em que as sonoridades eletroacústicas aparecem sozinhas e por si só transmitem expressividade plena, porém a adição do violoncelo complementa-as de forma que se unificam e geram um novo resultado sonoro. Diferentemente da versão para tuba, onde o instrumento acústico executa sonoridades baseadas em um diálogo com a morfologia dos sons pré-gravados, as notas executadas pelo violoncelo são fundamentadas na frequência das sonoridades eletroacústicas. Essas frequências permeiam a tonalidade de dó menor, e

⁸ Obra *Acusmática* se refere a obras difundidas somente por via de alto-falantes. (FENERICH, 2005, p. 121 e 122).

através da linha melódica do violoncelo que se soma aos sons pré-gravados, obtém-se uma nova percepção sonora. Essa nova percepção ocorre por meio da transformação da escuta (aprofundada na página 15). O intérprete passa a identificar uma nova sonoridade advinda dos sons eletroacústicos evidenciados timbricamente como um pedal na tonalidade de *Dó menor*. O exemplo 1 mostra marcações referentes às sonoridades eletroacústicas interligadas timbricamente ao violoncelo, através de notas sustentadas que funcionam como pedais.



Exemplo 1: Zampronha. Elegía. Marcações indicando determinadas sonoridades eletroacústicas na tonalidade de *Dó menor*.

Segundo o compositor: “Os sons eletroacústicos são sempre os mesmos, mas a adição de outros instrumentos transforma substancialmente nossa percepção de quais elementos musicais estão construindo a linguagem musical”. (ZAMPRONHA, 2015)⁹. Trata-se de uma obra na qual as sonoridades pré-gravadas e a linha melódica do violoncelo interagem continuamente, e essa interação remete as características de um duplum¹⁰ medieval- na qual ocorre um diálogo polifônico entre as vozes.

4.1 A Poética Composicional

O título da obra denominada *Elegía*¹¹ remete a um estado emocional de profunda sensibilidade, ou seja, a um estado doloroso que o indivíduo esteja vivendo.

⁹ De acordo com entrevista com o compositor, a qual apresenta-se disponível em anexo 1.

¹⁰ Duplum: “Frequentemente indica polifonia a duas vozes ou a segunda voz de obra polifônica”. (DOURADO, 2004).

¹¹ *Elegía*: “Versos de cinco e seis pés da Roma e Grécia antigas. Em música refere-se à canção lírica, lenta e melancólica que evoca uma personalidade falecida”. (DOURADO, 2004).

Segundo o compositor, sua inspiração nesta obra está ligada a um momento pessoal de superação.

Em *Elegía* os sons eletroacústicos possuem por si só uma profunda expressividade, antes mesmo da inserção da linha melódica do instrumento acústico. O timbre é adotado como elemento expressivo e é utilizado nesta obra como ferramenta composicional.

Para o material pré-gravado foram utilizados dois tipos de sonoridades, primeiramente sons produzidos através da síntese digital baseada na *Teoría do Caos*¹². Segundo o compositor, trata-se de sons sintéticos os quais sua característica caótica apresenta semelhanças com sons da natureza. Tais sonoridades o compositor vinha utilizando desde o ano 2000 e lhe permitiram realizar as experimentações tímbricas que resultaram no material eletroacústico da obra.

O segundo recurso utilizado nesta obra foram os sons produzidos de forma analógica através do Sintetizador Synthi 100, um sintetizador analógico próprio do GME - Gabinete de Música Eletroacústica de Cuenca, Espanha. Segundo Zampronha:

“Para trabalhar com o Synthi 100 fui ao GME de Cuenca, Espanha. Lá eles possuíam um dos últimos Synthi 100, um maravilhoso e enorme sintetizador analógico que ocupa toda uma sala, e que produz sons que são muito próprios a ele. O melhor deste sintetizador é que ele demorava uns 40 minutos para aquecer, e durante estes 40 minutos os timbres eram únicos, instáveis, irrepetíveis. Eu produzia diversos sons nestes 40 minutos. Em seguida eu transportava estes sons a um computador digital e trabalhava sobre os resultados. Os sons do Synthi 100 são notáveis, e a instabilidade dos 40 minutos iniciais complementa de forma notável os sons sintetizados utilizando a teoria do caos, e se somam para produzir todos os sons eletroacústicos da obra. Há somente dois outros sons que foram acrescentados por razões puramente musicais. O restante provém destas duas fontes sonoras”. (ZAMPRONHA, 2015).¹³

A figura 1 ilustra o Sintetizador Analógico utilizado para gravação de algumas das sonoridades existentes na obra.

¹² *Teoria do Caos*: princípios por meios de equações matemáticas que representadas através de um atrator caótico, define o comportamento de um sistema complexo e identificam o determinismo. Estudos científicos de Edward Lorenz (1917-2008) mostram que através de uma equação matemática, a Teoria do Caos permite que as pessoas passem a ver ordem e padrão em um sistema complexo onde antes por uma visão distorcida só percebiam a aleatoriedade, irregularidade e imprevisibilidade. Disponível em: <https://questcosmic.wordpress.com/2013/10/27/da-realidade-a-teoria-do-caos/> acessado em 17.10.2015;

¹³ Entrevista disponível em anexo 1.



Figura 1: Synti 100-GME - Gabinete de Música Eletroacústica de Cuenca, Espanha.

Em *Elegía* é possível perceber o caráter dramático e expressivo como elementos presentes na poética da obra: o violoncelo em fusão com as sonoridades eletroacústicas transforma a percepção do ouvinte, levando a uma nova percepção do que havia sido exposto anteriormente. Como exemplo concreto, no início da obra o material eletroacústico aparece com uma frequência central não definida, podendo ser escutado de maneira ruidosa. Porém, com a entrada do violoncelo passa-se a escutar a frequência definida em uma nota, neste caso a escuta é centrada em *Dó menor*, e passamos a ouvir os sons pré-gravados de forma diferente.

Segundo Zampronha (2015), esta relação é realizada por um procedimento composicional que está centrado na transformação da escuta e que por ele é denominada poética da ambiguidade.

“[...] De forma mais pessoal, somos capazes de ver certos momentos da vida de outra forma tal como o cello muda a forma como escutamos os sons eletroacústicos. Mas de forma mais ampla, estou realizando um procedimento composicional centrado na transformação substancial de como escutamos nosso entorno. Uma técnica composicional que, sem abrir mão da produção, está centrada

na recepção. Esta forma de trabalhar a poética desta obra eu a denomino poética da ambiguidade.” (ZAMPRONHA, 2015).¹⁴

4.2 Estrutura da Obra

A estrutura da obra é composta por sete frases que correspondem aos “movimentos”, se comparada a uma obra do período de prática comum¹⁵, mas que nesse caso, estas funcionam como partes integrantes de uma grande frase única que abarca toda a obra. Cada sentença possui indicações interpretativas que remetem ao caráter dramático do título da obra, iniciando com *grave e risoluto, lamentoso e molto espressivo, lontano, doloroso molto espressivo, energico dolente, cantabile lamentoso* e terminando com *drammatico molto doloroso*. A primeira inicia com a parte eletroacústica, que expõe algumas sonoridades que serão exploradas nas demais frases decorrentes. O violoncelo é adicionado formando uma sonoridade densa e de profunda expressividade.

Ao longo de cada período é adicionado um novo material pré-gravado, alguns somam-se aos anteriores e vão adquirindo novas formas, transformando-se, e podem ser desenvolvidos como um motivo principal para cada frase. O violoncelo realiza um diálogo com material eletroacústico, em determinados momentos enfatizando-o ou contrariando-o, mas sempre com exageradas dinâmicas e nuances de timbres. A figura 2 ilustra a estrutura da obra:

MOVIMENTOS (seções)	EXTENSÃO (tempo cronológico representado em minutos e segundos)	CARACTERÍSTICAS
<i>Grave e risoluto</i>	Início: 0'00''; Final: 1'35''	Sons eletroacústicos apresentam-se isolados iniciando e finalizando esta seção com sonoridades densas que funcionam como pedais sustentando frequências em torno

¹⁴ Entrevista disponível em anexo 1.

¹⁵ Período de Prática Comum equivale a prática musical realizada entre 1600 a 1900, compreendido como período de afirmação do Tonalismo. (Piston, 1987).

		de <i>dó menor</i> . O violoncelo inicia em torno de 0'22" atacando a nota <i>sol#</i> com mesma frequência do material pré-gravado exposto em 0'18".
<i>Lamentoso molto espressivo</i>	Início: 1'35"; Final: 3'04"	O material eletroacústico expõe novas sonoridades que iniciam-se isoladas. O violoncelo surge por volta de 1'44" com nota acentuada em frequência aguda e dinâmica <i>fortíssima</i> . Nesta seção é possível observar a liberdade interpretativa para a linha do violoncelo que apresenta efeitos de <i>glissandos</i> e exploração de dinâmicas extensivas, que permitem ao intérprete utilizar sua criatividade usufruindo a maleabilidade do tempo a seu favor sem interferir na coordenação com material do suporte fixo.
<i>Lontano</i>	Início: 3'04"; Final: 4'53"	O material eletroacústico inicia isolado com sonoridade inovadora. Ambiente sonoro contrastante é introduzido com caráter nebuloso sob a presença de texturas sobrepostas. Os materiais eletroacústicos se transformam e interagem com a linha do violoncelo, que realiza o diálogo e imitações de timbres com o material pré-gravado.
<i>Doloroso molto espressivo</i>	Início: 4'53"; Final: 7'06"	Ao contrário das seções anteriores, o violoncelo realiza um ataque imediato em 4'54" com timbre agudo interposto ao material pré-gravado. A linha do violoncelo apresenta notas destacadas com frequência aguda direcionadas à pontos convergentes com determinados ataques eletroacústicos. Esse movimento apresenta grande expressividade com novas sonoridades em destaque.
<i>Energico dolente</i>	Início: 7'06" Final: 9'01"	O violoncelo ataca respondendo imediatamente a sonoridade específica apresentada em 7'16". O efeito do <i>trinado</i> aliado à dinâmica <i>p</i> direcionada ao <i>f</i> conduz a frase à próxima entrada com nova sonoridade eletrônica. Esse aspecto se repete ao longo do movimento que

		conduz a linha melódica do violoncelo até o próximo ponto de ataque coordenada com o material fixo pré-gravado. Os sons eletroacústicos nesta seção se apresentam mesclando-se aos já expostos anteriormente, ou mantendo-se idênticos e por vezes transformando-se em sonoridades inéditas. Tal seção requer sensibilidade interpretativa por abordar complexidade do controle sonoro do violoncelo aliando o uso extensivo de dinâmicas ao diálogo entre as partes acústicas e eletrônicas.
<i>Catabile lamentoso</i>	Início: 9'01" Final: 9'53"	O último movimento assim como o primeiro, inicia e finaliza com sonoridades eletroacústicas isoladas. A linha do violoncelo predomina notas com dinâmica entre <i>f</i> e <i>ff</i> interagindo com o material pré-gravado que retoma sonoridades apresentadas em seções anteriores, as quais reforçam a ideia conclusiva da obra.

Figura 2: Tabela representativa das características estruturais da obra;

4.3 Notação Utilizada

A partitura é composta por duas partes, a linha melódica do violoncelo e a guia de orientação dos sons eletroacústicos. Considerando uma análise no sentido horizontal, relacionada ao espaço temporal da obra, a parte do violoncelo segue o modelo da notação tradicional¹⁶, contendo indicações precisas como métrica estabelecida, dinâmicas, indicações de ataques e articulações específicas para a linha instrumental. Paralelo à pauta do violoncelo apresenta-se um guia do tempo cronológico, em que o tempo é demarcado em minutos e segundos indicando os ataques das sonoridades pré-gravadas (conforme exemplo 2).

¹⁶ “Quanto ao eixo horizontal, vemos que a notação de duração é geralmente concebida a partir da referência a uma “régua do tempo” estabelecida dentro da própria música (com o compasso). A notação tradicional é a notação métrica por excelência, aquela em que os eventos ocorrem e são percebidos dentro dessa métrica”. (ZAMPRONHA, 2000, p.73).

A parte eletroacústica possui uma representação gráfica (visual) referente às sonoridades pré-gravadas. No sentido horizontal é possível identificar o momento de ataque das sonoridades e sua extensão, os pontos de finalizações guiados pelo tempo cronológico, suas transformações de texturas e intensidades, bem como direcionamentos e articulações.

Analisando o sentido vertical da partitura é possível identificar os aspectos simultâneos que ocorrem entre a linha instrumental e eletroacústica. Observando a guia dos materiais pré-gravados percebe-se a movimentação de cada sonoridade, texturas sobrepostas e paralelas. As ações sincrônicas são visíveis entre a linha do violoncelo e eletroacústica. As dimensões verticais mostram nesse ângulo as articulações entre as partes, pontos de encontro e sinais de coordenação ao decorrer do espaço temporal, conforme exemplo 2:

Parte Eletroacústica

Parte do Violoncelo

Grave e risoluto
(♩ = 80 mm, tempo giusto)

p < *f* *ff* sempre

Exemplo 2: Zampronha. *Elegía*. Representação da Partitura e Notação Utilizada.

Zampronha (2000, p. 96 a 114), aborda diferentes classificações de partituras referentes à notação da música eletroacústica e suas discriminações para cada função, tais como, *partitura de escuta*, *partitura de realização*, *partitura de interpretação*, *partitura de registro* e *partitura de sonorização*. Para aplicação da obra em questão, será abordada especificamente a classificação de *partitura de escuta* e *partitura de interpretação*, sendo estas que de fato foram utilizadas no processo de estudo da obra.

Em *Elegía*, a partitura editada pelo compositor possui tanto a função de escuta como de interpretação, partindo do princípio que a *partitura de escuta* oferece um auxílio visual para a audição da obra, funcionando como um guia de escuta seguido das ilustrações gráficas que representam os materiais eletroacústicos. A *partitura de interpretação* é seguida de todas as indicações das partes individuais, tanto instrumentais quanto eletroacústicas, as quais delimitam os pontos de sincronia e as informações resultantes da imagem vertical possibilitando o controle de coordenação do intérprete.

5 ABORDAGENS DE ESTUDO

Existem importantes aspectos que compõem o processo de estudo de uma obra eletroacústica mista. Ao se deparar com este repertório, surgem novos desafios interpretativos para o instrumentista. Questões de performance, de conexão com o material pré-gravado, aspectos interpretativos, comunicação com as sonoridades eletroacústicas, gestos e coordenação motora são fatores que estão inseridos na prática da música mista. Aspectos estes advindos da prática conjunta os quais são característicos da música de câmara, porém neste caso, entre instrumentista e suporte fixo pré-gravado.

Para realizar uma boa performance é importante que o intérprete esteja atento a estas questões e que faça um estudo detalhado, tanto da sua parte instrumental quanto da parte eletroacústica. Assim como numa obra de câmara em que os instrumentistas precisam entender além da sua parte individual, é necessário compreender também as partes dos demais integrantes para um bom funcionamento interpretativo. Dessa forma, é imprescindível o estudo minucioso do material pré-

gravado para fins de elaboração dos conceitos interpretativos, onde é possível perceber alguns sinais do pensamento composicional através do material eletroacústico.

Diferentes tipos de abordagens de estudo se fazem necessárias conforme o grau de complexidade de cada obra. Para *Elegía*, foram identificados determinados processos importantes para melhores decisões interpretativas. Estes processos de estudo foram adotados buscando organizações de tempo, sincronia e ações sistemáticas da escuta do material pré-gravado.

Tais procedimentos estão fundamentados no modelo interpretativo aplicado nas obras eletroacústicas mistas para violoncelo e suporte fixo, apresentado por De Andrade (2010, p. 33). A autora aborda o conceito de *Convergência Temporal*¹⁷ como parte do comportamento interativo entre o material acústico e o pré-gravado, paralelo ao conceito de *Escuta Vetorial*¹⁸ como recurso de uma escuta sistematizada. Ambos são utilizados como ferramentas para aplicação no processo de um modelo interpretativo para obras eletroacústicas mistas.

A terminologia adotada está diretamente ligada ao comportamento interativo entre material acústico e pré-gravado, e utilizou-se em *Elegía* buscando compreender o processo composicional referente às estruturas temporais. A aplicação do conceito de *convergência temporal* permitiu uma execução equilibrada nos aspectos de sincronia e coordenação entre parte instrumental e eletroacústica. Ao decorrer do processo de estudo considerou-se a sistematização de *escuta vetorial* como uma ferramenta aliada para a organização dos elementos sonoros e para a detecção dos momentos convergentes entre violoncelo e eletroacústica. O procedimento detalhado será desenvolvido nas subseções 5.1 à 5.4.

5.1 Processo de estudo através da Organização Temporal

Para que haja uma boa conexão entre instrumento acústico e o material eletroacústico é importante que o intérprete adquira controle das relações temporais existentes na obra. O fator principal em relação à organização do tempo está ligado

¹⁷ Segundo De Andrade (2010, p. 70): “*Convergencia Temporal* es el término que he elegido para denominar diferentes comportamientos interactivos establecidos entre objetos sonoros instrumentales y electroacústicos en la dimensión temporal, y su detección está directamente vinculada a la actividad perceptiva delineada por la *Escucha Vectorial*.”

¹⁸ Segundo De Andrade (2010, p. 59): “El término *Escucha Vectorial* hace referencia a la detección de objetos sonoros con trayectorias temporales orientadas a puntos de llegada determinados, en los cuales ocurren impactos coincidentes entre sonidos instrumentales y electroacústicos.”

estritamente ao material pré-gravado. De fato, a reprodução deste abarca certo grau de rigidez da pulsação de andamento, e cabe ao intérprete realizar a conexão do seu tempo real (flexível) em equilíbrio com o tempo rígido do material eletroacústico. Para isso, é fundamental uma boa compreensão dos elementos pré-gravados para que o executante consiga se conectar ao material eletroacústico, desenvolvendo capacidades flexíveis para o controle necessário de uma execução organizada e coordenada ao decorrer da obra. A habilidade do intérprete em manter a conexão entre as partes irá depender do nível de ligação e envolvimento entre seu instrumento e os sons eletroacústicos.

Conforme De Andrade (2010, p. 38) é possível identificar determinados padrões na organização das delimitações temporais presentes no repertório eletroacústico misto. A autora classifica estes padrões da organização temporal como *Relações Temporais Difusas, Coordenadas e Sincrônicas*. Essas classificações indicam diferentes níveis da organização temporal, podendo apresentar características de rigidez ou flexibilidade conforme o parâmetro estabelecido entre parte instrumental e eletroacústica. Apresentam-se brevemente as seguintes definições para *Relações Temporais* com base na compreensão do texto de referência em De Andrade (2010, p. 39 a 41).

- *Relações Temporais Difusas*:¹⁹ Os sons instrumentais e os eletroacústicos ocupam o mesmo espaço espectral. Não é possível identificar padrões que correspondam a durações recorrentes ou de movimentos direcionados a pontos de impacto coincidentes entre as partes. A articulação é realizada conforme densidades de texturas sonoras. É perceptível a presença de massas de sonoridades contínuas e sobrepostas.

Em *Elegía* é perceptível momentos em que a organização de tempo possui características que se classificam em *Relações Temporais Difusas* (conforme apresentado em exemplo 3).

¹⁹ Texto original: “En las *Relaciones Temporales Difusas*, los sonidos instrumentales y los electroacústicos ocupan el mismo espacio espectral sin que se pueda identificar la presencia de patrones que correspondan a duraciones periódicas, o de movimiento direccionado a puntos de impacto coincidente entre ambas partes. La articulación temporal se reduce al mínimo, predominando los cambios en las densidades de texturas sonoras. Em este tipo de relaciones podemos escuchar masas de sonidos contínuos, presentadas en una multiplicidade de planos sonoros especializados y sobrepostos, sin que se presenten relaciones jerárquicas establecidas entre unidades de referencia temporal, lo que favorece el predominio de las transformaciones del timbre”. (DE ANDRADE, 2010, p. 39).

The image displays a musical score for Zamponha's *Elegía*, illustrating the concept of *Relações Temporais Difusas* (Diffuse Temporal Relationships). At the top, a timeline marks specific time points: 0'00'', 0'18'', 0'26'', 0'42'', 1'04'', 1'22'', and 1'35''. A blue arrow labeled "Pedal em Dó" points to the beginning of the piece. The score is in bass clef, 4/4 time, with a tempo of ♩ = 80 mm (tempo giusto). The notation includes dynamic markings (*p*, *f*, *ff sempre*, *p*) and articulation marks. Red boxes highlight specific sections of the score, with red text annotations explaining their characteristics:

- 0'18'':** "Grave e risoluto (♩ = 80 mm, tempo giusto)".
- 0'26'':** "Predominância de nota na mesma altura ocorre paralela ao espaço espectral das sonoridades eletroacústicas." (Predominance of notes at the same pitch occurs parallel to the spectral space of electroacoustic sonorities).
- 0'42'':** "Favorece as transformações de timbres; Mudança do desenho melódico ocorre a cada nova densidade de texturas sonoras;" (Favors timbre transformations; Change in melodic design occurs with each new density of sound textures).
- 1'04'':** "Parar y esperar hasta la entrada siguiente" / "Stop and wait until the next entry".

Other annotations include "Massas sonoras sobrepostas" (overlapping sound masses) and "Parar y esperar hasta la entrada siguiente" / "Stop and wait until the next entry".

Exemplo 3: Zamponha. *Elegía*. Representação de *Relações Temporais Difusas*.

- *Relações Temporais Coordenadas*:²⁰ Encontram-se impactos coordenados entre sons instrumentais e eletroacústicos que podem ocorrer dentro de uma margem de flexibilidade sem estarem associados à presença de um pulso auditivamente perceptível. É possível perceber características de movimentos coordenados, porém abrangendo certa maleabilidade e flexibilidade de tempo.

²⁰ Texto original: "En las *Relaciones Temporales Coordinadas* encontramos impactos coordinados entre sonidos instrumentales y electroacústicos que sin embargo pueden ocurrir dentro de un margen de cierta flexibilidad, sin estar asociados a la presencia de un pulso perceptible. Em este caso em particular, el modelo de organización temporal próprio de la música instrumental se extiende hasta abarcar una noción más comprensiva en la que se llega a incluir la coordinación de eventos sonoros fuera de un patrón de recurrencia periódica o lo elaboración del estrato rítmico sin la presencia de pulsos auditivamente perceptibles". (DE ANDRADE, 2010, p. 40).

Identificou-se em *Elegía* ocasiões em que o instrumentista precisa manter o controle de pulsação constante do andamento, porém com poder de flexibilidade rítmica. Há momentos em que o intérprete possui a liberdade de mover certas notas, executando *rubatos* ou *acelerandos* como recursos interpretativos, contanto que mantenha o controle da coordenação com as sonoridades pré-gravadas. O exemplo 4 ilustra esse procedimento, com incidência de movimentos coordenados entre as partes instrumentais e eletroacústicas. A finalização de frase do violoncelo é seguida de ataques sonoros que complementam o fechamento da frase e/ou anunciam um novo caráter antecipando a frase seguinte.

2

Impactos coordenados entre parte instrumental e eletroacústica, podendo ocorrer dentro de margem flexível de tempo.

Lamentoso molto espressivo
(♩ = 80 mm, tempo giusto)

Linha melódica do violoncelo pode ser realizada com certa flexibilidade de tempo proporcionando liberdade interpretativa.

Parar y esperar hasta la entrada siguiente
Stop and wait until the next entry

Exemplo 4: Zampronha. *Elegía*. Representação de *Relações Temporais Coordenadas*.

- Relações Temporais Sincrônicas:²¹ As articulações ocorrem através de um pulso perceptível que coincidem aos impactos simultâneos entre instrumento acústico e material pré-gravado. Possui nível de coordenação com rigidez de tempo.

De acordo com análise realizada em *Elegía* com base nas definições descritas, não foram identificadas características que exemplifiquem as *Relações Temporais Sincrônicas*. A obra se mantém com momentos de alternância entre *Relações Temporais Difusas* e *Coordenadas* conforme exemplificações já abordadas nesta seção do texto.

5.2 Sincronia

A sincronia entre o instrumento acústico e os sons eletroacústicos é um aspecto importante para a execução de uma obra eletroacústica mista. Cabe ao instrumentista manter o controle e alcançar o equilíbrio em momentos de rigidez e flexibilidade temporal em determinado contexto do discurso musical. É importante que o intérprete utilize sua capacidade sensível para diagnosticar sinais, pontos de impacto, ataques, articulações e utilize-os como ferramenta de auxílio ao decorrer da execução.

Como mecanismo de estudo para esta obra se fez o uso do metrônomo como recurso para interiorização do andamento e treinamento da parte melódica do violoncelo. De fato, para fins de exercício de pulsação contínua conforme o andamento estabelecido, de articulações rítmicas e demarcações fraseológicas, a utilização do metrônomo atua como um meio facilitador em primeiro momento. Porém, o uso contínuo acaba por bloquear certas habilidades perceptivas do intérprete, como uma execução automatizada em que a audição se concentra somente na sua parte individual prejudicando a interação e ligação com as sonoridades pré-gravadas. Dessa forma, sugere-se utilizar este aparelho apenas no processo inicial de leitura da partitura, e interromper o uso após essa etapa atingida, no momento em que o intérprete perceber ter adquirido certa autonomia métrica e interiorizada.

²¹ Texto original: “En el caso de las *Relaciones Temporales Sincrónicas*, las articulaciones temporales se basan en la presencia de un pulso perceptible que regula la coincidencia de impactos simultáneos entre los sonidos instrumentales y los eletroacústicos, articulando niveles de coordinación temporal rígidos”. (De Andrade, 2010, p. 41).

A utilização de demais aparelhos visuais como o cronômetro com a intenção de assegurar maior controle e sincronia na execução entre as partes instrumentais e eletroacústicas pode vir a prejudicar a interpretação desencadeando o desvio de atenção do intérprete. Conforme De Andrade (2010):

“Vale mencionar que o uso de *click track*, do cronômetro ou de dispositivos visuais pode parecer, em primeira instância, um recurso atraente para resolver os principais problemas de “montagem” entre a parte instrumental e os sons pré-gravados. Não obstante, em caso particular de minha experiência interpretativa, tenho notado que seu uso acaba se constituindo mais em uma distração, seja visual ou auditiva, do que em uma solução satisfatória. Adicionalmente, sua utilização se reduz em um nível automático da relação auditiva com a parte eletroacústica. No meu ponto de vista, as soluções para a questão da sincronia em uma determinada obra mista, devem ser geradas considerando as particularidades intrínsecas da mesma, e não a partir de recursos mecânicos externos da obra em si.”²² (ANDRADE, 2010, p.45, tradução nossa).

É importante que o instrumentista tenha plena compreensão da organização temporal entre as partes instrumentais e eletroacústicas. Esse aspecto foi resolvido em *Elegía* através das demarcações efetuadas na partitura de estudo e por meio da sistematização da escuta, tópicos que serão tratados nas subseções 5.3 e 5.4 a seguir. A estruturação do discurso musical dependerá desse controle do tempo para que haja uma boa comunicação do discurso e da mensagem da obra. Além disso, proporcionará ao ouvinte usufruir de uma escuta dirigida e coerente ao conteúdo poético da obra.

5.3 Sistematizações da Escuta Eletroacústica

A análise auditiva do material eletroacústico é o ponto crucial para obter-se uma boa compreensão da obra. Um aspecto importante, e que influencia diretamente na forma de lidar com este repertório misto, é a vivência musical do instrumentista, levando em consideração a sua experiência em trabalhar com obras desse formato.

²² Texto original: Cabe mencionar que el uso del *click track*, del cronómetro o de dispositivos visuales puede parecer, en primera instancia, un recurso atractivo para resolver los principales problemas de “esamblaje” entre la parte instrumental y los sonidos pré-gravados. No obstante, en el caso particular de mi experiencia interpretativa, he podido notar que a menudo su uso acaba constituyéndose más en el de distracción, ya sea visual o auditiva, que en una solución satisfactoria. Adicionalmente su utilización reduce a um nivel automático la relación auditiva con a parte electroacústica. Desde mi punto de vista, las soluciones para la cuestión de la sincronía en una determinada obra mixta, deben de ser generadas considerando las particularidades intrínsecas de la misma, y no a partir de recursos mecánicos ajenos a la obra em sí.

A preparação deste repertório demanda habilidades específicas como já visto anteriormente, porém especificamente sobre a escuta é necessário utilizar maneiras adequadas para perceber e entender o som. Obviamente, esse fato se dá justamente pela forma distinta do compositor trabalhar o som no repertório eletroacústico. Conforme (Shaeffer, 1967, (2007:8)):

“É necessário ainda empreender a descodificação do sonoro, donde a ideia de um solfejo do objeto sonoro, de um treino do ouvido para uma nova escuta, a qual requer primeiramente que se desaprenda a ouvir conforme hábitos convencionais de audição com que fomos educados”.

Assim, conforme o autor, percebe-se a necessidade de se desvencilhar de determinados costumes advindos do passado, tais como hábitos que limitam a capacidade de ampliar a percepção auditiva para novas sonoridades.

No caso da obra em questão, é necessário realizar uma escuta detalhada antes mesmo da leitura da parte instrumental, a fim de compreender o comportamento das sonoridades eletroacústicas, reconhecer suas características sonoras, suas qualidades musicais, e todos os aspectos que possibilitem nortear as decisões interpretativas de acordo com o contexto poético.

Em *Elegía*, o material eletroacústico apresenta por si só uma intensa expressividade, e possui o domínio poético musical antes mesmo de inserida a parte instrumental. A adição do violoncelo irá construir uma nova perspectiva sonora através do timbre. E para isso é fundamental o estudo detalhado das partes separadas para identificar suas peculiaridades e a concordância entre si. O processo de uma escuta sistematizada irá possibilitar essa compreensão e servirá como ferramenta importante para as definições interpretativas. Segundo Zampronha (2015) sobre o material eletroacústico:

“São sons que possuem uma expressividade intensa, própria. O que é muito interessante nos sons eletroacústicos é que o timbre pode ser uma ferramenta expressiva muito intensa. O timbre é o elemento expressivo, concentra uma expressividade antes mesmo de construir uma linha melódica, e isto é muito presente nesta obra”. (ZAMPRONHA, 2015, anexo 1).

Aplicaram-se em *Elegía* os processos sistemáticos a partir dos modelos de escuta extraídos em De Andrade (2010, p. 54), a qual sugere a realização de ações de escuta para análise do material eletroacústico, classificadas em três modelos sendo *Escuta Reduzida* (Schaeffer, 1966), *Taxonômica* (Delalande, 1998) e *Vetorial* (De Andrade, 2010). Esses sistemas de escuta proporcionam uma orientação ao intérprete para organização da dimensão temporal da obra mista através da identificação dos comportamentos interativos entre instrumento acústico e materiais eletroacústicos.

Conforme compreensão do texto de referência De Andrade (2010, p. 54 a 66), apresenta-se breves definições referentes aos modelos de escuta abordados:

- *Escuta Reduzida*: Através de audição repetida dos objetos sonoros, identificar suas características espectromorfológicas²³ de maneira isolada;

“[...] proponho que o foco de atenção da escuta se concentre na observação de diferentes tipos de condutas espectrais, tais como combinações de frequências, contornos melódicos e intervalares, texturas e timbres, perfis morfológicos dos ataques e transformações do som através do tempo. A informação proporcionada pela implementação da *Escuta Reduzida*, posteriormente proporcionará ao intérprete uma verificação do tratamento do espectro sonoro eletroacústico como elemento gerador de integração ou separação com os sons instrumentais, assim como uma comparação entre suas respectivas trajetórias direcionais no fluxo espaço-temporal da obra”.²⁴ (DE ANDRADE, 2010, p. 56, tradução nossa).

- *Escuta Taxonômica*: Observar os objetos sonoros relacionando-os e identificando suas semelhanças, contrastes, sinergias e diferenças com o objetivo de agrupá-los em estruturas maiores formadas por seções.

“A *Escuta Taxonômica* complementarará o processo iniciado na *Escuta Reduzida*, e orientará o intérprete no processo de identificação das unidades em que a música está conformada, “escutar” para a partir daí, ter uma base para distinguir e “entender” os diferentes níveis de organização da obra. Neste sentido, deve-se procurar contrastes, similaridades, sinergias

²³Espectromorfologia: Termo proposto por Smalley que se refere às mudanças e às maneiras em que o espectro sonoro (espectro) se transforma através do tempo (morfologia). (SMALLEY, 1997).

²⁴Texto original: Propongo que el foco del atención de la escucha se concentre en la observación de diferentes tipos de conductas espectrales, tales como combinaciones de frecuências, contornos melódicos e interválicos, texturas y timbres, perfiles morfológicos de los ataques y transformaciones del sonido a través del tiempo. La información proporcionada por la implementación de la *Escucha Reducida*, posteriormente permitirá al intérprete una verificación del tratamiento del espectro sonoro eletroacústico como elemento generador de integración o segregación con respecto a los sonidos instrumentales, así como una comparación entre sus respectivas trayectorias direccionales en el flujo espacio-temporal de la obra. (DE ANDRADE, 2010, p.56).

e diferenças no processo de identificação dos objetos sonoros, para assim identificar o significado e as diferentes seções do discurso e “compreender” seus conteúdos internos.”²⁵ (DE ANDRADE, 2010, p. 57, tradução nossa).

- *Escuta Vetorial*: Detectar as trajetórias temporais dos objetos sonoros à determinados pontos de chegada aos quais ocorrem impactos coincidentes entre sons instrumentais e eletroacústicos; Localizar objetos que tenham uma posição de origem definida e que se desenvolvem até outra específica, para identificar referenciais coincidentes entre as partes.

“Este modelo de escuta permitirá identificar momentos de contato e movimentos significativos entre as ações dos sons instrumentais e eletroacústicos na dimensão temporal. Da mesma maneira, irá revelar lugares os quais dois ou mais objetos se encontram ou se cruzam de maneira coordenada, podendo-se tratar de pontos convergentes de caráter linear, que conectam um evento ao seguinte, ou de caráter vertical, os quais trabalham no âmbito de impactos simultâneos, permitindo eventualmente que seja possível considerar o desenho formal da obra”.²⁶ (DE ANDRADE, 2010, p. 59 e 60, tradução nossa).

Para a sistematização do processo de escuta em *Elegía* procurou-se realizar os modelos de escuta sugeridos. Através da *Escuta Reduzida* buscou-se conhecer os objetos sonoros, compreendendo suas características individuais de texturas, timbres e frequências, buscando classificá-los isoladamente para fins de reconhecimento auditivo e das peculiaridades isoladas de cada espectro (exemplos 7, 8, 9 e 10). Através da *Escuta Taxonômica*, organizou-se os eventos sonoros relacionando-os, e agrupando-os conforme suas características semelhantes ou adversas. Definiu-se diferentes cores que representam cada grupo sonoro. Esses grupos são compostos por sonoridades que apresentam características espectromorfológicas semelhantes entre si (exemplos 7, 8, 9

²⁵Texto original: La *Escucha Taxonómica* complementará el proceso iniciado en la *Escucha Reducida*, y orientará al intérprete en el proceso de identificación de las unidades en que la música está conformada (Escuchar) para, a partir de ahí, poder tener una base para distinguir los diferentes niveles de organización estructural de la obra (Entender). Em esse sentido, se deberán buscar contrastes, similitudes, sinergias y diferencias en el proceso de identificación de objetos sonoros, para así determinar la asignación de significado a las diferentes secciones del discurso musical y a sus contenidos internos (Comprender). (DE ANDRADE, 2010, p.57).

²⁶Texto original: Este modelo de escucha permitirá detectar momentos de contacto y movimientos significativos entre las acciones de los sonidos instrumentales y electroacústicos en la dimensión temporal (Entender). De la misma manera, develará lugares en los cuales dos o más objetos sonoros solisionan o se entrecruzan de manera coordenada, pudiendo tratarse de puntos convergentes de carácter lineal, que conectan un evento siguiente, o bien de carácter vertical, los cuales trabajan en el ámbito de los impactos simultâneos, permitiendo eventualmente que sea posible vislumbrar el diseño formal de la obra (Comprender). (DE ANDRADE, 2010, p. 59 e 60).

e 10). Por fim através da *Escuta Vetorial* foi possível detectar o desenho dos materiais eletroacústicos e identificar seus pontos de encontro com a parte instrumental. Para isso realizou-se um mapeamento das trajetórias temporais ocorridas entre pontos de incidência. Esse mapeamento foi realizado em toda a partitura demarcado com as cores específicas para cada grupo com determinadas características sonoras e traços indicando o ataque e pontos de referência entre as partes. É possível visualizar esse processo conforme exemplo 5. A partitura completa com as indicações encontra-se disponível em anexo 2.

The image displays a handwritten musical score for Zampronha's *Elegia*, illustrating the results of the *Escuta Vetorial* process. The score is divided into two main sections: a timeline at the top and musical notation below.

Timeline (Top): A horizontal axis marks time points in minutes and seconds: 3'04", 3'25", 3'43", 3'46", 3'58", 4'05", 4'14", 4'22", 4'33", and 4'53". Various annotations are placed above and below this axis, including "movimento", "Portal", "Babel", "ECO", "Vento Minuano", "Solo com choçinho", "Chocalho staccato", and "Ataque".

Musical Notation (Bottom): The score is written in bass clef with a tempo marking of "Lontano (♩ = 80 mm, tempo giusto)". It features several staves with notes, rests, and dynamic markings (mp, p, pp, pp sub.). Key annotations include "movimento", "Portal", "Gongo Akabé", "Minkano", "Final Minuano", "Continuidade chocalho", "Solo", "Parar y esperar hasta la entrada siguiente", and "Stop and wait until the next entry". A note at the bottom left reads "LONTANO: longo / melódico, indolente, vago".

Exemplo 5: Zampronha. *Elegia*. Resultado do processo de *Escuta Vetorial* com demarcações na partitura;

O caminho que possibilitou alcançar o conhecimento do discurso musical em *Elegía*, tanto da parte instrumental quanto eletroacústica, foi traçado através da compreensão auditiva dos materiais eletroacústicos. A escuta sistematizada foi um aspecto muito importante para atingir o domínio de uma execução controlada e articulada entre as partes.

5.4 Estratégias para Sistematização da Escuta

Como já visto anteriormente, em *Elegía* a partitura de execução por si só já traz informações importantes para o conhecimento do discurso musical. Porém no decorrer do estudo, percebeu-se a necessidade de incluir anotações e marcações que serviram como complemento para o processo de aprendizado, e que agiram como facilitadores para a execução e performance final. Para isso foram traçadas certas ações de estudo, sendo elas:

- Identificar os fragmentos sonoros a partir de suas características espectromorfológicas. Para isso sugere-se colorir os materiais espectrais de acordo com as características identificadas;
- Agrupá-los em pequenas unidades com semelhanças morfológicas; Através da sensibilidade auditiva, foram criadas nomenclaturas (apelidos) para os principais materiais sonoros, e separou-os de acordo com as semelhanças identificadas, agrupando-os juntamente com as cores já definidas;
- Por fim, uniu-se os eventos sonoros juntamente com a parte do violoncelo, marcando os ataques mais importantes para fim de definir pontos de referência entre as partes;

Apresentam-se no exemplo 6 as devidas marcações realizadas na partitura:

0'00'' 0'18'' 0'26'' 0'36'' 0'42'' 0'48'' 1'04'' 1'15'' 1'22'' 1'35''

Pedal em Dó
Vento Grave
Minuano
Portal
Sirena Leve
Grito
Vapor
Choque
Finaliza Pedal Dó

SOL#
dim..
Grave e risoluto
(♩ = 80 mm, tempo giusto)
Minuano
p < *f*
ff sempre
Pedal em Dó menor + Choque
Parar y esperar hasta la entrada siguiente
Stop and wait until

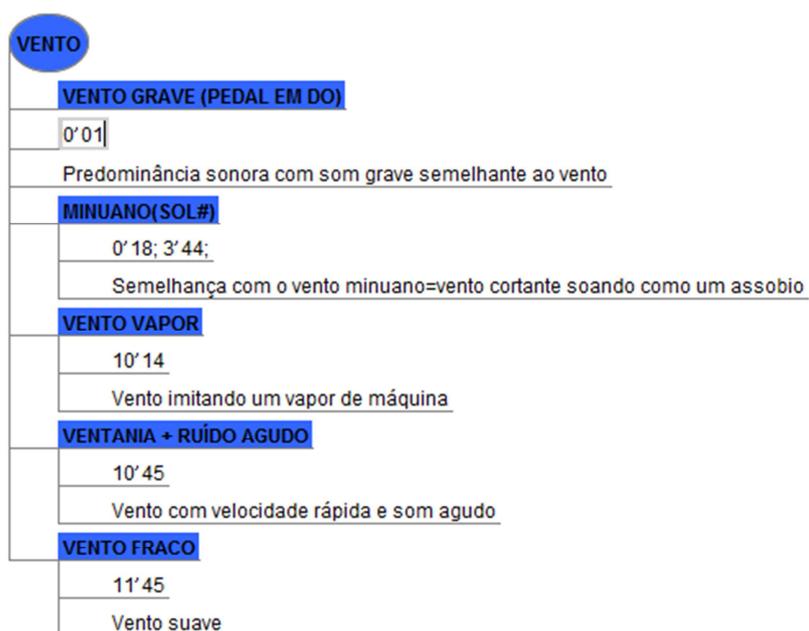
Exemplo 6: Zamponha. *Elegía*. Representação das estratégias de sistematização de escuta. Trecho correspondente ao compasso 1 à 18;

Conforme exemplo 6, é possível verificar os procedimentos adotados no processo de escuta sistematizada. A identificação das sonoridades eletroacústicas foi realizada através de marcações coloridas, com diferentes cores para cada tipo sonoro. Em seguida eles foram unificados, ou seja, foi adotada uma forma de agrupá-los conforme a semelhança morfológica, criando uma nomenclatura própria para os principais eventos, através de uma analogia com sonoridades familiares à percepção da intérprete. Essa analogia foi feita partindo da sensibilidade auditiva da intérprete e serviu para mapear os espectros e relacioná-los de acordo com a sua característica e suas

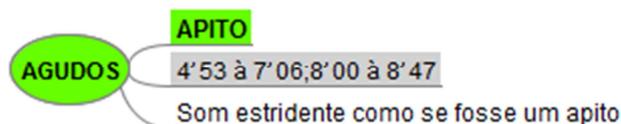
transformações ao decorrer do espaço temporal. Procurou-se manter tonalidades de cores semelhantes ao tipo de material sonoro a qual se relacionam.

Acredita-se que este procedimento de denominar os diferentes tipos sonoros fazendo uma representação com sonoridades auditivamente familiares para o intérprete, tenha sido uma ferramenta de grande utilidade para melhor compreensão e interpretação desta obra.

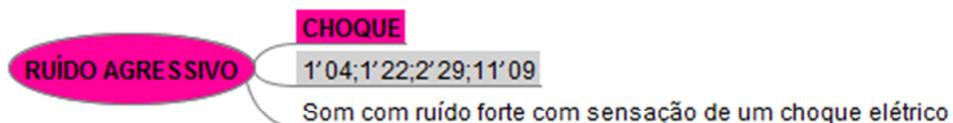
Pretende-se desenvolver futuras investigações a respeito desta terminologia aplicada como ponto de partida para estudos no repertório eletroacústico. Os exemplos 7, 8, 9 e 10 mostram esse processo de organização de determinadas sonoridades da obra, através de uma taxonomia dos tipos sonoros, as quais foram agrupadas por características semelhantes, seguidas de cores específicas, nomenclatura criada, minutagem de ataque e descrição sonora:



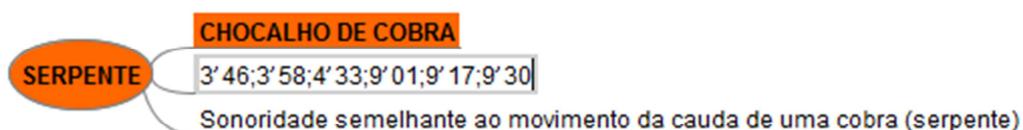
Exemplo 7: Representação das sonoridades de grupo azul, organizadas como *Vento*.



Exemplo 8: Representação das sonoridades de grupo verde, organizadas como *Agudos*.



Exemplo 9: Representação das sonoridades de grupo rosa, organizadas como *Ruído Agressivo*.



Exemplo 10: Representação dos grupos sonoros, organizados como *Serpente*.

Por fim, foram demarcados na parte do violoncelo os pontos de encontro e de ataques entre os espectros sonoros com a parte instrumental. Essa estratégia foi adotada na partitura de estudo e acabou sendo utilizada na partitura de execução no momento da performance (partitura completa encontra-se disponível em anexo 2).

Portanto, as abordagens de estudo que aqui foram expostas são fundamentais para uma performance consciente e para uma execução concisa de acordo com a mensagem da obra. Essas marcações e identificações dos materiais eletroacústicos através das cores, além de organizar de maneira detalhada as características de cada espectro, auxilia o intérprete no momento da execução com a partitura. As demarcações de cores diferenciadas ajudam a prever o ataque dos eventos eletroacústicos que vão surgindo. É importante que o intérprete utilize todas as ferramentas possíveis que lhe permitam realizar um estudo aprofundado deste tipo de repertório. O processo de estudo profundo e conciso certamente irá lhe garantir uma boa performance, com decisões interpretativas conscientes e uma execução desvencilhada de automatismos com base nas propostas criativas de cada intérprete.

6 ABORDAGENS DE PERFORMANCE

O momento da performance é muito representativo para a exibição da obra, ou seja, o contato e a transmissão da mensagem composicional são de extrema importância no ato da apresentação da peça.

Como intérprete, e de acordo com a experiência da autora com esta pesquisa, os aspectos referentes à performance precisam fazer parte do processo de estudo da obra. Ao se deparar com o momento da apresentação no palco, inúmeros aspectos podem surgir e causar desconforto, talvez por não serem previstos anteriormente. É fundamental que o instrumentista tenha plena consciência de suas responsabilidades interpretativas, diagnosticando previamente fatores que possivelmente venham a influenciar de maneira negativa o seu desempenho e que venham causar certas dificuldades no momento da interpretação.

Desde uma perspectiva mais pessoal, a proposta essencial para a execução desta obra é a transmissão do conteúdo poético presente no discurso musical, e isso engloba diversos processos que permitem atingir esse resultado. Para a preparação de *Elegía* algumas abordagens de performance foram inseridas no estudo previamente à execução em público e recomenda-se, aos futuros violoncelistas que vierem a interpretá-la, adotá-las em seu processo de preparação da mesma.

6.1 Estratégias de Performance

A execução do repertório misto possui os mesmos princípios da prática de câmara, porém o dispositivo eletrônico reproduzidor do material pré-gravado possui suas limitações, pelo fato de simplesmente reproduzir a sua parte sem ouvir e sem enxergar o seu colega. Esse fato possibilita certa desvantagem ao instrumentista, que assume responsabilidades como a de manter a conexão constante entre as partes, de estar flexível e consciente quanto à liberdade interpretativa, e de utilizar a sua natureza gestual e criativa permitindo expressar-se compartilhando suas intensões interpretativas da obra. Para isso, sugere-se algumas estratégias de performance que foram utilizadas e serviram para o processo de desenvolvimento da obra.

- Conexão entre as partes: Neste caso, conexão se refere ao ato de manter o equilíbrio entre o instrumento e o suporte fixo, ou seja, executando a parte do violoncelo simultaneamente atento ao material pré-gravado, buscando dialogar com as sonoridades entre si. Partindo da ideia composicional como visto anteriormente, em que o papel do violoncelo assume a proposta de “transformar a escuta” em *Elegía*, é importante para o violoncelista atuar buscando uma execução com o princípio de unificar a sua linha ao suporte fixo. É necessário estar atento a esta conexão principalmente nos momentos em que as *Relações Temporais Difusas* são identificadas, conforme abordadas anteriormente (exemplo 3, página 23).
- Flexibilidade e Liberdade Interpretativa: Referindo-se aqui a “flexibilidade”, é importante salientar que o executante precisa estar maleável em relação às certas exigências descritas na partitura para que possa usufruir da liberdade interpretativa. É fundamental identificar a flexibilidade interpretativa nos momentos que se caracterizam como *Relações Temporais Coordenadas*, conforme abordado anteriormente (exemplo 4, página 24). Cabe ao intérprete ter o discernimento para avaliar o grau de rigidez que um determinado trecho exige, e utilizar os momentos flexíveis a seu favor para se expressar conforme sua criatividade interpretativa. Segundo Zampronha (2015):

“Esta obra soará melhor se nos orientamos pela escuta dos sons eletroacústicos mais que pela medida em segundos. Meu guia para a sincronização não é uma medida temporal, mas um sentido musical”. (ZAMPRONHA, 2015, anexo 1).

No momento da performance é elementar ouvir cada detalhe sonoro e buscar interagir utilizando dinâmicas, articulações e condução das frases melódicas do violoncelo com o intuito de complementar a parte eletroacústica, utilizando como recurso a sua própria sensibilidade perceptiva.

- Gestualidade como Ferramenta Expressiva: Para este texto gestualidade refere-se a movimentos corporais do intérprete que são utilizados de forma expressiva na interpretação da obra. O artista precisa ter sua consciência corporal no momento

da performance utilizando o gesto musical²⁷ como meio para transmitir a mensagem da obra. A consciência da sua natureza corporal se tornará parte do processo gestual da performance. É fundamental que através dessa consciência o executante tenha o controle gestual e utilize a gestualidade com naturalidade para que seja representada toda a expressividade interpretativa. Os elementos gestuais fazem parte da comunicação visual com o público e precisam estar conectados com o discurso musical para que seja possível transmitir a mensagem poética da obra.

Logo, é elementar que o artista busque prever ao máximo as situações que poderão ocorrer no momento da performance, e que tenha consciência dos fatores de casualidades que irão ocorrer procurando estar preparado para possíveis imprevistos, mantendo a tranquilidade e o controle. Segundo Zampronha sobre suas considerações gerais para performance de *Elegía*:

“De uma maneira geral: tocar sem relógio ou cronômetro, buscar grande expressividade, conhecer muito bem os sons eletroacústicos e explorar diálogos com estes sons tanto quanto faríamos ao tocar com outra pessoa; não deixar que a partitura cubra o/a intérprete (é muito melhor ver e ouvir a interpretação em conjunto), e conhecer, entender e estudar a obra com o mesmo grau de concentração e dedicação utilizado para o estudo de outras obras do repertório. Sugiro também que o poder expressivo da obra seja refletido de forma corporal (mas sem caricaturas). O corpo é parte da música, e é um dos elementos menos trabalhados para uma melhor comunicação das obras contemporâneas com o público”. (ZAMPRONHA, 2015, anexo 1).

6.2 Preparação do Espaço da Performance no Palco

É de fundamental importância ter a organização prévia do espaço e da disposição dos objetos e materiais que irão compor o ambiente da execução no palco. Para a preparação de *Elegía* foi indispensável realizar ensaios com a estrutura montada simulando o espaço da performance no palco. Mesmo que o ambiente acústico da sala de estudo seja diferente ao que será executada a obra no momento real, é indispensável

²⁷ Para gesto musical utilizou-se como referência a definição de Campos (2008, p. 36): “Gesto Musical (GM): diferentes padrões temporais descritos por estruturas sonoras variando no tempo e que são produzidos por instrumentos musicais sob a ação de um intérprete, dada uma notação musical específica, utilizada num contexto musical específico”.

uma simulação para planejar cada detalhe da performance. O manuseio dos aparelhos como microfones, cabos, computador, e posicionamento do violoncelo, são aspectos determinantes para que o instrumentista esteja à vontade e seguro no ato da execução em público.

É preciso salientar que nesta obra o instrumentista é o personagem principal da cena no ato da performance, pois este será responsável por uma interação visual diretamente com o público. Para isso, o violoncelista deve estar posicionado no centro do palco de maneira que possua o controle da cena e seja visualizado facilmente pela plateia, podendo utilizar com domínio o espaço a seu favor.

O posicionamento do computador precisa estar à direita do violoncelista para obter melhor manejo deste. Existem performers que optam por utilizarem um pedal para disparar o material pré-gravado, podendo ser um recurso facilitador para esse procedimento.

Em caso de um microfone externo ser utilizado na captação do violoncelo necessitando de um pedestal, recomenda-se posicioná-lo à frente do cavalete, possibilitando uma captação direta do som. A figura 3 exibe um diagrama de montagem do espaço da performance ilustrando o posicionamento dos materiais utilizados.



Figura 3: Imagem representativa do posicionamento dos materiais para o estudo da peça.²⁸

²⁸ Foram utilizados os seguintes materiais para o estudo da obra: Mesa de som Behringer Xenyx 2442- utilizou o recurso de efeito para o cello: Big Hall nº 6; Duas caixas ativas LR: Marca Staner PS 100;

Para a execução da obra considerou-se necessário contar com a colaboração de um ajudante, o qual permaneceu posicionado em frente ao palco para fins de controlar o áudio através da mesa de som. Esta pessoa acompanhou toda a execução da obra com a partitura fazendo pequenos ajustes e equalizações sonoras, como precavendo situações imprevisíveis no ato da performance.

6.3 Dificuldades Encontradas no Processo de Estudo da Performance

No processo de estudo foram testadas diversas maneiras de execução. Na primeira semana de performance com o dispositivo eletrônico, o estudo foi direcionado para o controle do tempo e sincronia. Utilizou-se a partitura com as devidas marcações de pontos de encontro, com mapeamento sonoro destacado, conforme visto anteriormente. A utilização da partitura com organização espectral demarcada e o estudo auditivo prévio facilitaram a inserção da parte do violoncelo.

A principal dificuldade encontrada concentrou-se na sincronia com o material pré-gravado, acompanhada com o desconforto de manter a pulsação rígida para acertar os momentos de encontro entre as partes. Neste ponto, a utilização do metrônomo foi adotada com um recurso em curto prazo, apenas para interiorização do pulso interno.

A utilização do metrônomo esteve inserida ao longo da primeira semana de estudo, com fone de ouvido. A utilização deste fone se manteve posicionada apenas no ouvido direito. Tentou-se colocá-lo normalmente nos dois ouvidos, porém esse procedimento prejudicou a nitidez da audição externa do instrumento e dos sons eletroacústicos, dificultando principalmente a sensibilidade de afinação da linha melódica do violoncelo. Paralelamente ao metrônomo utilizou-se a inserção do cronômetro para acompanhar a guia orientativa dos sons eletroacústicos que iniciam sozinhos na obra.

Primeiramente utilizou-se um cronômetro posicionado na estante da partitura, porém esse fato causou uma dificuldade extra: Como acionar o “play” do computador e do cronômetro no mesmo e exato momento? Diferentes maneiras foram

Microfone Cardióide: Marca: Shure SM 58 (mono) posicionado próximo ao cavalete do cello; Uma caixa ativa BSA-P12 A (retorno);

testadas, porém sempre havia o tempo de defasagem entre os dois. Então, excluiu-se o aparelho de cronômetro externo e passou-se a aproveitar o cronômetro do programa de execução do próprio computador para servir como guia do tempo cronológico.

O computador (aparelho utilizado pra reproduzir o material pré-gravado neste caso) esteve posicionado ao lado direito da violoncelista, numa distância a qual fosse permitido acionar o botão e que mantivesse o espaço suficiente para a execução do arco. Assim que disparado o áudio, posicionou-se o “mouse” em cima da barra de ferramenta do software de reprodução do áudio, ou seja, o posicionamento do “mouse” neste exato lugar possibilita a visualização do cronômetro exatamente em sincronia durante toda a execução da obra. De fato, esse procedimento facilita na visualização do cronômetro para o intérprete. A figura 4 ilustra esse processo:

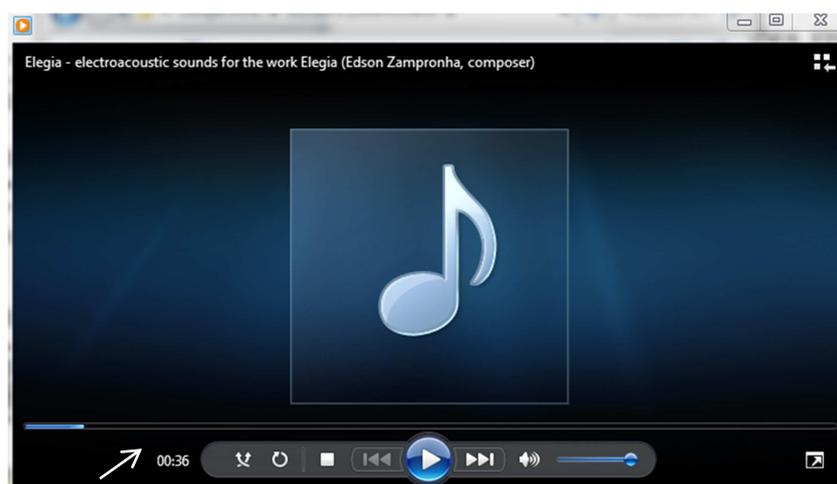


Figura 2: Representação do *Player* do Software utilizado para visualização do intérprete do cronômetro durante a execução da obra.

De fato, essa facilidade de acompanhar o relógio na tela do computador induz no intérprete a vontade de verificar constantemente a cronometragem do tempo. Porém, não se aconselha visualizar o cronômetro frequentemente, pois certamente irá prejudicar a atenção do instrumentista na sua linha melódica e fará consequentemente que perca o foco interpretativo. A visualização deste serve principalmente para os momentos de transição entre as partes em que o violoncelo espera a sua nova entrada. Também em determinados momentos de pontos de encontro ou caso haja certa imprevisibilidade com a execução do pulso.

Em relação à captação auditiva do violoncelo, utilizou-se um microfone externo modelo “cardioide”, posicionado com pedestal em frente ao cavalete do

violoncelo. A aplicação desse tipo de microfone não favoreceu a execução do instrumentista pelo fato de prejudicar os movimentos do violoncelista, pois este se restringe a manter o violoncelo posicionado exatamente na mesma posição evitando “esbarrar” no pedestal. Esse fato impossibilita o instrumentista de expressar-se através dos seus gestos, pois qualquer movimento mais amplo acaba batendo o cavalete no microfone, prejudicando a interpretação. O afastamento do microfone neste caso acaba por vezes causando “microfonia” impossibilitando uma captação precisa. A maneira ideal de captação do violoncelo neste caso seria o uso de um microfone condensador unidirecional – acoplado diretamente no instrumento possibilitando liberdade de movimentação para o instrumentista.

A figura 5 exibe um modelo *AMT S18C*²⁹ de microfone fabricado para captação específica de violoncelo:



Figura 3: Representação do modelo de microfone para uma melhor captação do violoncelo.

Após a primeira semana de estudo esteve descartada a utilização do metrônomo durante a execução da obra. Sua utilização passou a ser adotada somente previamente a cada início de determinado trecho da obra, ou seja, para simples conferência e memorização do andamento para a execução.

Com essa etapa de estudo percebe-se certa autonomia e interação entre violoncelo e material pré-gravado. A intérprete passou a confiar mais em seus sentidos internos como a prever cada sonoridade eletroacústica que se aproximava, buscando direcionar as frases conforme as dinâmicas indicadas, e podendo conectar melhor as partes. Nesse momento a autonomia interpretativa lhe trouxe maior segurança e controle

²⁹ “The AMT S18C is an electret-condenser microphone that has been specifically designed for cello. All of the parameters that are problematic for string instruments have been addressed during an intensive study on the sonic characteristics of the instrument” Disponível em: <<http://appliedmicrophone.shptron.com/p/amt-s18c-cello-microphone>>

do tempo. E esse é o verdadeiro propósito desta obra, que o intérprete confie em sua sensibilidade interpretativa para dialogar com as sonoridades eletroacústicas, tendo plena liberdade e confiança nos momentos próprios, sem utilizar recursos ou aparelhos eletrônicos para isso. Dessa forma, cada instrumentista irá compor sua maneira individual de interpretação e a execução nunca será a mesma.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir desta pesquisa, percebe-se a importância de realizar um estudo detalhado para a preparação de uma obra mista. Inúmeras dificuldades estão presentes na prática deste repertório conforme vistas neste trabalho. A execução do repertório em foco requer um estudo minucioso do intérprete, tanto da parte instrumental quanto da eletroacústica. A elaboração deste estudo deve estar centrada nas particularidades de cada obra, bem como suas exigências técnicas e interpretativas.

Em *Elegía* grande parte da complexidade do processo preparatório se concentra definitivamente na junção entre instrumento acústico e suporte fixo pré-gravado, além de qualquer outro elemento técnico ou virtuosístico por exemplo. A fundamentação utilizada para esta pesquisa serviu como alicerce para a preparação do estudo e performance em *Elegía*.

Constatou-se neste processo de pesquisa, que a complexidade de execução desta obra está relacionada ao comportamento interativo entre os materiais acústicos e pré-gravados. Contudo, foi necessário buscar a compreensão do processo composicional utilizado e entender os aspectos particulares em relação às estruturas temporais. A aplicação do conceito de *convergência temporal* permitiu uma execução equilibrada nos elementos de sincronia e coordenação entre a parte instrumental e de suporte fixo. A utilização da sistematização de *escuta vetorial* como uma ferramenta aliada para a organização da taxonomia sonora, e para a detecção dos momentos convergentes entre violoncelo e suporte fixo, foram determinantes para a fluência da performance e interpretação.

É possível perceber nesta obra grande expressividade seguida de desafios interpretativos, cabendo ao instrumentista captar a mensagem poética e transmiti-la agregando sua sensibilidade e criatividade artística. As decisões interpretativas e as

habilidades intrínsecas no repertório eletroacústico misto requerem uma compreensão profunda das diversidades sonoras existentes nesse estilo.

A amplitude de novas formas de se pensar e estudar o repertório em questão proporciona diferentes concepções ao intérprete, sejam perceptivas, performáticas, criativas, interpretativas e artístico-musicais, aliadas ao domínio das possibilidades sonoras e das capacidades de novos efeitos em seu instrumento.

A execução deste repertório na vivência pessoal da autora lhe trouxe novas habilidades musicais e interpretativas, e ainda, uma nova concepção sonora de seu instrumento e de suas infinitas possibilidades.

Acredita-se que esta pesquisa irá contribuir profundamente para o atual cenário musical tendo em vista, como citado anteriormente, a insuficiência de referenciais bibliográficos nesta área. A prática do repertório eletroacústico misto pra violoncelo no Brasil precisa ser mais explorada e difundida. Essa prática beneficiará o cenário musical como um todo, pois aproximará compositor e intérprete além de impulsionar a propagação da música contemporânea brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSOCIAÇÃO CULTURAL CLAUDIO SANTORO. *Claudio Santoro*. Disponível em: <<http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/15.html#15.7>>. Acesso em 09 de dezembro de 2015.

APPLIED MICROPHONE TECHNOLOGY. *AMT S18C Cello Microphone*. Disponível em: <<http://appliedmicrophone.shptron.com/p/amt-s18c-cello-microphone>>. Acesso em 19 de setembro de 2015.

BUTTEWORK, Neil. *Dictionary of American Classical Composers*. Editora Routledge, pg. 496, 2013.

CAMPOS, Cleber da Silveira. *Modelos de Recursividade Aplicados à Percussão com Suporte Tecnológico*. Tese Doutoral. Campinas-SP: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 2012.

_____. *Percussão Múltipla Mediada por Processos Tecnológicos*. Dissertação de Mestrado. Campinas-SP. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 2008.

DE ANDRADE, Iracema. *La Música Eletroacústica Mixta: el intérprete y los desafíos de la praxis musical contemporânea*. Revista Vórtex, Curitiba, n.2, pg. 49-64, 2013.

_____. *El Concepto de Convergencia Temporal Aplicado a La Interpretación de Obras Electroacústicas Mixtas para Violonchelo*. Tese Doutoral não publicada. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

DELALANDE, François. *La Musique est un Jeu d'Enfant*. Editoras Buchet/Chastel, Paris, 1984.

DOURADO, Henrique. *Dicionário de Termos e Expressões da Música*. São Paulo: Ed.34, 2004.

EIMERT, Hebert. *Que es la musica eletrônica?* Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión, 1959.

FISCHERMAN, Diego. *La Música del Siglo XX*. Buenos Aires: Paidós, 1998.

FENERICH, Alexandre. *Questões da Representação na Música Eletroacústica*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005, p. 121 e 122.

GRIFFITHS, Paul. *Modern Music*. New York: Thames and Hudson, 1994.

IAZZETTA, Fernando. *Música e Mediação Tecnológica*. Editora Perspectiva: Fapesp. São Paulo, 2009.

_____. *Meaning in Musical Gesture*. In: *Trends in Gestural Control of Music*. M. W. A. M. Battier (Ed.) Paris. IRCAM, 2000.

MCNUTT, Elizabeth. *Performing Eletroacoustic Music: A Wider View of Interactivity*. Journals Organized Sounds, vol. 8, n.3, 2003.

MENEZES, Flo. *Música Eletroacústica: histórias e estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996.

MISKALO, Vitor. K. *A Performance Composicional na Música Eletroacústica Interativa*. Dissertação. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

PISTON, Walter. *Harmony*. Nova Iorque: W.W. Norton and Company, 1987.

PRESGRAVE, Fabio Soren. *Aspectos da Música Brasileira Atual: Violoncelo*. Tese. Campinas-SP: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 2008.

QUESTÕES COSMOLÓGICAS. *O Atrator Caótico de Lorenz*. Disponível em: <https://questcosmic.wordpress.com/2013/10/27/da-realidade-a-teoria-do-caos/>>. Acesso em 17 de outubro de 2015.

SAARIAHO, Kaija. *Kaija Saariaho*. Disponível em: <http://saariaho.org/works/>>. Acesso em 10 de novembro de 2015.

SCIARTES. *Equipe Interdisciplinar*. <http://sciarts.org.br/sciarts/o-que-e-o-sciarts/>>. Acesso em 26 de outubro de 2015.

SCHAEFFER, Pierre y REIBEL, Guy. *Traité des Objets Musicaux*. Éditions du Seuil, Paris, 1966. Tradução para Espanhol: *Tratado de los Objetos Musicales*. Madrid. Alianza Editorial, 1ª Edição: 1988. Revisão: 1996.

_____ y REIBEL, Guy. *Solfeje de l'Objet Sonore*. Groupe de Recherches Musicales, Paris, 1967. Tradução inédita para Português: *Soljejo do Objecto Sonoro*. DIAS, Antonio de Souza. Lisboa, 1996. Revisão: Paris, 2007.

SMALLEY, Denis. *Spectromorphology: explaining sound-shapes*. Organized Sounds, Vol. 2, pg. 101-126, 1997.

ZAMPRONHA, Edson. *Notação, Representação e Composição – um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.

_____. Entrevista a Fernanda Rosa Machado em 12 de maio de 2015, e-mail.

Partituras:

ZAMPRONHA, Edson. *Elegía para violoncelo y eletroacústica*. 2009. pdf.

ANEXO 1: ENTREVISTA COM EDSON ZAMPRONHA

Apresenta-se a entrevista realizada com Edson Zampronha, a qual são abordadas questões específicas sobre esta obra. A entrevista possui questionamentos objetivando aprofundar os conhecimentos do intérprete e que venham contribuir para o direcionamento de uma interpretação concisa e embasada nos aspectos composicionais. Esta entrevista foi realizada por e-mail no mês de maio de 2015.

Fernanda Machado: Fale sobre a estreia da peça. Quem foi o intérprete? Quando ocorreu e o local do evento?

Edson Zampronha: A estreia foi realizada por Jaime Puerta Polo (Cello) e Edson Zampronha (Eletroacústica) na Sala Paraninfo da *Universidad de Valladolid*, Espanha, dia 06 de Março de 2009. Foi um concerto excelente!

Fernanda Machado: O termo *Elegía* geralmente se refere a algo triste e dramático. Fale sobre o título e sua poética composicional nesta obra.

Edson Zampronha: Esta obra é uma obra sobre outra obra, como um Duplum medieval. Há uma obra anterior, que se chama “O Crescimento da Árvore Sobre a Montanha”, que é eletroacústica solo, e que compus em 2003 no Gabinete de Música Eletroacústica (GME) do *Conservatorio Profesional de Música* de Cuenca, Espanha. Um pouco depois, compus a obra “O Crescimento da Árvore Sobre a Montanha com vento penetrante”, que é para tuba e sons eletroacústicos e utiliza exatamente os mesmos sons eletroacústicos da primeira obra. Quer dizer, a eletroacústica é a mesma, mas agora a tuba é adicionada. Finalmente, em 2009 eu compus *Elegía* que também utiliza os mesmos sons eletroacústicos, mas com a adição do violoncelo. Os sons eletroacústicos são sempre os mesmos, mas a adição de outros instrumentos transforma substancialmente nossa percepção de quais elementos musicais estão construindo a linguagem musical. No caso da tuba, enfoco a morfologia dos sons eletroacústicos, e no caso do violoncelo, enfoco a percepção de notas (frequências). Por exemplo, no início da obra os sons eletroacústicos utilizados são difusos. A frequência central destes sons não é claramente definida, e podem ser escutados de forma mais ou menos ruidosa. No

entanto, a adição do violoncelo leva nossa escuta a centrar-se em uma nota, e já não escutamos estes sons exatamente da mesma forma. O violoncelo define qual aspecto é central para a percepção, e acabamos escutando um ambiente centrado em notas relacionadas com dó menor. Algo totalmente diferente ocorre na obra com tuba, que nesta parte não toca nenhuma nota, deixando que estes sons sejam escutados de forma difusa. E em outros momentos, quando a tuba enfoca a morfologia, o cello enfoca as notas. Em síntese, nestas obras estou centrado na recepção: o instrumento adicionado leva a nossa escuta a centrar-se em um ou outro aspecto daquilo que escutamos. Ou seja, a percepção constrói o resultado. Mas nesta obra em particular, o nome *Elegía* também está relacionado com uma expressividade profunda, ultra-expressiva, que está relacionada com um momento pessoal de superação. Digamos que, de forma mais pessoal, somos capazes de ver certos momentos da vida de outra forma tal como o cello muda a forma como escutamos os sons eletroacústicos. Mas de forma mais ampla, estou realizando um procedimento composicional centrado na transformação substancial de como escutamos nosso entorno. Uma técnica composicional que, sem abrir mão da produção, está centrada na recepção. Esta forma de trabalhar a poética desta obra eu a denomino poética da ambiguidade.

Fernanda Machado: Sobre as indicações que remetem à escrita tradicional: *grave e risoluto, lamentoso molto espressivo, lontano, doloroso molto espressivo, enérgico dolente, cantábile lamentoso, dramático molto doloroso*. O que cada um desses “movimentos” representa como caráter musical nesta obra?

Edson Zampronha: Cada um deles é uma frase musical. A obra está construída com um total de 7 frases. E o conjunto das 7 frases também tem a forma de uma enorme frase que abarca toda a obra. Cada frase é uma forma abreviada de uma sentença, com abertura, ascensão climática, clímax e resolução. Todas com o mesmo diagrama geral (embora variado em cada caso), e é isso o que as une. Não trabalho com motivos no sentido clássico. O meu motivo é, no fundo, o diagrama que se repete de forma consistente em cada frase.

Fernanda Machado: Qual a importância da linha melódica do violoncelo em relação ao diálogo com as sonoridades pré-gravadas?

Edson Zamprona: O violoncelo transforma a maneira como escutamos os sons eletroacústicos. Ele é similar a um Duplum, que faz que nossa escuta se centre em certos aspectos do som, amplificando algumas de suas propriedades, e definindo qual aspecto dos sons eletroacústicos são os mais relevantes para nossa escuta.

Fernanda Machado: Fale sobre a escolha dos efeitos pré-gravados, suas representações e características no contexto da obra.

Edson Zamprona: Rigorosamente falando, não são efeitos. São sons que possuem uma expressividade intensa, própria. O que é muito interessante nos sons eletroacústicos é que o timbre pode ser uma ferramenta expressiva muito intensa. O timbre é o elemento expressivo, concentra uma expressividade antes mesmo de construir uma linha melódica, e isto é muito presente nesta obra. É importante destacar que utilizei dois tipos de sons nesta obra: sons produzidos através da síntese digital a partir da Teoria do Caos e sons produzidos de forma analógica através do sintetizados Synthi 100. No início dos anos 2000 estava trabalhando com estes sons sintetizados a partir da teoria do Caos, e são muito interessantes. Estes sons são sintéticos, mas dada sua característica caótica, eles apresentam certas semelhanças com sons que encontramos na natureza. Não reconhecemos um ou outro som específico da natureza, mas o seu comportamento é similar, e é esta naturalidade dentro da artificialidade da síntese sonora que me atraiu muito ao realizar este tipo de experimentação tímbrica. Para trabalhar com o Synthi 100 fui ao GME de Cuenca, Espanha. Lá eles possuíam um dos últimos Synthi 100, um maravilhoso e enorme sintetizador analógico que ocupa toda uma sala, e que produz sons que são muito próprios a ele. O melhor deste sintetizador é que ele demorava uns 40 minutos para aquecer, e durante estes 40 minutos os timbres eram únicos, instáveis, irrepetíveis. Eu produzia diversos sons nestes 40 minutos. Em seguida eu transportava estes sons a um computador digital e trabalhava sobre os resultados. Os sons do Synthi 100 são notáveis, e a instabilidade dos 40 minutos iniciais complementa de forma notável os sons sintetizados utilizando a teoria do caos, e se somam para produzir todos os sons eletroacústicos da obra. Há somente dois outros sons que foram acrescentados por razões puramente musicais. O restante provém destas duas fontes sonoras.

Fernanda Machado: Muitos espectros sonoros parecem ser repetidos pelo violoncelo dando uma continuidade ao som anterior, neste caso o intérprete poderia pensar na execução do timbre do violoncelo como uma imitação e eco? Exemplo: trêmulos a partir de 4'14.

Edson Zampronha: Sim, e estas repetições são muito importantes porque são outra forma de fusão entre os sons eletroacústicos e o cello, com uma intenção muito musical.

Fernanda Machado: Sobre escrita: Você opta por colocar indicações de tempo que definem e organizam com clareza as entradas do cello. Sobre a grafia dos espectros eletroacústicos, você poderia explicar a sua opção por ilustrar esses espectros através de figuras próprias. Teria pontos específicos relevantes para o intérprete compreender no seu estudo da partitura ou até mesmo durante a performance?

Edson Zampronha: Esta grafia é orientativa. Alguns desenhos procuram demonstrar quais são os aspectos mais relevantes dos sons eletroacústicos, e tem a função de distinguir certas famílias de sons uns dos outros. Desta forma, o intérprete pode encontrar com maior facilidade em que ponto se encontra a eletroacústica em relação com o cello, e permite que rapidamente seja possível tocar sem um relógio ou cronômetro. Esta obra soará melhor se nos orientamos pela escuta dos sons eletroacústicos mais que pela medida em segundos. Meu guia para a sincronização não é uma medida temporal, mas um sentido musical.

Fernanda Machado: O que você espera na reação do público e a sensação do ouvinte com esta obra?

Edson Zampronha: Espero poder compartilhar uma experiência estética que, para mim, tem grande valor. As respostas podem variar muito de pessoa a pessoa, por isso não me centro em respostas ou reações específicas. Ao contrário, centro meu esforço na construção de um momento no qual seja possível compartilhar uma experiência estética de forma intensa e significativa. Para mim, um objeto é estético quando é capaz de manifestar uma inteligência de forma concreta, uma inteligência sensível. Vou tentar explicar isto brevemente. Embora eu considere que o belo seja importante (e não deixo

de me preocupar com o belo quando componho), a estética não é o estudo do belo. Dentro de meu modo de pensar, isto é um equívoco. O belo é um (espetacular) efeito colateral que podemos buscar. No entanto, o estético é a forma concreta, sensível, de uma inteligência que se encarna de forma física no mundo, um objeto inteligente. Mas não basta ser inteligente. É importante que ofereça ao ouvinte uma expansão das formas como esta inteligência se corporifica de forma sensível é capaz de nos surpreender por expandir as formas que conhecemos de inteligências corporificadas em objetos. Pode ser que não tenhamos consciência de que se trata de uma inteligência sensível, como também não temos consciência da sintaxe de nossa primeira língua quando falamos. Esta consciência não é realmente necessária quando nos defrontamos com um objeto que encarna uma inteligência sensível surpreendente. Realizando uma segunda simplificação para explicar este aspecto complexo, diria que estamos na fronteira da linguagem musical, entrando em terrenos nos quais podemos encontrar coisas que ainda não conhecemos. Aquilo que conhecemos está codificado por nossos hábitos em maior ou menor medida. No entanto, tenho muita curiosidade para saber o que pode existir além destas fronteiras codificadas pelos hábitos culturais. Esta incursão no terreno que está além dos hábitos culturais pode ser muito enriquecedora, e podemos vivenciar experiências altamente significativas antes desconhecidas. O conhecimento daquilo que pode existir além destes códigos é altamente sedutor para mim. O que podemos encontrar quando atravessamos as fronteiras destes códigos? O que podemos trazer para a sala de concerto que antes não havíamos experimentado, e que é capaz de enriquecer as formas através das quais nos relacionamos com as experiências sensíveis? É isso o que minha música oferece ao público: uma inteligência sensível que encontrei ao ter atravessado estas fronteiras, e que considero sumamente significativa e enriquecedora. No entanto, não considero que o simples atravessar destas fronteiras seja, em si mesmo, esteticamente válido. A estética inclui um forte aspecto contextual que não deveria ser ignorado. Atravessar estas fronteiras é um ato importante, mas não é suficiente para construir esta inteligência sensível à qual me refiro. É importante que aquilo que encontramos além destas fronteiras seja significativo quando trazemos para dentro de nosso contexto. É essa interação entre o que encontramos e o contexto que efetivamente produz resultados que podem ser impressionantes, comunicativos, novos e belos.

Fernanda Machado: Você teria demais considerações ou sugestões para interpretação dessa obra?

Edson Zampronha: De uma maneira geral: tocar sem relógio ou cronômetro, buscar grande expressividade, conhecer muito bem os sons eletroacústicos e explorar diálogos com estes sons tanto quanto faríamos ao tocar com outra pessoa, não deixar que a partitura cubra o/a intérprete (é muito melhor ver e ouvir a interpretação em conjunto), e conhecer, entender e estudar a obra com o mesmo grau de concentração e dedicação utilizado para o estudo de outras obras do repertório. Sugiro também que o poder expressivo da obra seja refletido de forma corporal (mas sem caricaturas). O corpo é parte da música, e é um dos elementos menos trabalhados para uma melhor comunicação das obras contemporâneas com o público.

ANEXO 2: PARTITURA COM MARCAÇÕES DA INTÉRPRETE

Efeito da Mesa
Big Hall nº 6
- canal Flat

ELEGÍA

Elegy
2003-2009

Edson ZAMPRONHA

0'00" 0'18" 0'26" 0'42" 0'48" 1'04" 1'22" 1'35"

Pedal DO
Vento Grave
Minuete
grave
Sino Eco
Agiudo
Grave
Transforma
CHORD F
Pedal DO
atd 1/5
diapase

Grave e risoluto
(♩ = 80 mm, tempo giusto)

ff sempre
p
f
3
p

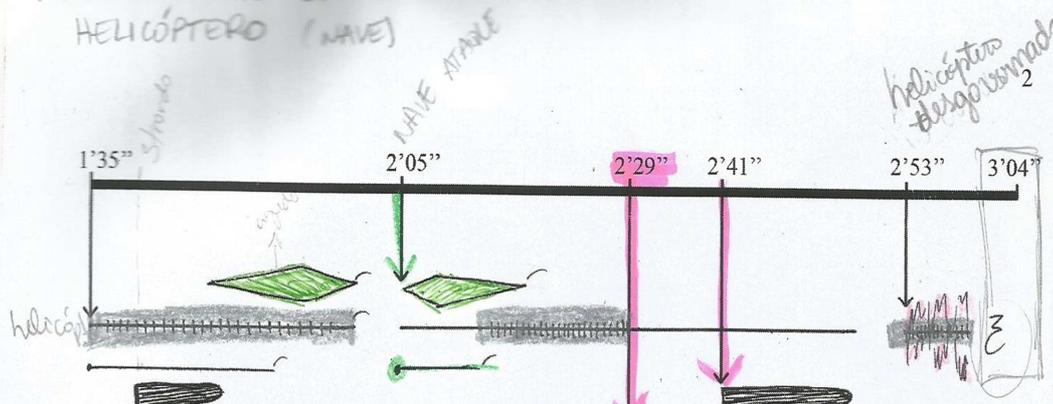
Parar y esperar hasta la entrada siguiente
Stop and wait until the next entry

Pedal em Dom + Chave

Resoluto: decisivo

© Edson Zampronha, 2009

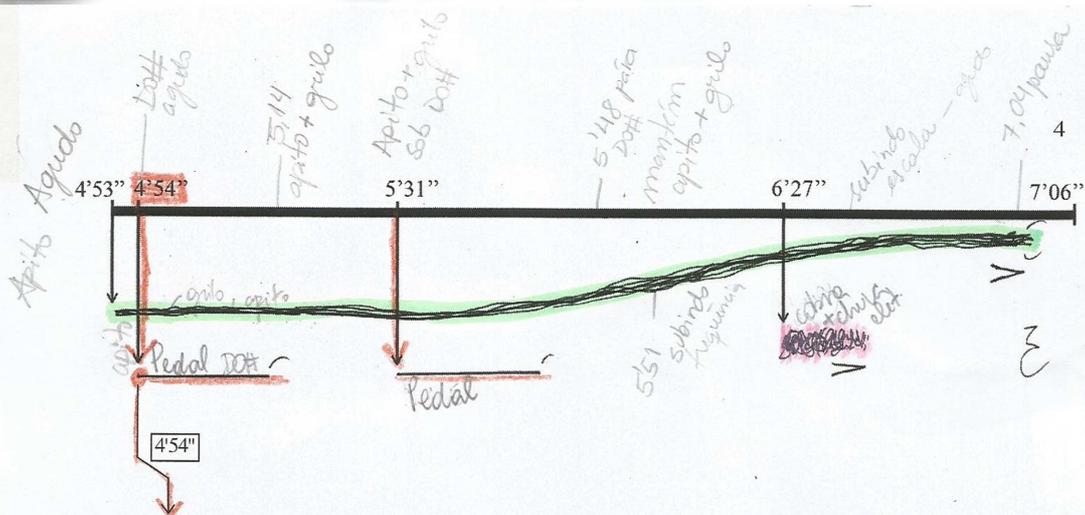
NOVO AMBIENTE SÓCRO
HELICÓPTERO (NAVE)



1'35"

Lamentoso molto espressivo
(♩ = 80 mm, tempo giusto)

Parar y esperar hasta la entrada siguiente
Stop and wait until the next entry



Doloroso molto espressivo
 (♩ = 80 mm, tempo giusto)

Pedal

mf — f > mp f mf

< f > mf > mp mf < f

mf f > mf

f > mf < f > mp mf < f

> mp < mf > mp mf < f mp <

< f > mp pp

Parar y esperar hasta la entrada siguiente
 Stop and wait until the next entry

agua, Falsa, balala, quebrado, 78 Falsa, Falsa, Falsa, agua, Helicoptero, Transforma, noise, 217 VZ, Helicoptero, Vira nave, Portal, apto. rrgio

7'06" 7'07" 7'16" 7'25" 7'38" 7'40" 7'48" 8'00" 8'03" 8'18" 8'30" 8'47" 9'01" 5

716"

Energico dolente
(♩ = 80 mm, tempo giusto)

725"

738" 740" 748" 8'00"

8'03" 8'18"

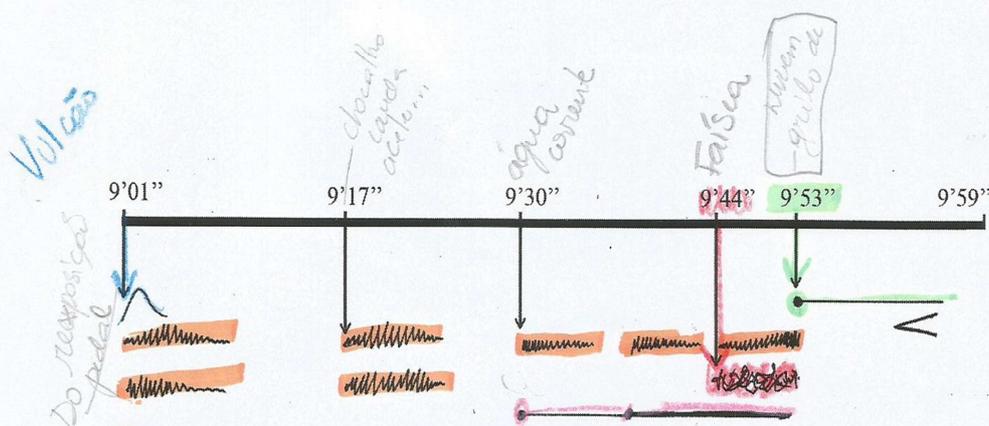
8'30" 8'47"

Parar y esperar hasta la entrada siguiente
Stop and wait until the next entry

DOLENTE: dolido

go!

The image shows a handwritten musical score on a page numbered 56. At the top, there is a timeline with time stamps from 7'06" to 9'01". Above the timeline, various sound effects and actions are noted in red and black ink, such as 'agua', 'Falsa', 'balala', 'quebrado', 'Helicoptero', 'Transforma', 'noise', 'Vira nave', 'Portal', and 'apto. rrgio'. Below the timeline, there are five staves of music in bass clef, 4/4 time. The first staff starts at 7'16" and is marked 'Energico dolente (♩ = 80 mm, tempo giusto)'. It features a series of notes with dynamic markings 'p' and 'f'. The second staff starts at 7'38" and has markings 'fp', 'p', and 'f'. The third staff starts at 8'03" and has markings 'mp < f', 'fp', and 'ff'. The fourth staff starts at 8'30" and has markings 'fp', 'f', 'fp', 'f', and 'mp'. The fifth staff starts at 8'47" and has markings 'fp', 'mf', 'p', and 'p'. There are several handwritten annotations in green, purple, and blue ink, including '716"', '725"', '738"', '740"', '748"', '8'00"', '8'03"', '8'18"', '8'30"', and '8'47"'. A blue note 'go!' is written on the right side. At the bottom left, it says 'DOLENTE: dolido'. At the bottom right, there is a performance instruction: 'Parar y esperar hasta la entrada siguiente' and 'Stop and wait until the next entry'.



9'01'' *manter contagem do tempo...

Cantabile lamentoso
(♩ = 80 mm, tempo giusto)

f *p* *mf* *f* *sfz* *f*

9'30''

fp *ff* *sfz* *ff*

9'44'' 9'53''

Parar y esperar hasta la entrada siguiente
Stop and wait until the next entry

f *ff* *f*

go!

meny vibrato
comp vibrato

9:59" *Portato* *transformando* *Vento* 10:14" 10:22" *Portato* *only* 10:30" *Portato* 10:45" *Vento Grave* *Uido* *agudo* 10:58" *falsa* 11:09" 11:20" *Vento Traco* *transformando* 12:00" 7

9:59"

Drammatico molto doloroso
(♩ = 80 mm, tempo giusto)