

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

**EM TORNO À FRAGILIDADE: REFLEXÕES SOBRE TRÊS
PROCESSOS COMPOSICIONAIS**

Memorial de Composição

Francisco Cardoso de Araújo

Porto Alegre
2020

FRANCISCO CARDOSO DE ARAÚJO

**EM TORNO À FRAGILIDADE: REFLEXÕES SOBRE
TRÊS PROCESSOS COMPOSICIONAIS**

Memorial de Composição submetido ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Composição

Orientador: Dr. Antônio Borges Cunha

Porto Alegre
2020

CIP - Catalogação na Publicação

Araújo, Francisco Cardoso de
Em torno à fragilidade: reflexões sobre três
processos composicionais / Francisco Cardoso de
Araújo. -- 2020.
88 f.
Orientador: Antonio Carlos Borges Cunha.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2020.

1. Composição musical. 2. Música contemporânea. 3.
Fragilidade em Música. 4. Memorial de Composição. I.
Borges Cunha, Antonio Carlos, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meu orientador, Prof. Dr. Antônio Borges Cunha, pela amizade, paciência e condução precisa; à Capes por proporcionar, pela concessão de uma bolsa, a realização do mestrado com bolsa; aos professores do programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS com os quais tive o privilégio de estudar durante o mestrado; ao Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves; à minha família, pelo apoio incondicional, em especial a meus avós Vicente e Palma; aos músicos que colaboraram na execução das obras analisadas neste memorial: os membros do *B3:Brouwer Trio*, do duo *Sonic Apricity* e o contrabaixista Leonardo Lopes; ao *Valencia International Performance Academy & Festival*, ao *Alba Music Festival* e ao Círculo de Invenção Musical, pelos cessão dos espaços e pelas oportunidades para que as composições e as *performances* das obras presentes neste memorial fossem realizadas; aos meus colegas e companheiros de caminhada na composição musical, pelo incentivo e parceria: Caio Facó, Willian Lentz, Paul Wegmann, Antônio Spoladore, Fernando Riederer, Vinícius Giusti e Rodrigo Meine; aos meus ex-professores e amigos Dr. Maurício Dottori, Harry Crowl e Márcio Steuernagel; às professoras Lúcia Soldera e Nathália Guedes; aos meus amigos Gabriel Batista, Gabriel Torrens, Guilherme Araújo, Roger Koester, Karina Abrahão e Alex Matsu à minha segunda família em Porto Alegre: Gabriela Pelizzer, Amanda e Francis.

RESUMO: Este trabalho engloba partituras, gravações e memorial do processo de composição de três peças escritas entre 2018 e 2019, durante o curso de mestrado em composição musical, no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: *Harloom*, para piano, violino e violoncelo; *Per Se*, para violino e viola; *Brin*, para contrabaixo solo. As reflexões apresentadas assumem a compreensão de fragilidade em música como premissa estética, fundamentada principalmente em Nomi Epstein (2017). Na análise das obras, evidenciam-se aspectos composicionais que tangem ideias sobre fragilidade em música e com elas dialogam.

Palavras-chave: Composição; Fragilidade; Memorial de Composição

ABSTRACT: This work consists of scores, recordings and paper of the compositional processes from three pieces written between 2018 and 2019, during the master's in composition course in the Music Post-graduation Program of the Federal University of Rio Grande do Sul: *Harloom*, for piano, violin and cello; *Per Se*, for violin and viola; and *Brin*, for solo double bass. The reflections throughout this memorial start from the understanding of fragility in music as an aesthetic premise based primarily on Nomi Epstein (2017), trying to show in the analysis of the works, compositional aspects that touch and dialogue with ideas about fragility in music.

Keywords: Composition; Fragility; Composition Memoria

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Takemitsu - <i>And then I knew...</i> - fragmento melódico inicial.....	33
Figura 2	Fragmentos melódicos onde a polarização de entidades harmônicas são evidenciadas.....	34
Figura 3	Fragmentos melódicos onde a polarização de entidades harmônicas são evidenciadas.....	34
Figura 4	Fragmento melódico matriz	35
Figura 5	Desdobramentos das configurações melódicas solistas do piano.....	36-7
Figura 6	Trechos do poema <i>A Máquina do Mundo</i> de Drummond de Andrade.....	38
Figura 7	Momento final da obra <i>Harloom</i>	39
Figura 8	Notação empregada para indicar caixas de repetição em <i>Per Se</i>	53
Figura 9	Fragmentos das configurações melódicas em <i>Per Se</i>	54
Figura 10	Figurações fulgurantes dos harmônicos.....	55
Figura 11	Processo acumulativo construído a partir das figurações fulgurantes.....	55-6
Figura 12	Momento final da peça.....	57

Figura 13	<i>Figura musical 1</i> - dos registros distantes, principal figura que caracteriza o ambiente sonoro da peça figuras da obra <i>Perduto in Una Città D'Acque</i> de S. Sciarrino.....	69
Figura 14	Figura musical 2 - das pontuações no registro extremo grave do piano (1.º momento).....	70
Figura 15	Variação harmônica sobre a figura musical 1 (2.º momento).....	71
Figura 16	Figura musical 3 - de curta duração, grande densidade rítmica e harmônica e suas variações (3.º momento).....	72
Figura 17	Polarização do mi bemol no final da terceira página da partitura (início do 4.º momento).....	72
Figura 18	Variação da figura musical 1 - oscilação das mesmas alturas nos mesmos registros (4.º momento - <i>Coda</i>).....	73
Figura 19	Fragmento melódico elaborado sobre a figura musical 1 de <i>Brin</i> , e suas respectivas variações.....	77
Figura 20	Figura musical 2, e suas respectivas variações.....	77
Figura 21	Figura musical 3, e suas respectivas variações.....	78
Figura 22	Figura musical 4, e suas respectivas variações.....	78
Figura 23	Figura musical 5, e sua respectiva variação.....	78
Figura 24	Figura musical 6, e suas respectivas variações.....	79
Figura 25	Figura musical do <i>pizzicati</i> e suas respectivas variações.....	80
Figura 26	Fragmentos melódicos apresentados na segunda parte da peça.....	81

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. FRAGILIDADE NA MÚSICA.....	12
2.1 Considerações pré-analíticas.....	17
3. HARLOOM.....	19
4. PER SE.....	42
5. BRIN.....	60
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	83
7. REFERÊNCIAS.....	86

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho consiste de partituras, gravações e memorial sobre processos composicionais de três peças escritas entre 2018 e 2019, durante o curso de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Essas composições são: (1) *Harloom*, trio para piano, violino e violoncelo, estreada durante o *Valencia International Performance Academy & Festival - VIPA* (Espanha), em julho de 2018, pelo *B3:Brouwer Trio*; (2) *Per Se*, duo para violino e viola, estreada durante o *Alba Music Festival* (Itália), em maio de 2019, pelo duo *Sonic Apricity*; (3) *Brin*, para contrabaixo solo, estreada, em dezembro de 2019, por Leonardo Lopes na programação do Círculo de Invenção Musical, realizado em parceria com a Orquestra Filarmônica da Universidade Federal do Paraná (OF/UFPR).

As reflexões apresentadas neste memorial alicerçam-se nas experiências composicionais vivenciadas por meio do processo de criação das três peças, de seus ensaios e de suas apresentações públicas. Durante esse processo, o entendimento sobre ‘fragilidades’ em música emergiu em meio à elaboração das composições, influenciando a análise dos resultados poéticos e estéticos desenvolvidos, bem como a própria elaboração da última obra. O ímpeto composicional da última peça (*Brin*) fundamenta-se em leituras e estudos sobre as ideias de fragilidade em música, buscando transmitir este fundamento poético/estético, por meio de reflexões sobre possíveis maneiras de incorporá-las e representá-las.

As principais concepções de fragilidade em música, neste memorial, são discutidas por Nomi Epstein¹ (2017) em seus estudos, através de uma perspectiva fenomenológica. Segundo a autora, a fragilidade “pode ser tradicionalmente definida como a qualidade de ser facilmente quebrado ou

¹ Nomi Epstein: Compositora, curadora, *performer* de música experimental e educadora musical, atuante na DePaul University (Chicago).

danificado”² (p.39). Para ela, no caso do som, invisível aos olhos, a fragilidade encontra-se em um estado de possível ruptura, algo que não está sujeito a uma estabilidade absoluta. A fragilidade, segundo Epstein, estaria relacionada a uma situação musical na qual uma funcionalidade do som ou os meios de sua produção fossem, de alguma forma, desestabilizados, trazendo colapso a suas permanências.

Epstein (2017, p.39) explica:

Aceitar a ideia de que fragilidade sonora representa um estado no qual a quebra [ruptura] é possível requer uma aceitação simultânea – mesmo que ainda apenas figurativamente ou metaforicamente – de que há algo no som a ser quebrado [rompido] ou que pode quebrar [romper]. Ao objeto ou estado frágil falta estabilidade absoluta e, por extensão, o mesmo acontece com um som ou música frágil³.

Nesse fundamento, foram alicerçadas reflexões que constituíram o presente memorial. Durante o desenvolvimento das composições desse conjunto, alguns pressupostos ressaltados por Epstein (2017) foram utilizados. A autora discorre sobre dez categorias de fragilidades, associadas a cinco agentes principais: som, matéria, intérprete, ouvinte, compositor. Em análises pós-composicionais das obras *Harloom*, *Per Se* e *Brin*, foram reveladas algumas dessas categorias. Na última obra (*Brin*), no entanto, o entendimento sobre fragilidades também norteou sua concepção. Assim, no presente memorial, tanto elementos estruturais quanto elementos materiais são considerados potenciais na utilização da ideia de fragilidade.

Assente nesse pressuposto, foi possível analisar, nas três obras compostas para este memorial, diferentes experiências nas quais se observa como minhas ideias composicionais relacionam-se com possíveis fragilidades. Este memorial de composição está organizado em quatro capítulos.

² “Fragility is typically defined as the quality of being easily broken or damaged” (EPSTEIN, 2019, p.39).

³ “To accept the idea that sonic fragility depicts a state in which breakage is possible demands a simultaneous acceptance that – even if still only figuratively or metaphorically – there is something in sound to break or which can break. A fragile object or state lacks absolute stability and, by extension, so does a fragile sound or music” (EPSTEIN, 2019, p.39).

- No primeiro capítulo, exponho alguns dos principais estudos sobre o entendimento de fragilidade em música, constituindo a fundamentação do presente memorial.
- No segundo capítulo, apresento a obra *Harloom*, por meio da descrição de seu processo composicional, e a análise e as reflexões posteriores sobre as categorias de fragilidades observadas com base na tipologia de Epstein (2017).
- No terceiro capítulo, há comentários sobre a estrutura geral da obra *Per Se*, bem como relatos sobre sua fundamentação poética e sobre as relações encontradas em torno das ideias de fragilidade, posteriormente fundamentadas em Epstein.
- No quarto capítulo, mostro a obra *Brin*, incluindo o processo de sua composição norteado pelos estudos sobre fragilidade em música, apresentados neste memorial, e por minhas próprias constatações, bem como por reflexões posteriores à sua criação.

Este trabalho encerra-se com as considerações finais, evidenciando as principais conclusões auferidas sobre o entendimento de fragilidade em música, maturadas pelo estudo das composições, pelas reflexões atribuídas a seu desenvolvimento poético/estético, pelas experiências advindas de suas execuções, de suas apresentações públicas e de suas gravações.

2. FRAGILIDADE EM MÚSICA

Pela compreensão de fragilidade sob o aspecto generalista, pode-se entender como frágil algo que tende à ruptura, quebra ou instabilidade de seu estado atual. A fragilidade é inerente, em primeira instância, às propriedades físicas de um material e sua relação de preservação junto a seu entorno⁴. Fragilidade é definida como uma característica ‘do que é frágil’, bem como a ausência de constância, uma oscilação⁵. Ao se investigar o entendimento desse conceito no mundo das artes, em específico na música, observam-se trabalhos e estudos que buscam seu significado voltando-se principalmente para premissas estéticas⁶.

Oliver Thurley (2015), ao analisar as obras de Jakob Ullmann, mostra aspectos de supostas fragilidades que constituem e permeiam as peças do compositor alemão. Thurley, em seu estudo, define como frágeis um evento musical ou a composição de um som, que se encontram vulneráveis à interrupção por meio de uma força externa ou instáveis devido à natureza de suas qualidades. Um cenário musical frágil, segundo o mesmo autor, pode ser identificado se as propriedades de um som ou o meio que o produz encontram-se sujeitos a falhas, tendendo a um iminente colapso. Ele sublinha a fragilidade nas músicas de Ullmann como parte de suas relações acústicas (das técnicas instrumentais e das dinâmicas sonoras sutis), das notações empregadas e suas respectivas *performances* e da maneira como os ouvintes são expostos a essas experiências de escuta. Nesse contexto, a atenção dos ouvintes está constantemente sujeita ao esforço de buscar as sonoridades no quase silêncio de suas atmosferas.

⁴ Ao se buscar, no Dicionário Michaelis (*on-line*, 2020) o significado do verbete ‘fragilidade’, encontra-se uma relação com o termo vulnerabilidade.

⁵ Definições encontradas no dicionário *Léxico Dicionário de Português Online* (*on-line*, 2020).

⁶ Associo estética, neste trabalho, ao entendimento de *aisthesis*, ou a “compreensão pelos sentidos”. Portanto, estética está relacionada às qualidades observáveis de um objeto artístico, imanentes, por consequência, da disposição e das propriedades dos materiais que o constituem. Atribuídas a essas qualidades, experiências sensoriais e interpretativas seriam encontradas como passíveis de manifestar ou desenvolver afetos relacionados ao objeto contemplado. Para melhor compreensão do termo, ver Bedore e Beccari (2017).

Daniel Wilson (2017) propõe a definição de fragilidade através do pensamento de Allan Hepburn⁷, que a considera como uma propriedade que não se encontra no estado final de um objeto, mas se situa entre sua potencialidade de falha e o interesse dessa manipulação. Nessa relação de tensão entre a possibilidade de falha e seu desejo de manipulação, a fragilidade, segundo Hepburn (apud Wilson, 2017, p.53), torna-se bela e passiva de especulação. Wilson (2017), com base nas ideias apresentadas por Hepburn, discorre que a tensão sobre a possibilidade de falha é mais evidente no contexto das artes visuais, pois, na música, devido a suas qualidades fenomenológicas mais ‘abstratas’, a percepção dessa particularidade torna-se menos clara. Ao analisar as obras do compositor austríaco Klaus Lang, Wilson sugere que as fragilidades nelas encontradas relacionam-se muito mais à capacidade de se recordarem os sons, à sua memória, do que necessariamente às qualidades tímbricas e superficiais dos eventos sonoros das músicas.

Monty Adkins (2019), em seu estudo sobre o cenário contemporâneo da música ambiente experimentalista⁸, apoiado em autores já mencionados como Thurley, Wilson e Epstein, observou como um pensamento voltado à fragilidade em música, juntamente com o entendimento de ruído, pode ser utilizado para buscar a constituição de atmosferas sonoras nas quais as experiências de escuta sejam mais ativas. Essas noções, para Adkins, auxiliariam a concepção das matizes⁹ sonoras de obras voltadas para esse contexto musical (de atmosferas sonoras). Ele evidencia, portanto, aspectos da fragilidade que podem contribuir para a criação de ambiências musicais consideradas frágeis. Esses aspectos são observáveis nos materiais sonoros que constituem uma paisagem sonora, bem como nas possíveis tecnologias utilizadas para conceber o ambiente acústico em seus aspectos estruturais, de temporalidade e nas relações apresentadas na disposição dos sons, que se direcionam à negação de princípios da *gestalt* na escuta dessas ambiências musicais.

Esses argumentos e constatações apresentados por Wilson (2017), Thurley (2015) e Adkins (2019) relacionam-se diretamente com os tópicos

⁷ Allan Hepburn - professor da McGill University.

⁸ *Contemporary experimental ambient music*

⁹ *Tint* – palavra inglesa, aqui livremente traduzida como ‘matiz’, das propriedades da cor e em música referente à ideia de tessituras/timbre.

elaborados por Nomi Epstein (2017), em seu estudo *Musical Fragility: A Phenomenological Examination*. Sob uma ótica fenomenológica¹⁰, a autora retrata a fragilidade como um estado em que a percepção de estabilidade não se encontra constante ou absoluta. Em música, por exemplo, a estabilidade sonora é encontrada quando um componente musical, como timbre ou relações estruturais, parece, de alguma forma, continuar, a trazer unidade no decorrer dos eventos. A instabilidade surgiria ao ocorrer, em sua continuidade, uma falha na sustentação da estabilidade, gerada por uma interrupção dentro de determinado contexto sônico. Essa interrupção ocorre quando um componente sonoro “se deteriora, desaparece ou é até mesmo eliminado”¹¹ (Ibdem, p. 40).

Propondo o aprofundamento sobre os conceitos de fragilidade em música, a referida autora expõe uma tipologia baseada em dez categorias, as quais podem ser identificadas não apenas em obras que utilizam um ou mais desses tipos de fragilidade, mas também naquelas que não podem ser consideradas necessariamente frágeis, em primeira instância. Observando exemplos musicais de diversos compositores da contemporaneidade, Epstein cataloga essas qualidades: fragilidade da *performance*; fragilidade material; fragilidade acústica; fragilidade estrutural; fragilidade notacional; fragilidade psicológica; fragilidade temporal; fragilidade de afinação; fragilidade espacial; fragilidade multidimensional¹². Elas são evidenciadas tendo por base, segundo a mesma autora, cinco agentes que permitem a observação desses gêneros: “som, matéria, intérprete, ouvinte e compositor” (EPSTEIN, 2017, p. 41)¹³.

Sobre o entendimento de fragilidade no aspecto de *performance*, a mesma autora atribui seu sentido ao modo como o compositor, intencionalmente, instrui um intérprete a utilizar determinada técnica instrumental, a fim de eventualmente produzir uma sonoridade na qual, por consequência de fatores como duração, contexto ou condição em que se encontra, haja possibilidade de falha em sua produção. A fragilidade, nesse

¹⁰ Tal perspectiva é discutida em sua obra com base em diferentes autores, incluindo os estudos de Don Ihde (2007), em uma perspectiva husserliana.

¹¹ “(...) *a component decays, disappears, or is even eliminated.*”(EPSTEIN, 2017, p.40)

¹² *Performative fragility, material fragility, acoustic fragility, structural fragility, notational fragility, psychological fragility, temporal fragility, tuning fragility, spatial fragility, multidimensional fragility* (EPSTEIN, 2017)

¹³ “(...) *sound, material, performer, listener and composer.*”(EPSTEIN, 2017, p.41)

caso, é identificada como subproduto de uma técnica utilizada para a produção de uma sonoridade específica.

A fragilidade material é atribuída quando o instrumento ou objeto utilizado para produzir o som encontra-se incapaz de manter sua função como produtor sonoro. Ela é detectada quando o compositor tem a intenção de restringir a capacidade do intérprete/agente criador do som de produzi-lo.

A fragilidade acústica ocorre em relações orquestrais como os níveis de dinâmica de determinada passagem de uma obra ou mesmo do conjunto dinâmico em seu todo, beirando o silêncio e momentos de baixa dinâmica quase inaudíveis. São também apresentadas como uma fragilidade acústica sínteses sonoras entre dois sons que geram um terceiro tipo de som, criando efeitos psicoacústicos. É possível considerar esse fenômeno como frágil por sua inconsistência, pelo desafio e pela dificuldade para o reconhecimento e a distinção de determinados tipos de sons.

A fragilidade estrutural revela-se quando, em uma obra, a presença de fragmentações e descontinuidades desvia o senso de direcionalidade do ouvinte. Compreende-se também como fragilidade na estrutura, quando o sistema de organização de uma peça contém a possibilidade de falha ou quebra devido a fatores como a sobreposição de diferentes andamentos em linhas instrumentais diversas.

A fragilidade notacional é atribuída às qualidades físicas de uma partitura e à possibilidade de ser facilmente danificada. Se uma peça é notada em um material passível de se tornar ilegível ou incapaz de transmitir ao intérprete as informações nele contidas, como geralmente ocorre com o papel, essa relação pode ser compreendida como uma relação de fragilidade da partitura.

A fragilidade psicológica está diretamente associada a uma relação de instabilidade com o estado psicológico do intérprete. Ela se liga normalmente à tensão pela possibilidade de falhas, durante a *performance*, relativas às instruções dadas pelo compositor, devido à complexidade ou às dificuldades encontradas em sua execução. Identifica-se outra forma de fragilidade psicológica, quando o compositor requer ao intérprete uma caracterização durante a execução, a fim de assumir uma posição performática, incorporando determinados sentimentos e/ou comportamentos na realização da obra.

A fragilidade temporal é atribuída à utilização do tempo de maneira a desestabilizar, desconectar ou deslocar a percepção da estrutura de uma obra, por meio da expansão temporal ou de sua divisão. Esses artifícios acabam por causar descontinuidade no senso perceptivo da peça como unidade, gerando tensão em ouvintes e intérpretes, quando convocados a unir os eventos da obra.

A fragilidade de afinação é observada quando ocorre o afastamento de um temperamento igual – como por meio de microtonalidades – de modo a desencadear desconexão perceptiva aos ouvidos acostumados a um tipo de afinação padrão. Essa fragilidade também se manifesta quando dois tipos diferentes de afinação são sobrepostos.

A fragilidade espacial é compreendida tanto pela maneira como os músicos interagem no espaço, quanto pela forma como o som alcança o ouvinte e com ele interage. Normalmente, um ouvinte na plateia recebe a música ao permanecer parado, permitindo que os sons se aproximem, considerando-se a distância e seu ângulo. Conforme explica Epstein (2017, p. 50), quando uma composição é projetada “para que um ouvinte não possa captar todo o seu som de um ponto de vista, também observamos fragilidade”.

A fragilidade multidimensional contém, de forma combinada, diversos tipos de fragilidade. Agentes de fragilidade unem-se para constituir uma fragilidade multifacetada (em camadas ou multidimensional). Observa-se esse modelo de fragilidade, por exemplo, quando em uma obra musical as propriedades de percepção combinam as fragilidades material, de *performance*, temporal, estrutural e /ou de afinação. Como referência de obras que utilizam a fragilidade em âmbito multidimensional, Epstein (2017) menciona, entre outras, as composições *Adiantum Capillus-Veneris* (2015) de Chaya Czernowin, *Der Weg des Prinzen I (Die Sieben Boten)* (1996) de Klaus Lang, *Stirrings Still* (2008) de Rebecca Saunders, *Fade* (2000) de Michael Pisaro.

Assente nas dez categorias de fragilidade apresentadas, expresso, nos capítulos seguintes, meus anseios composicionais e minhas pretensões estéticas, que, mesmo em um estágio ainda não suficientemente consciente, aproximaram-se de ideias relativas à noção de fragilidade em música. Utilizando, como uma das ferramentas analíticas deste memorial, a tipologia concebida por Epstein (2017), em uma interpretação pós-composicional das três

obras que o compõem (*Harloom, Per se e Brin*), referencio as principais categorias que observei nos resultados musicais alcançados em minhas peças.

2.1 Considerações pré-analíticas

Além das noções de fragilidade em música mencionadas pelos autores anteriormente citados, aqui apresento uma reflexão que surgiu quando revisitei os processos composicionais de minhas três peças. Refiro-me à influência de tópicos que aludem às fragilidades tanto em obras de outros compositores como em textos, enunciados, imagens, etc. que foram tomadas como referência para a concepção de *Harloom, Per se e Brin*. Refiro-me igualmente às consequências das interpretações alegóricas¹⁴ ou mesmo literais dos elementos que constituem estas referências, as quais foram incorporadas aos processos poéticos das músicas em questão.

Ressalto que configuro o entendimento de processo poético em música como todos os eventos e motivações que permeiam e constituem a criação de um objeto musical. Entendo¹⁵, como propriedades desse processo, os momentos de especulação, elaboração, *praxis* e julgamento das escolhas musicais (sonoras e estruturais), conferidas a uma obra ainda em processo de composição. Entre essas propriedades, a incorporação e a resignificação de afetos, de modelos¹⁶ e de referências sonoras, musicais e/ou extramusicais fomentam no decorrer do jogo composicional¹⁷ - termo apresentado por Maurício Dottori (2017) - reflexões e escolhas que antecedem o resultado estético e expressivo final de uma obra musical. Com o propósito de pensar o fazer musical como um jogo, Maurício Dottori (2017) sugere dois momentos simultâneos: o julgamento do

¹⁴ Por interpretações alegóricas, no contexto deste trabalho, entendo como uma interpretação referente às resignificações hermenêuticas de elementos extramusicais. Alegoria pode ser descrita como a interpretação não literal de um discurso/enredo ou quando seu conteúdo favorece uma abordagem resignificativa dos eventos nele contidos. Para maior entendimento sobre alegoria, ver Massaud (2004, p. 14).

¹⁵ Meu entendimento acerca de poética musical alicerça-se em concepções apresentadas por autores/compositores como Igor Stravinsky (1996), em sua *Poética Musical em 6 Lições*, e de Maurício Dottori (2017), em *A Noite, A Música: ensaios de filosofia e criação musical*. Em complemento às ideias apresentadas por estes autores, a leitura de outros textos que permeiam este entendimento corroboraram as concepções que tomo como parte da descrição sobre *poética musical* neste memorial.

¹⁶ Para entendimento de modelo ver concepção de Rodrigo Meine (2018)

¹⁷ Jogo composicional: conceito apresentado por Maurício Dottori (2017) em *A Noite, A Música: ensaios de filosofia e criação musical*.

uso das regras da composição por parte do compositor e a valoração da interpretação do conjunto de regras utilizado. Discorrendo sobre o processo criativo, Dottori destaca que, entre a criação e a percepção da obra, existe um “instante psicológico único, quando o criador volta-se para sua obra – que ainda não completou sua objetificação e permanece momentaneamente ligada ao sujeito que a cria – e a julga” (DOTTORI, 2017, p.83).

Sob a compreensão e o reconhecimento desses fatores poéticos que permeiam a criação de uma peça, relato, nos próximos capítulos, os processos de composição de minhas obras, por meio de análises de caráter hermenêutico, evitando diálogos rígidos com metodologias analíticas preestabelecidas. Apresento não apenas os fatores concernentes às fragilidades no âmbito sonoro/musical, transparecidos nos resultados estéticos finais de minhas músicas, ou das obras musicais que foram tomadas como referência para sua concepção, mas também as alusões a fragilidades e/ou aspectos frágeis encontrados em seus componentes extramusicais.

Quanto à ordem dos procedimentos analíticos, descrevo inicialmente as ideias principais e como as referências musicais e/ou extramusicais relacionam-se diretamente com o resultado final de minhas músicas. Tais referências eventualmente foram anteriores à lúcida compreensão de um pensamento estético voltado à fragilidade. Após reconstituir minhas ideias musicais sob o ponto de vista do período de suas criações, apresento os aspectos que tangem às fragilidades que observei e refleti em minhas análises. Elas são observadas não apenas no resultado estético de minhas obras, mas também nos componentes musicais e extramusicais das obras que tomei como referência. As análises das três peças estão em ordem cronológica de composição, a fim de ressaltar como as ideias de fragilidade influenciaram técnica e poeticamente essas criações.

3. HARLOOM¹⁸

¹⁸ Gravado em 12 de julho de 2018, por B3: Brouwer Trio, Valência – Espanha:
<https://soundcloud.com/franciscoaraujo/harloom-2018>

Harloom

for piano trio

Francisco Cardoso de Araújo

This piece is dedicated to B3:Brouwer Trio.

Harloom (2018)

Guide for interpretation

Strings

Bow positions:

m.s.t - molto sul tasto;

m.s.p - molto sul ponticello;

norm. - normale.

Ord. - Ordinario (used to stop the previous bowing position technique).

A.c. - Arco circolare (circular bowing)

H.p. - Hard pressure (Pressing the bow against the string, getting a noisy sound, but with the presence of the fundamental.)

For this piece, microtonal notations were used to indicate the harmonics positions on the string.

Piano

Harmonics

Positioning the finger inside the piano near the hammer, find a random harmonic at the indicated string. The brighter the better (it could be a multiphonic)

Hartoon

The first system of the musical score for 'Hartoon' includes parts for Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (V.c.), and Piano (Pno.). The Violin I part begins with a melodic line marked *mf* and *mf' p*, featuring a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note sixteenth-note pair. The Violin II part has a melodic line marked *mf* and *mf' p*, with a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note sixteenth-note pair. The Viola part has a melodic line marked *mf* and *mf' p*, with a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note sixteenth-note pair. The Piano part has a rhythmic accompaniment marked *p* and *ddd*, with a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note sixteenth-note pair. The system concludes with a *ddd* marking and a *(Ped. Sempre)* instruction.

The second system of the musical score for 'Hartoon' includes parts for Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (V.c.), and Piano (Pno.). The Violin I part begins with a melodic line marked *romm* and *m.s.p.*, featuring a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note sixteenth-note pair. The Violin II part has a melodic line marked *mf* and *mf' p*, with a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note sixteenth-note pair. The Viola part has a melodic line marked *mf* and *mf' p*, with a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note sixteenth-note pair. The Piano part has a rhythmic accompaniment marked *p* and *mp*, with a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note sixteenth-note pair. The system concludes with a *f* marking and a *(Ped. Sempre)* instruction.

Harloom

Musical score for measures 30-32 of 'Harloom'. The score is for Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.).

- Violin (Vln.):** Measures 30-32. Starts with a dynamic of *mf*. Includes a first ending bracket labeled "1. ord. m.s.t." and a second ending bracket labeled "2. ord. m.s.t.". Dynamics range from *mf* to *f*.
- Viola (Vc.):** Measures 30-32. Dynamics range from *f* to *sfz*.
- Piano (Pno.):** Measures 30-32. Dynamics range from *mf* to *f*.

Musical score for measures 33-35 of 'Harloom'. The score is for Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.).

- Violin (Vln.):** Measures 33-35. Starts with a dynamic of *mf*. Includes a first ending bracket labeled "1. ord. m.s.p." and a second ending bracket labeled "2. ord. m.s.p.". Dynamics range from *mf* to *ff*. Includes a *Hp* (Harmonium) marking.
- Viola (Vc.):** Measures 33-35. Dynamics range from *sfz* to *ff*. Includes a *Hp* marking.
- Piano (Pno.):** Measures 33-35. Dynamics range from *mp* to *ff*. Includes a *du* marking.

Harlooom

The musical score is for the piece "Harlooom" and is on page 7. It features four staves: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.).

- Violin I (Vln.):** Starts at measure 56 with a tempo marking of $\text{♩} = 108$. The dynamics range from *mf* to *pp*. The notation includes a slur over a sixteenth-note figure and a *pp* dynamic marking.
- Violin II (Vln.):** Starts at measure 56 with a tempo marking of $\text{♩} = 108$. The dynamics range from *mf* to *pp*. The notation includes a slur over a sixteenth-note figure and a *pp* dynamic marking.
- Viola (Vc.):** Starts at measure 56 with a tempo marking of $\text{♩} = 108$. The dynamics range from *mf* to *pp*. The notation includes a slur over a sixteenth-note figure and a *pp* dynamic marking.
- Piano (Pno.):** Starts at measure 56 with a tempo marking of $\text{♩} = 108$. The dynamics range from *mf* to *pp*. The notation includes a slur over a sixteenth-note figure and a *pp* dynamic marking.

Measure numbers 56 and 57 are indicated at the beginning of the staves. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *pp*, and *pppp*, and tempo markings of $\text{♩} = 108$. The notation includes slurs, accents, and a *pppp* dynamic marking.

Harloom, para violino, violoncelo e piano – composta no primeiro semestre de 2018 – foi estreada durante o *Valencia International Performance Academy & Festival - VIPA* (Espanha), em julho do mesmo ano, pelo *B3: Brouwer Trio*. O ímpeto composicional surgiu de reflexões sobre duas obras de diferentes naturezas: a peça *And Then I Knew 'Twas Wind* (1992) para harpa, viola e flauta do compositor japonês Toru Takemitsu e o poema *A Máquina do Mundo*, de Carlos Drummond de Andrade (2012)¹⁹.

As reflexões sobre a peça do compositor japonês e o poema do escritor brasileiro não apenas implicaram uma referência estética para conceber parte das sonoridades em *Harloom*, como também foram fundamentais ao fomentar escolhas condizentes com suas diretrizes formais/estruturais. De Takemitsu, as observações sobre sua poética serviram de referência para o tratamento contrapontístico, harmônico, de instrumentação e temporalidade. Do poema de Drummond, a carga expressiva da narrativa de *A Máquina do Mundo* serviu como ponto de partida para o planejamento da estrutura da obra, iluminando o modelo da concepção formal de *Harloom*, no decorrer de seu processo composicional.

Quanto às impressões sobre a obra de Takemitsu, deparei-me com a apreensão de sua música da seguinte maneira: partindo de um fragmento melódico esculpido e explorado nas possibilidades tímbricas da harpa, o compositor alicerça uma espécie de inserto temático, utilizando cordas soltas e harmônicos, transmitindo um caráter sutil, ‘dúbio’ e esotérico. Construído em direção ascendente, esse fragmento melódico mostra, em sua configuração harmônica, ênfase para a percepção dos intervalos e sétima maior (Lá3 - Sol#4) e de terça maiores e menores (no registro médio/agudo), em meio a outros intervalos (Figura 1). Melodias monofônicas e suas cadências majoritariamente suspensas, juntamente com características tímbricas e de orquestrações, configuram boa parte da narrativa da obra e tornam-se, no decurso do tempo, provocações convidativas a seus possíveis desdobramentos.

¹⁹ Publicado originalmente em 1951, na obra “Claro Enigma” - José Olímpio Editora.



Figura 1: Takemitsu – *And then I knew...* – fragmento melódico inicial.

Em *And Then I Knew...* é possível traçar relações alegóricas voltadas a uma narrativa de constantes questionamentos e incertezas, em meio à sua atmosfera serena e contemplativa. No desfecho, as ideias exploradas desde o início da peça em torno do fragmento melódico inicial, as constantes sensações de dúvida e as hesitações, que constituem o desdobramento das sonoridades no tempo, podem ser interpretadas como alusões ao título da música e como sua elucidação. Pelas polarizações²⁰ graduais de entidades harmônicas²¹ sobre acordes maiores, as mudanças nas sonoridades finais da obra são evidenciadas principalmente pelo contorno melódico da flauta (Figuras 2 e 3), trazendo consigo a percepção de esclarecimento sobre o que antes parecia ser desconhecido: “soube, então, que era vento” (*Then I Knew 'Twas Wind*).

²⁰ Polarização, nesse contexto, refere-se à “cardinalidade de pólos aglutinadores da escuta”, que favorecem “potencialidades atrativas em contextos harmônicos mais complexos” (MENEZES, 2006, p. 459).

²¹ Por entidade harmônica entende-se uma agregação harmônica *insistente* ou *significativa*. Pode estar relacionada também ao entendimento de *arquetipo harmônico*, como exposto por Flo Menezes (2006).

(Fig.2)

col Vla. *pp* *mf* *poco riten.* *p*

col Fl. *pp* *mf* *poco riten.* *p*

poco *mf* *pp*

l.v.

The image shows a musical score for Violin (col Vla.), Flute (col Fl.), and Piano (l.v.). The Violin and Flute parts are marked with dynamics *pp*, *mf*, and *p*, and include the instruction *poco riten.*. The Piano part is marked with *pp* and *mf*. Several melodic fragments in the Violin and Flute parts are highlighted with red and orange boxes. The Piano part features a triplet of eighth notes.

(Fig.3)

mf (3+1.5)

pp *poco* *fp* (3+1.5)

pp (3+1.5)

The image shows a musical score for Violin, Flute, and Piano. The Violin part is marked with *mf* and includes the instruction (3+1.5). The Flute part is marked with *pp*, *poco*, and *fp*, and includes the instruction (3+1.5). The Piano part is marked with *pp* and includes the instruction (3+1.5). Several melodic fragments in the Violin and Flute parts are highlighted with red boxes.

Figuras 2 e 3 : Fragmentos melódicos em que a polarização de entidades harmônicas maiores são evidenciadas.

Em síntese, as sonoridades responsáveis por cativar a atenção nessa peça são fruto da rica exploração tímbrica dos instrumentos utilizados por Takemitsu em sua obra, bem como da maneira como o compositor busca guiar a percepção

do ouvinte no sentido das direcionalidades das figurações melódicas e das entidades harmônicas, em meio à temporalidade da obra. Dessas sonoridades, observa-se a tendência do compositor a empregar determinadas técnicas instrumentais, que propiciam instabilidade na busca por suas emissões, como a utilização de *Hollow tones* para a flauta ou arcadas com pouca pressão para a viola. Devido às predileções por essas técnicas instrumentais e suas respectivas sonoridades, sinalizo uma possível fragilidade material e conseqüentemente acústica, na obra de Takemitsu, conforme a tipologia de Epstein (2017) abordada no capítulo anterior.

Com base no conteúdo estético apreendido na escuta de *And Then I Knew 'Twas Wind*, busquei, em primeira instância, um fragmento melódico matriz para a composição de minha peça. O fragmento melódico inicial (Figura 4) compreende, em suas relações harmônicas, a polarização dos intervalos de décima (terças) e sétima maior, como em alusão à configuração melódica que caracteriza o início da obra do compositor japonês. Esse fragmento mostra, em suas características estruturais, similaridade intervalar com o fragmento melódico inicial da referida peça de Takemitsu.



Figura 4: *Harloom*: fragmento melódico matriz

Partindo desse fragmento melódico, voltei-me para as reflexões sobre o planejamento da forma de minha peça. Em seus aspectos tanto macro quanto local, *Harloom* teve a concepção de suas estruturas auxiliada por um pensamento alegórico em torno dos comportamentos de narrativas encontradas em *formas poéticas*. Estrofes e versos serviram como modelo de pensamento

para moldar as direcionalidades das ideias melódicas e dos contrapontos elaborados na peça.

Quanto à alusão a uma possível *narrativa poética*, procurei inicialmente elaborar ideias de versos pensados sobre os possíveis desdobramentos do fragmento melódico matriz desenvolvido e de seus contrapontos. Esses desdobramentos, junto com as configurações melódicas do piano solo (que comento a seguir), culminaram em um jogo contrapontístico entre estrofes – arcos –, que, por meio de uma expansão gradual, foram direcionadas, no decorrer da peça, a um ápice construído sobre um processo de acúmulo e dissipação da energia sonora.

O piano, por destacar-se timbricamente dos outros dois instrumentos da formação, teve sua função cindida em dois tipos de comportamento. O primeiro, além de colorir as ideias melódicas desenvolvidas nos arcos do violino e do violoncelo, tem por pretexto caracterizar espécies de rimas feitas por assonância de sonoridades semelhantes. O segundo comportamento corresponde à ideia de articular formalmente as estrofes – arcos – da peça. Portanto, por meio de configurações melódicas próprias, atribuí ao piano versos próprios, que caracterizam os momentos de prólogo, *intermezzo* e epílogo na unidade estrutural poética de *Harloom* (Figura 5).

The image shows a musical score for Piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The piece is marked 'delicato' and 'p' (piano). The time signature changes from 4/4 to 5/4 and then to 3/4. The melody in the treble clef is marked with a slur and an '8va' (octave) marking. The bass clef part is also marked with a slur and 'p'. The score is presented in a clean, black-and-white format.

The image displays two musical staves for piano. The top staff is in 3/4 time, marked with a piano (*p*) dynamic. It features a melodic line starting with a quarter rest, followed by a quarter note G4, and then a series of eighth notes: A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. An 8va marking is placed above the staff, and a 'Ped.' marking is at the end. The bottom staff is in 4/4 time, marked with a pianissimo (*pp*) dynamic and the instruction 'delicato'. It starts with a half note G3, followed by a series of quarter notes: A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. An 8va marking is placed above the staff, and a 'Ped.' marking is at the end.

Figura 5: Desdobramentos das configurações melódicas solistas do piano.

Da leitura de *A Máquina do Mundo*, de Carlos Drummond de Andrade (Figura 6), obtive a principal inspiração para o desfecho de *Harloom*. O poeta, ao descrever sua visão da abertura da máquina do mundo, relata a manifestação desse fenômeno como “majestosa e circunspecta/sem emitir nenhum som que fosse impuro/nem um clarão maior que o tolerável” (DRUMMOND de ANDRADE, 2012, p.105). Apoiado nessa descrição de uma frágil e praticamente perfeita aparição da entidade reveladora que lhe ofereceu as verdades sobre os mistérios do universo e suas misticidades, pus-me a imaginar as possíveis sonoridades que esse evento poderia ter proporcionado.

A MÁQUINA DO MUNDO

E como eu palmilhasse vagamente
 uma estrada de Minas, pedregosa,
 e no fecho da tarde um sino rouco

se misturasse ao som de meus sapatos
 que era pausado e seco; e aves pairassem
 no céu de chumbo, e suas formas pretas

lentamente se fossem diluindo
 na escuridão maior, vinda dos montes
 e de meu próprio ser desenganado,

a máquina do mundo se entreabriu
 para quem de a romper já se esquivava
 e só de o ter pensado se carpia.

Abriu-se majestosa e circunspecta,
 sem emitir um som que fosse impuro
 nem um clarão maior que o tolerável

(...)

Figura 6: Trechos do poema de *A Máquina do Mundo* de Drummond de Andrade

Ainda no processo pré-composicional, decidi que, ao final de minha peça, buscaria concluí-la de modo a redirecionar a ideia expressiva até então construída, como em uma alusão à aparição do evento transcendente ao locutor que se encontrava ‘no fecho da tarde’ e à manifestação desse fenômeno que surgiria, de maneira inesperada, ao final de sua jornada diária. Portanto, como em um desvio súbito do enredo e da sensação de conformidade que vinha sendo

construída no decorrer da música, procurei, ao abrir os horizontes da peça para outras sonoridades, deslocar o espaço musical da obra em relação às ideias musicais anteriormente apresentadas. Essa tentativa de reconstruir a abertura desse fenômeno pareceu-me ser, além de um artifício inesperado para a conclusão da peça, uma maneira de homenagear Drummond e seu poema (Figura 7).

The image displays a musical score for the final moment of the piece 'Harloom'. It consists of two systems of staves for Violin (Vin.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.).

- System 1:**
 - Vin.:** Starts at measure 65, tempo 'Tranquilo', dynamics 'm.s.p.' and 'mp'. It features a melodic line with Roman numerals III, IV, III, and a '(2x)' repeat sign.
 - Vc.:** Starts at measure 54, dynamics 'm.s.p.' and 'mp'. It features a melodic line with Roman numerals II and IV.
 - Pno.:** Starts at measure 65, dynamics 'mf' and 'mf'. It features a bass line with a 'Sua' marking and a '2x' repeat sign.
- System 2:**
 - Vin.:** Starts at measure 68, dynamics 'mp'. It features a melodic line with Roman numerals IV and 'Ac.'.
 - Vc.:** Starts at measure 68, dynamics 'mp'. It features a melodic line with Roman numerals I and IV.
 - Pno.:** Starts at measure 68, dynamics 'pp' and 'p'. It features a bass line with a 'Sua' marking.

Figura 7: Momento final da obra *Harloom*

Como consequência das escolhas feitas no processo composicional, *Harloom* resultou, em sua estrutura, na variação de uma forma em rondó. Retomando frequentemente seus fragmentos melódicos matrizes, o desdobramento da peça é dado pela intercalação desses e das configurações melódicas apresentadas nos momentos de piano solo. Após o ápice formal do contraponto entre essas ideias, a peça encontra, em seus instantes finais, a renovação de suas sonoridades, desviando a continuidade do enredo até então construído.

Quanto às fragilidades e às possíveis maneiras de encontrá-las na peça, identifiquei três categorias, de acordo com a tipologia proposta por Epstein (2017). Distingo, em *Harloom*, fragilidades materiais, estruturais e, mais sucintamente, temporais.

A peça enquadra-se na categoria de fragilidades materiais devido às escolhas técnicas que compõem sua superfície sonora. Ao empregar técnicas instrumentais, como posicionamento de arco – no caso de instrumentos de corda friccionada –, que corroboram a desestabilização da produção dos sons emitidos, alinhados ao uso de baixas dinâmicas, bem como ao utilizar determinados tipos de harmônicos, notados em níveis microtonais passíveis de imprecisão em sua execução, pode-se obter instabilidades compreendidas como fragilidades materiais.

A fragilidade estrutural, nessa peça, pode ser atribuída à relação entre o seu todo – construído no decorrer da obra – e a passagem baseada no trecho sobre a abertura da máquina do mundo (do poema de Drummond), em seus compassos finais. Na ruptura da estabilidade previamente alicerçada entre o contraponto das partes do piano e das figurações motivicas do violino/violoncelo, gerada pela mudança do comportamento das sonoridades e das técnicas empregadas no momento de conclusão da obra, identifiquei a fragilidade de forma/estrutura.

Em minha concepção, a fragilidade temporal não é encontrada, de maneira evidente, em *Harloom* em sua totalidade. O artifício da dilatação, nos primeiros arcos da peça, dos materiais melódicos elaborados com fragmentos melódicos do violino/violoncelo, traz consigo a percepção de breve instabilidade no fluxo métrico inicial da obra. A métrica fluida, nos minutos iniciais da peça, reflete uma faceta da temporalidade da obra que contrapõe o desdobramento métrico/temporal de seus arcos melódicos subsequentes. Esta instabilidade no fluxo dos primeiros momentos da obra, que desestabiliza momentaneamente a percepção do ouvinte em relação à temporalidade dos primeiros arcos, ressalta sucintamente a fragilidade referente ao fator temporal.

Em síntese, essa abordagem de modelo de pensamento – voltar-me para a composição de minha peça como se estivesse a elaborar um poema ou uma poesia –, juntamente com as reflexões sobre as obras que auxiliaram sua maturação, (*And Then I knew'Twas Wind* e *A Máquina do Mundo*), foi

essencial para os resultados sonoros em *Harloom*. Sobre outros vieses do frágil, penso que um poema, em sua essência e natureza, é capaz de transmitir relações de fragilidades inerentes ao próprio discurso que o compõe. A leitura e a interpretação de textos poéticos podem levar o leitor ao distanciamento de suas zonas de conforto racional e emocional, expondo-o às profundidades dos enunciados. A música igualmente possibilita semelhante relação com o ouvinte, portanto o pensar de maneira poética/literária resultou na estratégia de composição que norteou meu pensamento poético/estético nessa criação musical.

4. PER SE²²

²² Gravado em 29 de maio de 2019, por Sonic Apricity, Alba - Itália:
<https://soundcloud.com/franciscoaraujo/per-se-2019>

Per Se

for violin and viola

Francisco Cardoso de Araújo

This Piece is dedicated to Sonic Apricity

Per Se (2019)

Guide for interpretation

Bow positions:

S.P - sul ponticello;

S.T - sul tasto;

M.S.P - molto sul ponticello;

Ord. - Ordinario (used to stop the previous bowing position technique).

Box Sign:

The group of notes inside the boxes must be played randomly, always as **legato** as possible.

Numbers from **1** to **5** indicate the rhythmic density of the group of notes in execution. **1** indicate a **lowest oscillation** of the notes (between 4th and dotted 8th)

and **5** a **highest oscillation** (between 16th and 32th). It should be always played freely, almost bringing an idea of a sound mass.

Per Se.

Francisco C. Araújo (2019)

dolce e ritmato
♩ = 45 - 48

The score consists of three systems of staves. The first system has Violin and Viola staves. The second system has Violin and Viola staves. The third system has Violin and Viola staves. The score includes various musical notations such as dynamics (*ppp*, *p*, *mf*, *f*), articulations (*pizz.*, *arco*), and performance instructions (*S.T.*, *M.S.P.*, *ord.*). Fingerings and bowings are indicated throughout the piece.

Violin (Vln.) and Viola (Vla.) musical score, measures 13-17. The Violin part features a double-dotted quarter note (dd) chord with a second octave (2. ord.) marking. The Viola part includes a sixteenth-note triplet (6) and a sixteenth-note quintuplet (5).

Violin (Vln.) and Viola (Vla.) musical score, measures 17-21. The Violin part includes a sixteenth-note triplet (3) and a sixteenth-note quintuplet (5). The Viola part features a sixteenth-note triplet (3) and a sixteenth-note quintuplet (5). A section marked "S.T." (Sordani Trillo) is indicated.

Violin (Vln.) and Viola (Vla.) musical score, measures 21-27. The Violin part includes a sixteenth-note triplet (3) and a sixteenth-note quintuplet (5). The Viola part features a sixteenth-note triplet (3) and a sixteenth-note quintuplet (5). A section marked "S.P." (Sordani Pizzicato) is indicated. The score includes detailed fingering and dynamic markings such as *ff*, *f*, and *ffs*.

Musical score for Violin (Vln.) and Viola (Vla.) parts, measures 36-38. The Violin part features a melodic line with slurs and accents, marked *mf*. The Viola part is mostly silent, with a box containing a circled '5' and a circled '4' at the bottom. Measure numbers 36, 37, and 38 are indicated.

Musical score for Violin (Vln.) and Viola (Vla.) parts, measures 38-41. The Violin part has a melodic line with slurs and accents, marked *f*, *p*, *f*, *mf*, and *f*. The Viola part has a melodic line with slurs and accents, marked *mf* and *f*. A box containing a circled '5' and a circled '4' is present in the Viola part. A dashed line labeled *8va* and *S.T.* indicates an octave shift. Measure numbers 38, 39, 40, and 41 are indicated.

Musical score for Violin (Vln.) and Viola (Vla.) parts, measures 41-44. The Violin part has a melodic line with slurs and accents, marked *pp* and *f*. The Viola part has a melodic line with slurs and accents, marked *mf* and *p*. A box containing a circled '5' and a circled '4' is present in the Viola part. Measure numbers 41, 42, 43, and 44 are indicated.

Per Se, para violino e viola, foi escrita no primeiro semestre de 2019 e estreada, em maio do mesmo ano, no *Alba Music Festival* (Itália), pelo *Sonic Apricity*. A concepção dessa peça teve origem na tentativa de ressignificar os elementos de uma de minhas memórias de infância. Na tentativa de recordar e refletir sobre os elementos imagéticos, sonoros e afetivos da experiência vivenciada, intentei elaborar uma obra em que seus materiais composicionais estivessem assentes na recontextualização simbólica dos componentes desse momento vivido.

O texto, reproduzido na sequência, foi iniciado em março de 2019 e descreve a memória do acontecimento que motivou a composição *Per Se*. Ele foi concluído após o término do processo composicional da peça e antes da escolha de seu título.

Estou sentado do lado direito do carro, no banco de trás, retornando para casa após um período de praia devido às férias de verão. No carro estão meus pais e minha irmã. Da janela onde escoro minha cabeça, posso observar os últimos resquícios da costa do mar que é constantemente intercalada pelos blocos de concreto que formam o acostamento da estrada. No horizonte, o azul do oceano funde-se a um céu quase escuro, porém ainda iluminado por alguns raios de sol de um momento pré-crepuscular. Há poucas nuvens no céu. Dentro do carro, em um monólogo quase murmurante, minha mãe conta uma história a meu pai que não consigo decifrar com facilidade. As frequências ruidosas, emitidas pelo atrito dos pneus no asfalto, preenchem o ambiente e se tornam obstáculos para uma audição mais clara sobre a conversa que ocorre nos bancos da frente. A temperatura está agradável, meu corpo se encontra relaxado e, por consequência, sinto-me levemente a adormecer. Os sons do asfalto ganham a minha atenção, já não me importo em querer entender a conversa de meus pais. Pouco a pouco, os ruídos do ambiente tornam-se cada vez mais atraentes. Deles emergem frequências complementares de volume um pouco mais baixas que a frequência fundamental, que oscilam entre si, lentamente, revezando-se e renovando a audição do confortável som ambiente. Minha visão torna-se turva. Do transe causado pelas sonoridades anestésicas, adentro um estado de devaneio, de entressonho. Todos os sons parecem ter abandonado suas funções no mundo e seus sentidos, transfigurados em algo novo. Eles já não são mais o que eram, mas também não são algo além do que expressam. Como se desse evento fosse originado um fenômeno desprezível, pré-musical, que não apresenta uma sintaxe ou uma concordância efetiva entre seus elementos; mas pela forma que as sonoridades agora se manifestam, constituem uma complexa experiência que encanta os ouvidos e desperta uma imaginação simbiótica entre a audição e o visual. Uma turbulência na estrada me desperta subitamente, trazendo-me de volta a realidade. A conversa nos bancos da frente retomam novamente minha atenção. O céu está escuro. A estrada encontra-se iluminada apenas pelos poucos faróis dos carros que rumam conosco no mesmo caminho. Onde antes se podiam observar resquícios da costa do mar, agora me deparo com enormes vultos de morros e montanhas e os sons, que por um momento transcenderam seus próprios sentidos, estavam novamente em seu devido lugar, como se nunca tivessem deixado de ser o que eram, como se por um breve momento, nunca tivessem sido o não-ser. De sua experiência, resta-me apenas a eterna memória destes sons 'per se'.

Devido à relação afetiva com essa experiência, procurei, diversas vezes, no processo pré-composicional da música, reconstruir e expressar musicalmente essa memória. Todas as relações que, durante esse processo, concebi entre a memória e minha música foram estabelecidas em uma linha diretamente musical, sem a intermediação de relatos escritos. No esforço de rememorar e ressignificar alguns elementos dessa memória em sons, esbocei alguns materiais composicionais e algumas ideias sobre a estrutura e a forma da peça, apoiado primordialmente no experimento de transformação dessa reminiscência em música.

Das ideias e dos materiais composicionais obtidos nessa primeira etapa, optei por utilizar dois tipos de notação que foram essenciais para consolidar as sonoridades almejadas para a música: a primeira voltada às características notacionais parcialmente abertas, visando proporcionar, de maneira mais efetiva, a interpretação das ideias estético-musicais propostas; a segunda, em contraponto, voltada à notação mais tradicional, contendo configurações melódicas exploradas na peça.

O elemento memorável dos sons emitidos pelo “atrito dos pneus no asfalto” e das “frequências complementares” dele advindas destaca-se por prevalecer e caracterizar a ambiência sonora em grande parte de sua extensão. Inspirado na memória desses elementos sonoros, busquei conceber um fluxo sonoro contínuo, quase ininterrupto, que se perpetuaria na integridade da obra, enriquecendo-a e fomentando o dualismo em sua escuta por ora emergir em meio à ambiência sonora da peça, ora se diluir em meio às configurações melódicas. Na construção deste material, a necessidade de representar uma sonoridade específica, que deveria transparecer instabilidades rítmicas e ausências de relações métricas ou simetrias temporais, trouxe ao processo de elaboração uma problemática composicional relacionada à sua notação.

Em razão do comportamento das sonoridades que visava construir, o emprego da notação tradicional restrita – baseada na distribuição das alturas em figuras rítmicas precisas –, mesmo com configurações rítmicas complexas, pareceu-me inadequado para representar as ideias almejadas. Sobre a fantasia construída em torno das sonoridades advindas das frequências emitidas pelo carro, o apreço por suas características não se sustentava apenas nos aspectos

superficiais dos sons (alturas e timbres), mas também no modo irregular e na imprevisibilidade com que eles se manifestavam em minha memória.

Procurando projetar, no material composicional, o caráter fluido e imprevisível da experiência vivenciada, optei pela utilização de uma notação parcialmente aberta, porém pontual em relação a suas instruções interpretativas. Na intenção de distanciar o resultado sonoro de uma representação rígida e visando permitir a flexibilidade na manifestação dos eventos sonoros, decidi pela utilização de caixas de repetição, delimitando as alturas, bem como suas densidades rítmicas, numeradas de 1 a 5. As alturas devem ser tocadas em ordem arbitrária, seguindo as indicações de níveis de frequência de aparição (1 a 5), evitando, porém, em sua execução, padronizações rítmicas ou qualquer intenção de demarcação métrica. A previsibilidade da manifestação dos eventos sonoros pode assim ser abrandada, bem como a recordação da experiência vivenciada, enriquecendo o resultado musical, uma vez que as perspectivas perante as pulsações e a aparição das alturas dos conjuntos foram parcialmente eliminadas (Figura 8).

Figura 8: Notação empregada para indicar caixas de repetição em *Per Se*.

Os fragmentos melódicos apresentados na obra são materiais elaborados com base na memória descrita. Esses fragmentos, escritos em notação mais

tradicional, projetam musicalmente os afetos abstraídos do evento vivenciado em minha memória. Nas fantasias criadas durante a viagem e na síntese entre fatores imagéticos, sonoros e físicos contemplados em minha recordação, reconheci um perfil afetivo que foi ressignificado na evocação dessa memória, durante a escrita de *Per Se*. Descrevo esse perfil como um conforto melancólico e pré-nostálgico. Elaborei, através desse afeto, as configurações e os desdobramentos melódicos que dialogam durante a obra com o material dos sons emergentes do asfalto, notados pelas caixas de repetição.

Com o intuito de recontextualizar simbolicamente a memória, busquei no complexo sonoro entre esses dois materiais – o das caixas de repetição e o das constelações melódicas – expressar, em paralelo, a representação do afeto e a representação de fenômenos físicos/sonoros da lembrança do momento experienciado: a dualidade entre a percepção do mundo e a composição do sentimento (Figura 9).

The image shows three staves of musical notation. The top staff is for Violin, the middle for Viola, and the bottom for Violoncello. The Violin staff begins with a tempo marking 'dolce e rubato' and a tempo range of '♩ = 45 - 48'. The Viola staff has markings 'S.T.' and 'ord.'. The Violoncello staff has markings 'pizz.' and 'M.S.P.'. Dynamic markings include 'p', 'pp', 'f', 'mp', and 'pp' across the staves. There are also articulation marks like 'n' at the end of the Violoncello staff.

Figura 9: Fragmentos das configurações melódicas em *Per Se*.

Dentre outros materiais que constituem a peça, as figurações fulgurantes dos harmônicos (Figura 10), que demarcam as cadências das configurações melódicas iniciais, são compreendidas como pontos relevantes para sua estrutura formal e para a direcionalidade de seus desdobramentos sonoros.

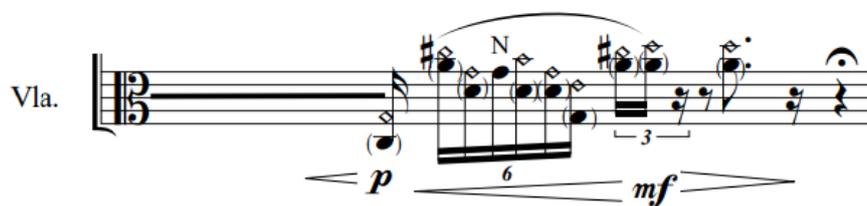


Figura 10: Figurações fulgurantes dos harmônicos

A partir das figurações fulgurantes elaborei, na forma planejada, um dos momentos de diferenciação sonora. Prenunciado pela recorrência dessas figurações fulgurantes, em um processo acumulativo, o primeiro momento de diferenciação origina-se de uma inflexão formal na estrutura da peça (Figura 11). Concebido entre os compassos 22 e 26, ele ocorre pela expansão gradual da frequência do acúmulo de figurações que atinge o auge de seus desdobramentos, ocasionando uma breve interrupção na continuidade das figurações melódicas retomadas no compasso 27. Essa interrupção no desdobramento das figuras melódicas encontra sua fundamentação poética na experiência que vivenciei especificamente no estado de *entressonho* e na iminente perda do reconhecimento cognitivo que estava por presenciar no ambiente em que me encontrava.

The image shows two musical staves for Viola (Vla.) in bass clef. The top staff starts at measure 4 and features a sequence of notes with a dynamic marking of *p* and *mf*. A slur covers a group of notes, with a fingering number '6' underneath. A triplet of notes is marked with a '3' and a slur. A natural sign 'N' is placed above one of the notes. The bottom staff starts at measure 12 and features a sequence of notes with a dynamic marking of *mf*. A slur covers a group of notes, with a fingering number '6' underneath. A triplet of notes is marked with a '3' and a slur. A natural sign 'N' is placed above one of the notes. The word 'ord.' is written above the first measure of the second staff. The score is labeled 'Vla.' on the left.

Figura 11: Processo acumulativo construído a partir das figurações fulgurantes

O segundo momento de diferenciação sonora aparece no final da peça, após a conclusão dos encaminhamentos melódicos. Mantendo a relação de continuidade característica da atmosfera da peça, nova derivação dos materiais composicionais é apresentada, originada da união entre os materiais das figurações fulgurantes de harmônicos e das caixas de repetição. As imprevisibilidades parciais das massas sonoras que constituíam a sonoridade da obra são reorganizadas em figuras rítmicas precisas, as quais ordenam as alturas ainda mostradas por meio das caixas de repetição. Tal material, juntamente com a aparição das configurações intervalares de quartas/quintas, em sentido descendentes (dó, sol, dó), apresentadas subsequentemente pela viola, nos instantes finais da peça, buscam traçar, na relação com a memória base de *Per Se*, uma alusão ao retorno dos sentidos, em um momento pós-delírio vivido e relatado ao final da lembrança descrita (Figura 12).

The image displays a musical score for the final moment of a piece, featuring Violin (Vln.) and Viola (Vla.) staves. The score is divided into three systems. The first system (measures 42-43) shows the Violin playing a melodic line with a box highlighting a specific passage, and the Viola playing a rhythmic accompaniment. The second system (measures 44-45) continues the Viola's accompaniment. The third system (measures 46-47) shows the Violin playing a melodic line with a box highlighting a specific passage, and the Viola playing a rhythmic accompaniment. Dynamics include *pp*, *mf*, *mp*, and *p*. Performance markings include *ord.*, *L.V.*, *pizz.*, and *n*.

Figura 12: Momento final da peça

Nas relações em torno às fragilidades em *Per Se*, observo a possibilidade de encontrar níveis multidimensionais desde a elaboração de sua instrumentação, de suas relações formais até níveis referentes à base de sua concepção poética/estética. Nas escolhas adotadas para a representação das sonoridades, especificamente pelo modo como foram utilizados os elementos composicionais expressos pelas caixas de repetição, sinalizo o estado de fragilidade na relação entre a notação e a *performance* da obra. Como consequência dessa relação notação/interpretação, a fragilidade psicológica pode ser considerada emergente, pois o intérprete assume responsabilidades improvisativas que podem provocar tensão devido à possibilidade de comprometerem a proposta estética da peça.

Em *Per Se*, é possível compreender fragilidades em seu aspecto temporal. Nas premissas estéticas da peça, os eventos sonoros foram pensados para serem interpretados com ausência de ansiedade, buscando o fluxo contínuo de suas sonoridades. Como consequência do caráter tranquilo, conferido ao andamento dos fragmentos melódicos (*dolce e rubato*), e das transições homogêneas de densidades rítmicas indicadas aos materiais das caixas de repetição, uma percepção desestabilizada de sua estrutura pode vir a ocorrer, favorecendo

momentos de escutas contemplativas anestesiadas. A concepção desse tipo de escuta relaciona-se, em parte, ao entendimento de fragilidade exposto por Daniel Wilson (2017), ao analisar a temporalidade nas obras de Klaus Lang. Wilson, ao evidenciar, nas músicas de Lang, a capacidade de desestabilizar o ouvinte em relação ao ‘tempo do relógio’, destaca o modo de escuta evocado por suas composições como um estado anestesiado em relação ao percebimento da passagem do tempo. Esse estado seria consequência da utilização de sonoridades de longa duração. Aproximando-me desse posicionamento composicional, revelo, em minha peça, uma possibilidade de experiência de escuta que favoreça, eventualmente, a percepção das qualidades temporais e materiais, similares às encontradas nas obras de Lang.

As dinâmicas sugeridas para as execuções dos materiais composicionais, que constituem a atmosfera de *Per se*, e as sonoridades que resultam dessas propostas concedem à ambiência da peça uma fragilidade observável em seu nível acústico. As sínteses entre as técnicas empregadas, como os harmônicos – naturais e artificiais –, alinhadas às baixas dinâmicas, podem provocar instabilidade na audição da sonoridade de determinadas passagens da peça, debilitando a audição da música para determinados ouvintes, dependendo de seu posicionamento em relação aos intérpretes.

Em outras qualidades frágeis encontradas em minha peça, voltando-me à base de sua concepção poética/estética, destaco meu entendimento sobre a utilização de uma memória²³ como fundamento para a elaboração dos materiais composicionais. De meu esforço em reconstituir a memória, projeto uma relação frágil nesse processo, no que diz respeito à busca de recordar um episódio distante, relativo ao momento de elaboração de *Per Se*. Considero o ato de recordação como um ato instável, frágil. Reconstruir de maneira efetiva o momento em que vivenciei a experiência descrita, revelando detalhes e nuances para além do afeto (como as características físicas do ambiente), tornou-se um desafio, à medida em que os elementos que a constituíram foram resgatados somente aos poucos, conforme esforçava-me para reconstituir aquele momento.

²³ A memória é aqui entendida sob a perspectiva da psicologia cognitiva, que envolve um processo de armazenamento, retenção e recuperação de experiências passadas e de informações (STERNBERG, 2011).

Em relação aos afetos de um conforto melancólico e pré-nostálgico, frutos da concepção do saudosismo da experiência vivenciada, evocada pela lembrança e pelos atos de rememorar-la, denoto um sentimentalismo, em essência, frágil. Atribuo o caráter frágil desse sentimento aos eventos que constituíram essa memória. Recordo-me da disposição com que me entreguei ao momento de contemplação despretensiosa das sonoridades que proporcionaram vulnerabilidade a meu ato de perceber. A ideia de vulnerabilidade pode ser compreendida como um estado de fragilidade *per se*, porém, foi ao experienciar a deturpação dos sentidos dos sons do mundo, proporcionada por esse estado de percepção vulnerável, que identifiquei a experiência mais frágil desse evento memorável.

5. BRIN²⁴

²⁴ Gravado em 08 de junho 2020, por Leonardo Lopes, Curitiba - PR:
<https://soundcloud.com/franciscoaraujo/brin-2019-2020>

Brin

para contrabaixo

Francisco Cardoso de Araújo

Brin

para Leonardo Lopes

Francisco Cardoso (2019)

Contrabasso

$\text{♩} = 52$
pizz. poco vib.

$\text{♩} = 58-60$
cantabile
arco

p **pp** **f, dolce quasi** **pp, lontano** **p**

arco sopra
mano sinistra

pp, **lontano** **n** **pizz.** **poco vib.**

pp **quasi f** **dolce** **ord.** **III-S.P** **3**

II **III-S.P** **ord.** **III-S.P** **3**

II **III-S.P** **3** **sfp** **p < f** **IV sf** **3**

senza vib.

Musical score for measures 26-30. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) begins with a measure marked *mf*, followed by a dynamic shift to *p*. A dashed line indicates a slur over measures 26-28. The lower staff (bass clef) starts with a measure marked *mf*, followed by a dynamic shift to *sf*, and then another shift to *mf*. The system concludes with a measure marked *pp*.

Musical score for measures 31-34. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) starts with a measure marked *quasi f*, followed by *sf*. A slur with a '3' indicates a triplet. The lower staff (bass clef) starts with a measure marked *p*, followed by *pizz. mano sin.* and another *p*. The system concludes with a measure marked *(p)*. The word *arco* appears above the upper staff in measures 32 and 34.

Musical score for measures 35-38. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) starts with a measure marked *quasi p*, followed by *sfz*, *p*, and *sf*. A slur with a '3' indicates a triplet. The lower staff (bass clef) starts with a measure marked *quasi p*, followed by *sfz*, *p*, and *sf*. The system concludes with a measure marked *f dolce*. The word *arco* appears above the upper staff in measure 35. Performance markings include *poco accel.*, *rit.*, and *a tempo*.

Musical score for measures 39-42. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) starts with a measure marked *(f)*, followed by *n*. The lower staff (bass clef) starts with a measure marked *p*, followed by *pizz. mano sin.* and another *p*. The system concludes with a measure marked *ff*. The word *arco* appears above the upper staff in measure 40. Performance markings include *rit.* and *a tempo*.

43

Come in cadenza:
meno mosso stringendo poco a poco
al tempo giusto

mp

46

cresc. *quasi f (cresc.)* *f* *quasi ff*

a tempo

49

rit. *mf* *ff* *n* *ff*

L.V. *sim...* *(arco)* *pizz. mano sin.*

52

p *quasi f brillante* *f* *pp lontano*

arco sopra mano sinistra *L.V.*

$\text{♩} = 80$

56 $\text{♩} = 52$
pizz.
p

56 $\text{♩} = 58-60$
p \langle *n* \rangle *ff* *quasi p*

61 *quasi senza misura*
p, lontano

I II III
II III

mf

66 $\text{♩} = 48$
allentare l'arco
pp

$\text{♩} = 48$
calmo
pizz. (10x)

$\text{♩} = 48$
quasi senza misura
senza vib.
arco
pp opaco

pp lontano

69 $\text{♩} = 42$
pizz.
arpeggi più tranquili (11x)

$\text{♩} = 48$
arco
quasi senza misura
senza vib.
pp opaco

Musical score for measures 72-75. The top staff (treble clef) features a melodic line with triplets and slurs. The bottom staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment. A dashed line connects a triplet in the top staff to a triplet in the bottom staff.

Musical score for measures 76-79. The top staff (treble clef) contains a series of chords with dynamic markings *n* and *p*. Above the staff, there are tempo markings: $\text{♩} = 42$ *arpeggi ancora tranquilli pizz.*, $\text{♩} = 48$ *arco*, $\text{♩} = 42$ *pizz.*, and $\text{♩} = 48$. Fingering instructions *I* and *II* are also present. The bottom staff (bass clef) shows a rhythmic accompaniment with a dynamic marking *p*.

pp lontano

Musical score for measures 80-85. The top staff (treble clef) includes a *8va* marking and dynamic markings *pp* and *f*. The bottom staff (bass clef) features a rhythmic accompaniment with a dynamic marking *quasi*. The instruction *pizz. sopra mano sin.* is written to the right of the staff.

pp lontano

Musical score for measures 86-89. The top staff (treble clef) begins with a *sim...* marking. The bottom staff (bass clef) continues the rhythmic accompaniment.

6

Brin

(10-13x)

90

90

sim...

*dim. al più **p** possibile*

Brin, para contrabaixo solo, foi composta no segundo semestre de 2019 e estreada em dezembro, pelo contrabaixista Leonardo Lopes, na sala da Orquestra Filarmônica da Universidade Federal do Paraná (Curitiba), durante o segundo concerto do ano do *Círculo de Invenção Musical*. Nessa peça, a inspiração em conteúdos alegóricos ou extramusicais não constituiu fator essencial em sua concepção como ocorreu em *Harloom* e *Per Se*. Voltei-me para seu planejamento com o pensamento orientado para qualidades puramente musicais. Junto a esse posicionamento, diferentemente das composições anteriormente expostas, a consciência acerca das fragilidades catalogadas por Epstein (2017) e dos entendimentos dos demais autores apresentados na fundamentação deste trabalho foi incorporada na elaboração poética da peça. Isso influenciou tanto as escolhas feitas durante o processo composicional como seu resultado estético.

Além do embasamento em estudos sobre as fragilidades em música e com o escopo de me aprofundar mais no entendimento dessas qualidades musicais, iniciei um estudo de repertório, a fim de reconhecer e redescobrir compositores e obras que refletissem características frágeis. A escuta e a compreensão das obras do compositor italiano Salvatore Sciarrino e do compositor austríaco Klaus Lang ressaltaram, em suas composições, tratamentos que ressaltaram fragilidades que tomei como inspiração para a concepção de *Brin*.

Salvatore Sciarrino é um dos principais compositores a abordar, de maneira consciente, um pensamento voltado para fragilidades em suas músicas, a fim de explorá-las em suas propostas composicionais. Entre as ideias que permeiam o pensamento poético do compositor italiano, seu entendimento, sua proposta e a utilização do silêncio são algumas das qualidades mais notáveis de suas obras. Em seu entendimento, o silêncio não se encontra necessariamente na ausência de sons, mas é encontrado em um estado de escuta no qual a atenção a determinadas sonoridades acaba por colocar em segundo plano outras sonoridades (SCIARRINO, 2016).

Outro princípio composicional de Sciarrino relaciona-se a uma proposta de composição alicerçada em um pensamento de figuras musicais. Para a construção de suas composições, ele utiliza figuras “[...] que apresentam

características acústicas, gestuais e simbólicas de forte expressividade e que sustentam o interesse da escuta [...]” (KAFEJIAN, 2019, p. 3).

Com essa concepção sobre a poética de organização dos materiais é elaborada grande parte do repertório de Sciarrino. Por ser destaque entre suas obras, a peça *Perduto in Una Città D’Acque* (1991) foi utilizada como referência para a busca das sonoridades e do modelo de organização dos materiais composicionais de *Brin*.

Entre as características realçadas na apreciação dessa obra para piano solo do compositor italiano, percebi a utilização de poucos materiais composicionais (figuras) que compreendem a ambiência melódica, característica da peça. De caráter monofônico, essa ambiência encontra-se constantemente apresentada em fluxo contínuo de duas vozes, na ausência de pausas/silêncios e predominantemente em registros distantes/extremos do piano (graves e agudos), em que um conjunto de notas (dó utilizada como polarizadora; lá e sol, como adjacentes; eventualmente mi bemol, como uma pontuação) é revezado, aproximando ou afastando, na extensão do piano, suas oitavações. Em um andamento de caráter indicado como *lento ma tempo assai preciso*, a atmosfera contemplativa da peça, concebida em dinâmicas delicadas (entre ppppp e mp) e na ausência de métricas previsíveis em manifestações sonoras constantemente dilatadas, o compositor apresenta quatro principais momentos, que constituem o desdobramento da obra e são marcados pela utilização das figuras que as constituem (Figura 13).

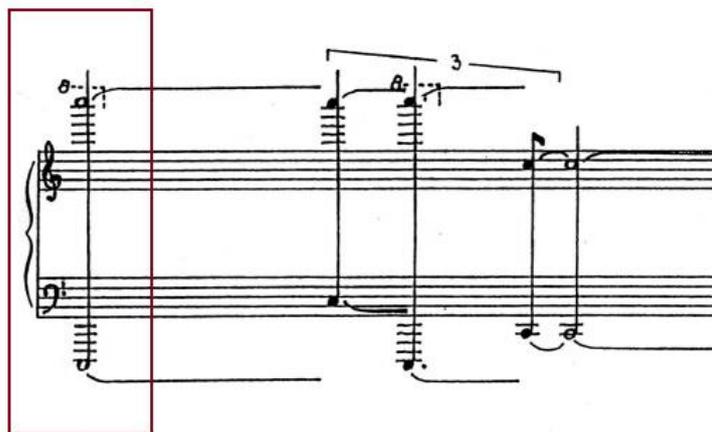


Figura 13: *Figura musical 1* - dos registros distantes, principal figura que caracteriza o ambiente sonoro da peça *Perduto in Una Città D’Acque* de S. Sciarrino.

O primeiro momento da peça é caracterizado pela recorrência de uma figura de curta duração, pontuando no registro grave do piano a nota Si (0). Essa figura pode ser observada logo nos instantes iniciais da obra, impulsionando, inicialmente, em caráter anacrústico, a aparição da ambiência melódica característica da composição (Figura 14).



Figura 14: *Figura musical 2* - das pontuações no registro extremo grave do piano (1º momento).

O segundo momento é percebido pela mudança do comportamento harmônico da atmosfera melódica da peça. Como em uma sensação de desdobramento de sua harmonia que emerge dessa ambiência, o compositor insere uma variação ao conjunto de notas principal (dó, lá, sol) e de suas disposições revezadas nos registros do piano. Esses desdobramentos em paralelo apresentam novo conjunto de notas que o compositor agrega à continuidade da obra (em sua primeira aparição, registro agudo: fá, mi natural, ré, fá#, dó, sol#, dó, lá; registro grave: fá, dó, sol, mi, lá, ré, dó, mi) – (Figura 15).

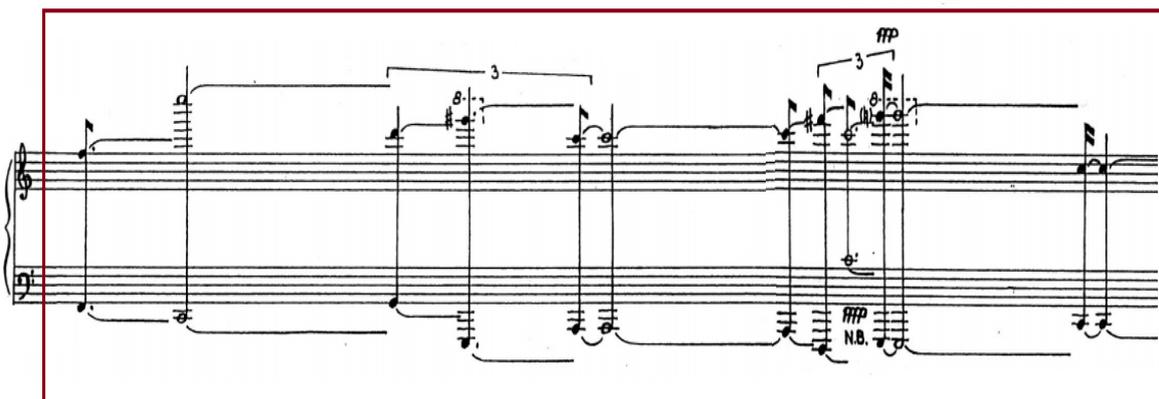


Figura 15: Variação harmônica sobre a *figura musical 1* (2º momento).

No terceiro momento, são apresentadas, no registro médio, figuras de curta duração, mas de grande densidade rítmica e harmônica, trazendo abrupto contraste e um distúrbio na atmosfera construída até então. Essas figuras são constituídas de septinas/octinas de semifusas em movimento contrário, majoritariamente cromático, polarizadas nas notas si/si bemol (3) estendendo-se a fá (4) na mão direita e a mi/mi bemol (3) na mão esquerda. Como consequência, no decorrer do terceiro momento, advindas dessas figuras, são apresentadas brevemente outras figuras variadas/desenvolvidas, distinguidas por se espalharem pelos registros e se distanciarem dos padrões intervalares das figurações características. Essas figuras de densidade são evidenciadas em uma variação dos desdobramentos harmônicos apresentados na seção anterior (Figura 16).

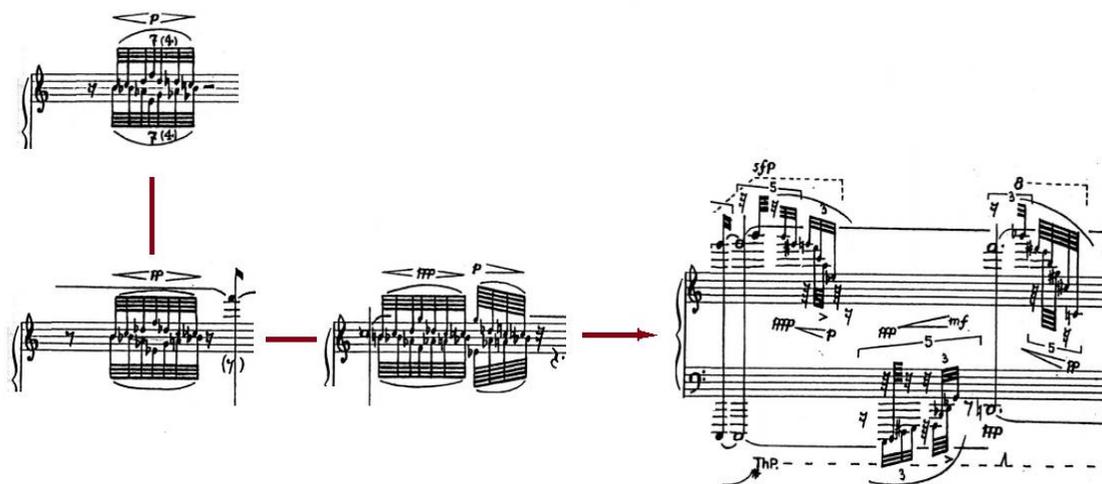


Figura 16: *Figura musical 3* - de curta duração, grande densidade rítmica e harmônica e suas variações (3^o momento).

O quarto e último momento é iniciado por uma ênfase no mi bemol apresentado ao fim da página três²⁵, em uma nota de longa duração, reconfigurando a percepção da atmosfera da obra e iniciando sua preparação para a coda (Figura 17). Nela é apresentada, pela primeira vez, a repetição das mesmas notas nos mesmos registros, como em uma oscilação (brevemente polarizando as notas dó e ré) – (Figura 18). A obra é interrompida bruscamente por uma variação das figuras antes apresentadas no terceiro momento.

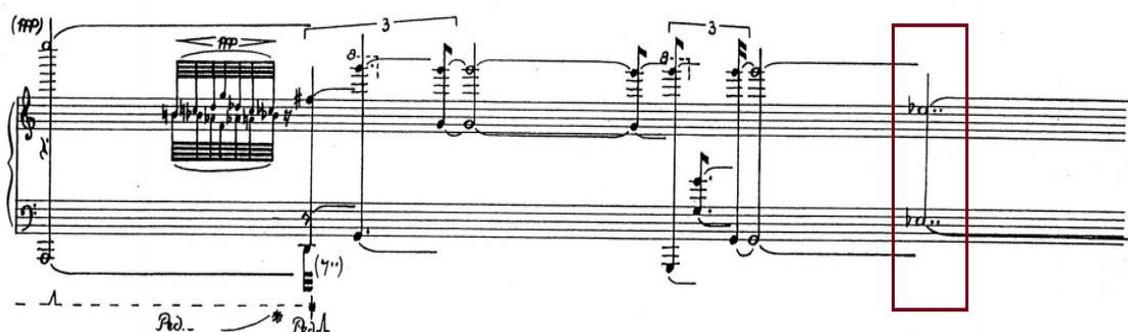


Figura 17: Polarização do mi bemol no final da terceira página da partitura (início do 4^o momento)²⁶

²⁵ Edição Riccardi.

²⁶Idem.

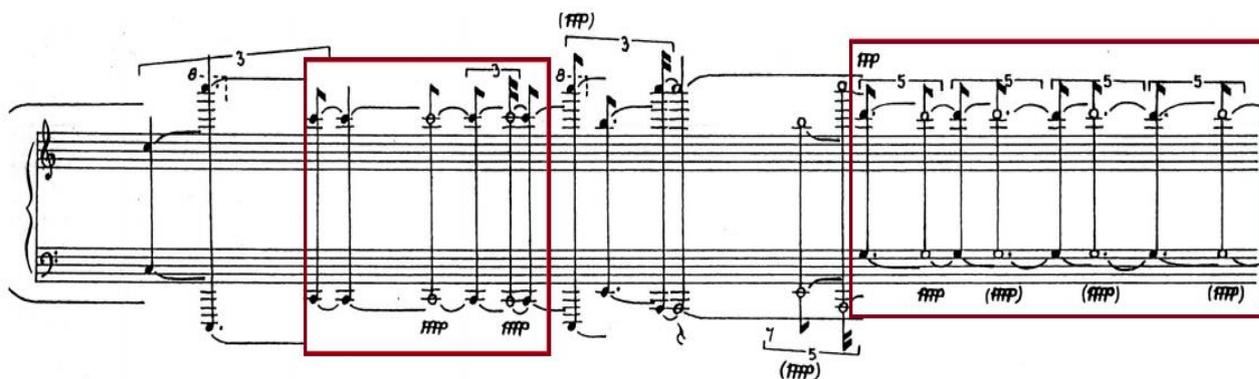


Figura 18: Variação da figura musical 1 - oscilação das mesmas alturas nos mesmos registros (4º momento – coda)

No comportamento formal de *Perduto in Una Città D'Acque*, o compositor sujeita a obra a um processo gradual de sobreposição e de manipulação de suas figuras. A peça parte de uma relação de maior simplicidade em sua sonoridade, devido às qualidades de suas figuras iniciais, para a maior complexidade de sua atmosfera, em consequência de um processo cumulativo das figuras e suas respectivas variações, renovando a ambiência da peça, mas preservando seu caráter contemplativo inicial, não produzindo a desconstrução de sua essência serena e reflexiva.

Das fragilidades encontradas nessa obra, responsáveis por influenciar minha composição, ressalto, com base em Epstein (2017), as seguintes categorias: *performance*, psicológica, material, acústica, estrutural, temporal.

Fragilidades de *performance* e psicológicas estão intrínsecas na obra pelo esforço do intérprete para manter a atmosfera proposta, através da interpretação das dinâmicas e articulações em meio aos longos saltos nos registros do piano. Estas fragilidades estão relacionadas às fragilidades de seus materiais (das figuras musicais). Nessas relações entre a *performance* da obra e os materiais que a constituem, há uma fragilidade acústica inerente à sua proposta, uma vez que algumas notas do piano, devido a suas dinâmicas e/ou articulações, podem não soar ou não chegar a serem audíveis pelo ouvinte.

Percebe-se, nessa obra, fragilidade estrutural, devido à súbita mudança na percepção do espaço acústico, ocasionada pelo contraste entre a natureza rítmica e harmônica das figuras apresentadas, principalmente na mudança repentina no terceiro momento da peça. Observo também a fragilidade temporal ocasionada pela ambiência sonora dilatada. Devido à temporalidade em que seus eventos ocorrem, ela favorece o distanciamento da percepção do ‘tempo do relógio’ (WILSON, 2017), por conta das durações conferidas principalmente às variações da figura musical 1. Essa fragilidade pode ser igualmente atribuída às relações criadas, desde o terceiro momento, pela percepção das seções contrastantes nos materiais composicionais.

Ao me interessar pelas obras do compositor e organista austríaco Klaus Lang, identifiquei, em sua abordagem poética e estética, o controle sobre a percepção da passagem do tempo em suas composições. Lang considera o tempo como material genuíno de um compositor, conteúdo fundamental para a existência da música. Adotando o pensamento de que o som deve ser percebido por aquilo que realmente é, “um fenômeno temporal – tempo audível” (LANG, s/d)²⁷, o compositor demonstra, pelo modo como alicerça e explora as potencialidades dos materiais composicionais em suas músicas, a constituição de atmosferas sonoras que favorecem o entendimento da aplicação de sua poética voltada ao parâmetro temporal.

De maneira geral, a escuta de algumas das obras de Lang expõe o ouvinte a ambientes musicais cujos desdobramentos das sonoridades ocorrem de maneira gradual, distante de precipitações. A diligência do compositor para o preenchimento do espaço acústico é reconhecível, em suas peças, através da ênfase ao emprego predominante de sons de longa duração (assim como a repetição de padrões rítmicos e intervalares) que são modulados, transfigurados e dispostos de maneira a preservar relações homogêneas de continuidade na manifestação dos eventos sonoros que as compõem.

Por meio da quase incessante ocupação do espaço acústico, o compositor dá preferência a sonoridades construídas sob tempos dilatados, alicerçadas sobre uma orquestração minuciosa de alquimias tímbricas que, além de enriquecer o resultado acústico das superfícies das obras, fundamentam o desdobramento das peças e servem de condutor para a concepção de suas

²⁷ Site do compositor: https://klang.mur.at/?page_id=119

formas. Por meio desses fatores seus princípios poéticos tornam-se visíveis no resultado estético das obras. O compositor parece induzir os ouvintes a estados de escuta passíveis de trânsito entre a audição atenta aos desdobramentos ocorrentes e a percepção das sonoridades confrontadas como simples fenômeno temporal. As vivências, em suas músicas, parecem se tornar desprovidas da necessidade de atenção constante ao entendimento de suas direcionalidades.

Daniel Wilson (2017), em suas reflexões acerca da música de Lang, expõe as implicações de sua postura composicional em aspectos referentes às fragilidades manifestadas em suas obras. Segundo Wilson, nas peças do compositor austríaco, essas fragilidades são dadas em duas esferas: (1) na probabilidade de falha na execução e na percepção dos componentes audíveis da música; (2) na capacidade de manipulação, por meio das qualidades formais e de andamentos designados em suas obras, nas quais ele provoca a desestabilização do ouvinte em relação ao tempo ('do relógio'), devido ao modo como manipula a duração dos eventos sonoros. Para Wilson (2017, p. 60), na complexidade desse segundo tipo de relação com o frágil reside a beleza das músicas de Lang: o “produto do belo e do robusto” em suas músicas proporciona a quem escuta um estado de não percebimento da passagem dos momentos vividos.

Nomi Epstein (2017), ao discorrer sobre as categorias de fragilidade, encontra, nas músicas de Lang, fragilidades multidimensionais. Ao abordar, como exemplo, a peça *Der Weg Des Prinzen I (Die Sieben Boten)*, Epstein faz observações acerca das sonoridades que configuram a obra, referindo-se a elas como sujeitas a possíveis quebras e propensas a eminentes dissoluções. Voltando-se para a descrição da percepção dos aspectos formais e de desdobramento da obra, ela sinaliza as qualidades da “elusiva paisagem sonora” como propensas, durante sua escuta, a desatenções em relação a mudanças de densidade, mascaradas pela presença de sons longos e “extremamente silenciosos”, juntamente com *glissandi* que colaboram na percepção de deslocamentos “amorfos” (EPSTEIN, 2017, p.51).

Dentre as reflexões a respeito das fragilidades apresentadas pelos autores sobre a música de Lang e observando as qualidades estéticas e poéticas descritas, percebi seis categorias inerentes à multidimensionalidade de fragilidades constantemente englobadas nas obras do compositor: parâmetros

temporais; de estrutura; acústicos; materiais; de *performance* e, conseqüentemente, na síntese desses últimos, psicológica.

Em meu entendimento sobre as propostas expressivas das músicas de Lang, não compreendo suas peças como propícias a qualquer tipo de ansiedade ou precipitação, nem por parte do ouvinte, tampouco por parte do intérprete. No confronto das atmosferas musicais construídas pelo compositor, fica-se sujeito às inércias de suas durações. Portanto, perante essas atmosferas, se deveria buscar a imersão em seus tempos próprios e no desdobramento gradual de suas sonoridades, a fim de vivenciar a experiência das obras.

Ancorado nas reflexões sobre os posicionamentos poéticos e estéticos de Lang e Sciarrino e nas qualidades de fragilidade encontradas em suas obras, dei início ao processo da composição de *Brin*.

Com o intento de explorar parâmetros de fragilidades, propus-me a construir uma peça para a qual idealizei, em relação à estrutura, duas partes. Na primeira, baseando-me na ideia de figuras musicais (derivadas daquelas propostas por Sciarrino), procurei conceber uma ideia melódica contínua, mas, ao mesmo tempo, fragmentada, delineada sobre a disposição de elementos (figuras) contrastantes que, nesse primeiro momento, caracterizaram subseções conforme as ênfases dadas a eles. Em seu desdobramento, essa ideia melódica foi direcionada ao ápice formal, em que o acúmulo e o espairecimento de suas energias sonoras caracterizaram a conclusão. Em contraponto, no segundo momento da obra, visei evidenciar a quebra da continuidade das ideias apresentadas. Dessa contrastação, procurei, na súbita mudança de temporalidade e direcionalidade das ideias musicais, causadas por uma abrupta interrupção, desencadear uma ruptura no transcurso da obra, ocasionada pelas qualidades dos novos elementos (figuras) explorados nessa segunda parte.

Para o primeiro momento, elaborei um fragmento melódico que originou as figuras que constituem sua continuidade na primeira parte da obra. Visando explorar os limites das técnicas do contrabaixo, essa ideia melódica foi concebida sob um pensamento polifônico entre duas vozes, sendo alicerçada majoritariamente sobre cordas duplas, utilizando a exploração de harmônicos naturais, artificiais e de posições ordinárias. Como característica dessa melodia, procurei, nas possibilidades combinatórias de registros distantes do contrabaixo, ligeiramente inspirado pelas sonoridades alcançadas por Sciarrino

em *Perduto in Una Città D'Acque*, criar as sonoridades predominantes da primeira parte da peça. De modo geral, os intervalos utilizados e as relações métricas empregadas na constituição das ideias melódicas resultaram em sonoridades caracterizadas por diatonismos, indicadas sob o caráter interpretativo *cantabile*. Nas Figuras 19 a 24, estão as imagens das figuras musicais utilizadas para elaboração da primeira parte da peça.

Figure 19 shows a musical score for a melodic fragment and its variations. The top system is marked "cantabile arco" with a tempo of 58-60. It features a treble and bass staff with various fingerings (I, II, III, IV, S.P.) and dynamics like "f. dolce quasi" and "p". The bottom system is marked "quasi senza misura" and "p. lontano", with dynamics ranging from "p" to "mf". A red vertical bar separates the two systems.

Figura 19: Fragmento melódico elaborado sobre a figura musical 1 de *Brin*, e suas respectivas variações

Figure 20 shows a musical score for Figure Musical 2 and its variations. The top system shows a melodic fragment with a treble and bass staff. The bottom system shows three variations of the fragment, each with different dynamics and articulations like "quasi sf", "arco", "pizz. mano sin.", and "(p)". A red vertical bar and a red arrow are used to indicate the flow between the systems.

Figura 20: Figura musical 2 e suas respectivas variações

Figure 21 shows three variations of a musical figure. The first variation is in 7/8 time, marked *mf* and *p*. The second variation is in 7/8 time, marked *mf* and *p*. The third variation is in 7/8 time, marked *quasi p* and *(arco)*.

Figura 21: Figura musical 3 e suas respectivas variações

Figure 22 shows a musical figure and its variations. The first variation is in 7/8 time, marked *sfz*. The second variation is in 7/8 time, marked *mp*. The third variation is in 7/8 time, marked *quasi f (cresc.)* and *(etc...)*. The text above the third variation reads: "Come in cadenza: meno mosso e stringendo poco a poco al tempo giusto".

Figura 22: Figura musical 4 e suas respectivas variações

Figure 23 shows a musical figure and its variation. The first variation is in 7/8 time, marked *pp*. The second variation is in 7/8 time, marked *pp*.

Figura 23: Figura musical 5 e sua respectiva variação

Primeira parte

Segunda parte

Figura 24: Figura musical 6 e suas respectivas variações

Entre os elementos utilizados no conjunto de figuras que compuseram os desdobramentos melódicos desse primeiro momento da obra, destaco a importância da utilização dos *pizzicati* (Figura 25). O emprego dessa técnica, em um contexto estrutural, cumpriu duas funções na integridade da obra: (1) em relação à elaboração das ideias melódicas, sua aplicação serviu para desconectar a percepção de sua continuidade, resultando em momentos de inflexão em seu desdobramento, porém sem o intuito de desconfigurar a totalidade da percepção do andamento temporal-formal da seção; (2) em relação à função macroestrutural, essas intersecções proporcionaram, através de suas manifestações, o prenúncio discreto da ambiência musical encontrada na segunda seção da peça.

Primeira parte

Segunda Parte

Figura 25: Figura musical dos *pizzicati* e suas respectivas variações

Em contraste com a ideias melódicas encontradas na primeira parte da peça, optei, no segundo momento, pela diminuição das figuras e das atividades sonoras. Essa mudança de caráter em relação à primeira ideia musical, suas figuras, seus desdobramentos e suas direcionalidades possibilitou ao novo momento a renovação da atmosfera. Por meio de uma figura de repetição de acordes de caráter triádico em *pizzicati*, intentei, pelo preenchimento do espaço acústico-temporal da peça, transformar as relações que constituíam sua sonoridade. Seguindo as reflexões resultantes da escuta das músicas de Klaus Lang e influenciado por seu pensamento estético e poético, busquei tanto suspender a direcionalidade da obra como proporcionar ao ouvinte adentrar um estado de escuta ‘anestesiada’, de desatenção com a passagem do tempo do momento vivido. Em paralelo à procura do anestesiamento da audição, fragmentos melódicos de configuração distinta dos parâmetros métricos e intervalares, trabalhados na primeira seção da obra, foram intercaladamente dispostos nas sequências de pulsações dos *pizzicati*. Essas fragmentações melódicas, assim como as funções conferidas aos *pizzicati* no primeiro

momento da obra, têm, entre outras atribuições, duas funções: (1) romper brevemente com a suspensão da direcionalidade do momento da peça; (2) remeter aos elementos apresentados na primeira seção da obra, procurando um elemento unificador, em meio às ideias contrastantes entre as duas partes da peça (Figura 26).

The image displays two musical staves. The upper staff shows a short melodic fragment in treble clef with a tempo marking of quarter note = 48, the instruction 'quasi senza misura senza vib.', and 'arco'. The lower staff shows a longer melodic fragment in treble clef with the same tempo marking and 'ppopaco' dynamic. A vertical red line is positioned between the two staves, highlighting the relationship between the two musical ideas.

Figura 26: Fragmentos melódicos apresentados na segunda parte da peça.

O processo composicional da obra foi constantemente auxiliado pelo contrabaixista Leonardo Lopes, a quem ela foi dedicada. Em um processo colaborativo, explorei as possibilidades técnicas e maturei as ideias composicionais sobre as sonoridades idealizadas e as soluções de execução para essas propostas.

As motivações para o desenvolvimento desse estudo são provenientes de reflexões acerca das concepções composicionais que eu buscava, pretendendo descobri-las como parte de uma poética/estética voltada ao conceito de fragilidade em música. Das fragilidades exploradas durante a elaboração dessa obra, destaco a utilização de ideias direcionadas aos seguintes parâmetros: estrutural, temporal, material, de *performance*/psicológico, acústico.

Com foco na ideia de fragilidade estrutural, intentei planejar, desde as concepções pré-estruturais de *Brin*, um desdobramento formal que desestabilizasse a previsibilidade de seu transcurso, principalmente em relação

ao conteúdo musical de suas partes. Como consequência do pensamento em torno a essa fragilidade estrutural e sob influência dos pensamentos poéticos/estéticos de Sciarrino e Lang, a manipulação na distribuição dos materiais composicionais (figuras) e as temporalidades, conferidas a seus desdobramentos, possibilitaram a fragilidade temporal em minha composição.

Com a proposta de conceber um estudo de expansividade dos limites técnicos para o contrabaixo, busquei, na virtuosidade das técnicas de harmônicos e da exploração de simultaneidade de registros, materiais composicionais que, devido às instabilidades para suas execuções, trouxeram ao intérprete um desafio performático. Dessa relação entre a dificuldade de estabilizar as técnicas empregadas e conceber a música como indicado na partitura, resultaram fragilidades relacionadas às instabilidades das referidas técnicas e suas respectivas *performances*, ou seja, fragilidades materiais, de *performance* e, conseqüentemente, psicológicas.

Em *Brin*, é observada a fragilidade acústica, principalmente devido às qualidades psicoacústicas desencadeadas pelo emprego de determinadas dinâmicas em relação às propriedades dos sons do contrabaixo. Como exemplo dessa propriedade psicoacústica, realço os *pizzicati* da segunda parte da peça, os quais, pela baixa dinâmica de suas execuções, podem ocasionar a sensação de um leve *glissando* descendente.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao elaborar este memorial, resgatei experiências e formalizei processos que permitiram uma consciência mais ampla sobre meus anseios e minhas pretensões estéticas/poéticas em minhas criações. Como principais consequências do compromisso acadêmico de elaboração das composições e de escrita do memorial, destaco o aperfeiçoamento de minhas práticas técnico/composicionais e a compreensão e reconhecimento do estudo sobre fragilidades como um fundamento teórico e estético pertinente ao campo da composição musical. A compreensão e a apropriação desse conceito foi basilar em toda a trajetória e o coloco aqui como elemento principal de minhas considerações finais.

Em meu entendimento, a observação e a busca de fragilidades em música podem se conectar com diversos aspectos, entre eles, a relação do homem com os eventos do mundo que o cerca e a reflexão sobre seus valores e duração. O efêmero, a instabilidade e a impermanência dos fenômenos físicos, afetivos e sociais, inerentes à experiência humana, evidenciam, como uma das consequências dessas percepções, a possibilidade da interpretação e do fazer objetos artísticos. Sob o viés músico/composicional, voltar-se para as possibilidades de experiências de fragilidades, incertezas, efemeridades, explorando-as em recursos estruturais, temporais e de superfícies sonoras, pode ampliar a concepção dos horizontes estético, poético e interpretativo, tanto de compositores e intérpretes, quanto de ouvintes.

As reflexões sobre música e os possíveis entendimentos de fragilidades, que identifiquei por meio das análises e observações apresentadas nesse memorial, ensejaram entendimentos sobre modos de organização de sons e ideias que se configuram no reconhecimento de propriedades frágeis em *Harloom*, *Per Se* e *Brin*. Por meus anseios composicionais, compreendi que, na elaboração de minhas ideias musicais, instabilidades estavam constantemente intrínsecas na escolha de determinadas técnicas instrumentais e sonoridades, bem como na maneira como busquei explorar questões estruturais, superficiais

e, especialmente, em seus aspectos temporais. Tudo isso aproximou meu posicionamento poético e estético às fragilidades em música.

Ancorado na composição de *Brin*, explorei de modo mais consciente a potencialidade dos entendimentos sobre fragilidades. Encontrei, nos estudos sobre essas ideias, o esclarecimento em relação à função dessas instabilidades e imperfeições no contexto sonoro musical.

Nas reflexões motivadas por esses estudos, distingi que encontra-se a fragilidade não apenas nas propriedades musicais de uma obra, mas, eventualmente, também em suas extramusicalidades. É possível perceber ou alcançar o frágil por relações, não somente por uma percepção estritamente musical, mas também por relações extramusicais, por exemplo, no título de uma obra. Não há exclusividade na possibilidade da percepção do frágil em um objeto musical, de maneira direta, em suas relações sonoras, pois há igualmente a possibilidade da percepção da fragilidade do objeto musical de maneira indireta, intermediada por ideias a ela alusivas. Faço essa constatação apoiado na observação dos títulos atribuídos às obras dos compositores observados neste memorial, bem como em outras obras de diferentes naturezas artísticas, que apresentam inclinação composicional/expressiva em direção a fragilidades, que dão espaço ao apreciador para fantasiar sobre enunciados, contextos e elementos das produções nas quais aspectos frágeis possam residir.

Compreendi que certas relações de fragilidade podem coexistir na virtualidade do processo composicional. Através de minhas experiências, entendi que, muitas vezes, partes dessas relações não se transferem, em totalidade, ao produto final de uma obra ou a suas qualidades estéticas, mas dissipam-se durante o processo de criação. Há possibilidade de fragilidades emergirem da busca pelas propriedades sintáticas e comunicativas da obra ou permanecerem inertes à experiência de sua concepção.

As abordagens sobre as ideias de fragilidades presentes neste memorial, seja nas reflexões sobre minhas peças, seja na posterior aplicação prática, são apenas algumas das possibilidades de aproximação ao frágil em música. Entendo que depende das predileções de cada compositor a possibilidade de incluir qualidades que permitam a interpretação de aspectos de fragilidades, em diferentes níveis, abordando-as de modo a transmitir, de maneira mais explícita

ou menos explícita, seus caracteres frágeis, observáveis nas experiências interpretativas de suas músicas.

Outro aspecto relevante no desenvolvimento de meu processo criativo foi a participação em ensaios das obras que constituem este memorial (incluindo os festivais *VIPA's Festival* e *Alba Music Festival*). Isso proporcionou minha interação com os intérpretes durante a maturação prática, elucidando revisões de notações e possíveis problemáticas técnico/notacionais, antecedidas e/ou precedidas de suas estreias e registros. Nos ensaios e nos diálogos com os intérpretes - *B3 Brower Trio*, *Sonic Apricity* e Leonardo Lopes – observei tanto questões técnicas dos instrumentos exploradas nas composições como interpretativas, as quais colocaram em relevo o entendimento de fragilidades em minhas músicas. Em alguns casos, houve revisões e aprimoramentos referentes às notações e/ou instruções práticas decorrentes de reflexões pós-estreia das obras.

Como remanescência do presente estudo, porto o interesse na continuidade da exploração de fragilidades em novas peças, visando à expansão de perspectivas composicionais que ampliem os níveis poético/estético alcançados em minhas recentes composições. Entendo que a partir das peças elaboradas e os estudos aqui apresentados, pude elucidar e esclarecer aspectos de meus processos criativos, bem como ampliar critérios de valor estéticos sob a ótica das reflexões aqui trazidas, voltadas à interface entre a música e a fenomenologia. Em conjunto a esses apontamentos, percebo um claro desenvolvimento em relação a elementos técnicos e um amadurecimento de minhas concepções composicionais exercitadas durante o decurso de meu mestrado. Projeto, da absorção das idéias contempladas nesse período, principalmente em torno aos entendimentos sobre fragilidades em música, suas influências e coexistências em minhas futuras experiências, tanto nos âmbitos da composição musical, quanto no âmbito de pesquisas pessoais e acadêmicas.

7. REFERÊNCIAS

- ADKINS, M. et alii. *Music Beyond Airports - appraising ambient music*. Huddersfield: University of Huddersfield Press, 2019.
- BEDORE, R. C. ; BECCARI, M. N. Aisthesis: uma breve introdução à estética dos afetos. *Revista GEARTE*, Porto Alegre, v. 4, n. 3, p. 487-498, 2017. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/gearte> Acessado em 25/09/2020.
- DICIONÁRIO MICHAELIS (Online). Editora Melhoramento, 2020. Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/> Acessado em 07/01/2020.
- DOMARADZKI, M. Theagenes of Rhegium and the Rise of Allegorical Interpretation. *Elenchos. Rivista di studi sul pensiero antico*, n.32, p. 205–227, 2011.
- DOTTORI, M. *A noite, a música: Ensaio de filosofia e criação musical*. Curitiba: Antigoa Typographia, 2017.
- DRUMMOND DE ANDRADE, C. A máquina do Mundo. In: *Claro Enigma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- EPSTEIN, N. Musical Fragility: A Phenomenological Examination. *Tempo*, n.71, vol. 281, p. 39-52, 2017.
- IHDE, D. *Listening and Voice - Phenomenologies of Sound* e.ed. Albany: State University of New York Press, 2007.
- KAFEJIAN, S. Estética e poética na música de Salvatore Sciarrino. *Revista Música Hodie*, Vol.19, 2019. p. 1-19.
- LANG, K. *Composer and organist*. Site do compositor, s/d. Disponível em https://klang.mur.at/?page_id=119. Acessado em 02/02/2020.
- _____ *Der Weg Des Prinzen I (Die Sieben Boten)*. Composição, 1996. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=x_vIiyumDho

LEXICO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2018. Disponível em: <https://www.lexico.pt/fragilidade/>. Acessado em 07/01/2020.

MASSAUD, M. Dicionário dos termos Literários. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MEINE, R. *Abstração e representação: a função de modelos em composição musical*. Tese. 316p. Porto alegre: UFRGS, 2018.

MENEZES, F. *Música Maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

SCIARRINO, L. N. *Perduto in una città d'acque* - Per pianoforte. Partitura. Milano: Ricordi, 1991.

_____. *Biennale Musica 2016 - Incontro con Salvatore Sciarrino*. Entrevista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yUpgUYzPVck>. Acessado em 21/12/2019.

STERNBERG, R. J. *Psicologia Cognitiva*. 5.ed. Cengage learning, 2011.

STRAVINSKY, I. *Poética Musical em 6 Lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

TAKEMITSU, T. *And Then I Knew'Twas Wind*. Partitura, 2015. Disponível em: <https://en.schott-music.com/shop/and-then-i-knew-twas-wind-no91163.html>

THURLEY, O. Disappearing Sounds: Fragility in the music of Jakob Ullmann. *Tempo*, n. 69, vol. 274, p. 05-21, 2015.

WILSON, D. Bergson, Mourning and Memory: The Fragility of Time in Klaus Lang's Trauermusik. *Tempo*, n. 71, vol. 281, p. 53-70, 2017.