

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
MESTRADO EM MÚSICA

A PARTITURA ENQUANTO SISTEMA:  
A VISÃO SISTÊMICA APLICADA AO ESTUDO DA COMPOSIÇÃO

ARTHUR MOREIRA

RIO DE JANEIRO, 2016





A PARTITURA ENQUANTO SISTEMA:  
A VISÃO SISTÊMICA APLICADA AO ESTUDO DA COMPOSIÇÃO

por

ARTHUR MOREIRA

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Professor Dr. Marcelo Carneiro de Lima.

Rio de Janeiro, 2016

M838      Moreira, Arthur.  
A partitura enquanto sistema : a visão sistêmica aplicada ao estudo da  
composição / Arthur Moreira, 2016.  
291 f. ; 30 cm

Orientador: Marcelo Carneiro de Lima.  
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado  
do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

1. Composição (Música). 2. Partituras. 3. Teoria dos sistemas.  
I. Lima, Marcelo Carneiro de. II. Universidade Federal do Estado do Rio  
de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de mestrado em Música.  
III. Título.

CDD –781.61

Autorizo a cópia da minha dissertação “A partitura enquanto sistema: a visão sistêmica aplicada ao estudo da composição”, para fins didáticos.

  
Arthur Neves Moreira





UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA  
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM  
Mestrado e Doutorado

por

ARTHUR NEVES MOREIRA

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Marcelo Carneiro de Lima (orientador)

Professor Doutor Pauxy Gentil Nunes

Professor Doutor Alexandre Fenerich

Conceito: Aprovado

ABRIL DE 2016





## AGRADECIMENTOS

A Marcelo Carneiro pela excelente e estimulante orientação, amizade, respeito e por acreditar no meu trabalho.

A Ivan Britz pela amizade, carinho e incentivo.

A Fernando Rodrigues pela ajuda, conversas interessantíssimas e incentivo.

A Paulo Dantas pelas aulas, contribuições valiosíssimas e amizade.

A Diogo Rebel por me incentivar sempre.

À Ligia Rocha, pelo amor, força e generosidade.

Aos meus alunos, pelo carinho sempre presente.

Aos professores Alexandre Fenerich e Pauxy Gentil-Nunes pelo apoio e interesse neste trabalho.

Aos professores Sérgio Barrenechea e Clayton Vetromilla, pela colaboração e pela amizade.

Ao professor Daniel Quaranta pela disposição e interesse.

À Carole Gubernikoff pela oportunidade de realizar meu estágio docente em turmas de Análise, na UNIRIO.

À professora Luíza Alvim pelas aulas e pela constante disposição em ajudar.

Aos músicos Carolina Chaves, Karol Lamblet, Miguel Bevilacqua, Lourenço Vasconcellos e Pedro Borges pela execução de minhas composições.

Aos meus colegas de trabalho.

Aos membros do Programa de Pós-Graduação em Música.

À minha família, por toda a estrutura proporcionada.



*“O conhecimento pertinente deve enfrentar a complexidade. Complexus significa o que foi tecido junto; de fato, há complexidade quando elementos diferentes são inseparáveis constitutivos do todo (como o econômico, o político, o sociológico, o psicológico, o afetivo, o mitológico), e há um tecido interdependente, interativo e inter-retroativo entre o objeto de conhecimento e seu contexto, as partes e o todo, o todo e as partes, as partes entre si. Por isso, a complexidade é a união entre a unidade e a multiplicidade”.*

*(Edgar Morin)*





MOREIRA, Arthur. *A partitura enquanto sistema: a visão sistêmica aplicada ao estudo da composição*. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## RESUMO

Esta dissertação pretende demonstrar como a composição musical pode ser abordada a partir do ponto de vista do pensamento sistêmico. Partindo do pressuposto de que é plausível entender a música em uma perspectiva sistêmica, o objetivo principal foi o de tentar compreender determinada partitura enquanto um sistema, que potencialmente articula as dimensões de tempo e espaço. Entendendo de outra maneira, a estrutura de pensamento que prevalece em uma partitura pode ser interpretada como um sistema que condensa as potencialidades da composição que pretende representar. As fontes bibliográficas a qual esta dissertação recorre, parte da Teoria Geral dos Sistemas, desenvolvida primariamente por Ludwig von Bertalanffy. Esta teoria, relaciona-se com o pensamento sistêmico, que, de acordo com Vasconcellos, trata-se de um novo paradigma da ciência. A metodologia utilizada neste trabalho consiste, primariamente, em apresentar uma série de reflexões e definições que visam determinar as principais características de um dado sistema. Em seguida, tentamos destacar esses mesmos conceitos no que pode ser entendido por ‘obra musical’, que – nesta etapa do estudo – funciona como um sistema maior, que envolve o compositor, a partitura e o intérprete como sendo suas partes. Subsequentemente, nos concentramos na partitura, a fim de descobrir seus elementos, ou partes, e demonstrar como esses interagem. Fomos direcionados a uma visão sistêmica da partitura, que podemos considerar como sendo um sistema de tempo e espaço; este ponto de vista se difere daquele que decorre da análise, porém sem se configurar de maneira oposta. Além dessas investigações, o conceito de ‘enfoque’ emergiu como uma ferramenta conceitual que possibilitou a aplicação da visão sistêmica nas partituras que selecionamos. Estudamos, por tanto, a partitura de Hout, de Louis Andriessen (1991) e a do primeiro movimento de Vortex Temporum, de Gérard Grisey (1994-1996). Nos também trabalhamos com a peça Surto – Parte I, composta por nós. Nesta dissertação nós apresentamos uma abordagem da partitura musical baseada na visão sistêmica. Trata-se de uma abordagem inicial dos conceitos que deverão ser desenvolvidos no âmbito de uma teoria mais ampla e complexa.

Palavras-chave: Composição Musical. Partitura. Sistemas. Visão sistêmica.

MOREIRA, Arthur. *The score as a system: the systemic view applied to the study of composition*. 2016. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## ABSTRACT

This MA dissertation aims to show how musical composition may be approached from the standpoint of system thinking. Starting out from the assumption that it is plausible to understand music within a systemic perspective, the main objective was to attempt to understand a score as a system that potentially articulates the dimensions of time and space. To put it another way, the thinking structure that prevails in a score can be interpreted as a system which condensates the potentialities of the composition it purports to represent. The bibliographical sources to which this dissertation resorts deal with the General System Theory, first developed by Ludwig von Bertalanffy. It particularly relates to systemic thinking, which, according to Vasconcellos, refers to a new paradigm of science. The methodology used in this work consists, firstly, of advancing a series of reflections and definitions with a view to determining the main features of a given system. After that, we try to single out these very concepts in what can be regarded as a 'musical work', which – at this point – is to count as a larger system, embracing the composer, the score and the performer as its parts. Subsequently, we focused on the score in order to find out its elements or parts and to show how these interact. We were led to a systemic view of the score according to which is a time-space system; this view differs from that arrived at by analysis, but the two views are not opposed to one another. Out of these investigations the concept of 'focus' emerged the very conceptual tool that enabled the application of the systemic view to the score we selected. We studied, accordingly, the score of *Hout*, by Louis Andriessen (1991), and that of the first movement of *Vortex Temporum*, by Gérard Grisey (1994-1996). We also dealt with the piece of music *Surto – Parte I*, composed by ourselves. In this dissertation we put forward an approach of musical score based on systemic view. It is a seminal approach of the concepts of which are to be developed within the framework of a more complex and wider theory.

Keywords: Musical Composition. Score. System. Systemic view.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> aplicação do recurso <i>zoom in</i> em uma fotografia .....	54
<b>Figura 2:</b> trecho contendo sequência de entradas das vozes na peça <i>Hout</i> (comp. 1–4) .....	61
<b>Figura 3:</b> resultante da repetição da primeira nota do motivo executado por todos os instrumentos em <i>Hout</i> (comp.3) .....	63
<b>Figura 4:</b> trecho envolvendo textura e mudanças métricas em <i>Vortex Temporum: Mov.I</i> (p.10).....	70
<b>Figura 5:</b> trecho da segunda parte de <i>Vortex Temporum: Mov. I</i> apresentando contraponto entre cordas e piano (p.37) .....	71
<b>Figura 6:</b> trecho envolvendo as camadas e a estrutura métrica da segunda parte de <i>Vortex temporum Mov.I</i> (p.39) .....	72
<b>Figura 7:</b> trecho contendo os compassos finais da segunda parte de <i>Vortex temporum Mov.I</i> (p.42-43) ...	72
<b>Figura 8:</b> trecho que exhibe gestos diferentes realizados pelo piano (p.44) .....	73
<b>Figura 9:</b> instruções para a afinação do piano em <i>Vortex Temporum</i> (primeira página de bula) .....	74
<b>Figura 10:</b> símbolos indicados na partitura de <i>Vortex Temporum</i> (segunda página da bula) .....	75
<b>Figura 11:</b> exemplo de alternância de fórmula de compasso em <i>Vortex Temporum: Mov.I</i> (p.18) .....	76
<b>Figura 12:</b> aproximação de um trecho que apresenta complexidade rítmica na partitura de <i>Vortex Temporum: Mov.I</i> (p.37) .....	77
<b>Figura 13:</b> primeiro surgimento do motivo básico da peça <i>Surto – Parte I</i> (comp.1) .....	82
<b>Figura 14:</b> trecho do violoncelo que apresenta breve melodia na peça <i>Surto – Parte I</i> (compassos 46–51)	83
<b>Figura 15:</b> seleção de momentos em que o motivo básico da peça <i>Surto–Parte I</i> aparece .....	83
<b>Figura 16:</b> transcrição de alturas gravadas para a composição <i>Surto – Parte I</i> .....	84
<b>Figura 17:</b> escala de notas selecionadas para gerar materiais em <i>Surto – Parte I</i> .....	85
<b>Figura 18:</b> quantidades de notas totais e diferentes dos materiais básicos de <i>Surto – Parte I</i> .....	85

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1:</b> organização de uma perspectiva sobre o conceito obra musical de acordo com suas <i>dimensões</i> e <i>estados</i> de suas representações .....	31
<b>Quadro 2:</b> esquema que apresenta a obra musical enquanto <i>sistema</i> , em conjunto com seus <i>subsistemas</i> .	33
<b>Quadro 3:</b> descritores sistêmicos aplicáveis a visão sistêmica que estamos propondo .....	39
<b>Quadro 4:</b> estruturação da <i>visão sistêmica</i> a partir de três referências .....	43
<b>Quadro 5:</b> comparação entre as dimensões do <i>Pensamento Sistêmico</i> e da <i>Abordagem analítica</i> .....	48
<b>Quadro 6:</b> organização de características de cada camada do <i>tempo</i> para Grisey .....	68
<b>Quadro 7:</b> números de referência obtidos com os materiais básicos de <i>Surto – Parte I</i> .....	86
<b>Quadro 8:</b> números utilizados para estruturação formal da peça <i>Surto – Parte I</i> .....	86



## SUMÁRIO

Introdução .....	17
CAPÍTULO 1. FUNDAMENTOS .....	21
1.1. <i>Sistema</i> : ideias e reflexões básicas .....	21
1.2. Considerações a respeito da <i>Teoria Geral dos Sistemas</i> .....	24
1.3. Obra musical enquanto <i>sistema</i> .....	30
CAPÍTULO 2. VISÃO SISTÊMICA APLICADA À PARTITURA .....	35
2.1. Conceituando a <i>visão sistêmica</i> .....	35
2.2. Comparação entre <i>abordagem analítica</i> e <i>visão sistêmica</i> .....	44
CAPÍTULO 3. APLICABILIDADE DA VISÃO SISTÊMICA .....	53
3.1. <i>Visão sistêmica</i> : procedimentos e adequações .....	55
3.2. Estudo de repertório sob um enfoque sistêmico .....	58
3.2.1. Hout (1991).....	59
3.2.2. Vortex Temporum (1994-1996) .....	66
3.3. Estudo de composição pessoal sob um enfoque sistêmico .....	80
3.3.1. Surto – Parte I (2013) .....	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	91
REFERÊNCIAS .....	93
ANEXOS .....	97



## INTRODUÇÃO

O presente trabalho é resultado de estudos que realizamos sobre *sistemas* com a perspectiva de aplicar os conhecimentos que adquirimos em tal área no campo da composição musical. Para realização desta pesquisa, partimos de dois interesses principais: um deles foi o de organizar uma concepção teórica que se caracterizasse por ser atualizada, no que diz respeito às inovações no campo da ciência; o outro, consistiu na busca por estabelecer uma abordagem capaz de ser efetivamente aplicável pelo músico-pesquisador que se propuser a adotar tal proposta, que consiste em compreender a *partitura* enquanto um *sistema* de *tempo e espaço*. Essa proposta é o que chamamos de *visão sistêmica*. Para organizá-la, nos remetemos a um paradigma específico, selecionamos os conceitos a serem estudados, estabelecemos o referencial teórico e também os objetos de estudo. Com relação ao primeiro ponto, nos baseamos no *pensamento sistêmico* que, de acordo com Vasconcellos (2013), constitui um novo paradigma da ciência. Sobre a conceituação e o referencial teórico, trabalhamos com o conceito de *sistema* de acordo com a *Teoria Geral dos Sistemas* de Bertalanffy (2015); com os *descritores sistêmicos* estabelecidos a partir das características dos *sistemas* apresentadas por Pizza Junior (1986) e com as *dimensões do pensamento sistêmico* organizadas por Vasconcellos (2013). Quanto aos objetos de estudo, selecionamos como elemento principal a *partitura*, que é vista aqui dentro de um conceito mais amplo que é a *obra musical*. Sob a perspectiva de tal conceito, nos concentramos na relação entre compositor, partitura e intérprete. Para a abordagem da *visão sistêmica*, buscamos não nos distanciar de uma concepção que compreendesse a *partitura* enquanto um elemento representante de uma atividade composicional de cunho artístico. O trabalho foi organizado em três capítulos que, de maneira sequencial, tratam dos *Fundamentos*, da *Visão Sistêmica aplicada à Partitura* e da *Aplicabilidade da Visão Sistêmica*.

Podemos considerar que o objetivo que norteou esta pesquisa foi organizar uma estrutura de pensamento que nos permitisse abordar a *partitura* enquanto um *sistema*, que carrega consigo o *potencial* sonoro da composição a qual se refere. Para isso, buscamos situá-la em um contexto mais amplo, na tentativa de compreender – sob uma perspectiva *sistêmica* – onde ela estaria em relação ao compositor e ao intérprete.

Consideramos que o atual estudo se justifica por abarcar uma proposta de estruturação conceitual que visa proporcionar, ao pesquisador voltado para área da composição, ferramentas para o estudo da partitura sob uma perspectiva *sistêmica*, em concomitância com a *análise*.

Outros pontos que consideramos como justificativa é que o atual estudo está relacionado com um paradigma contemporâneo e prevê o intercâmbio de conceitos entre diferentes campos de estudo.

O *capítulo 1*, que denominamos *Fundamentos*, está dividido em três seções. A primeira seção apresenta a maneira como estamos compreendendo o termo *sistema* neste trabalho. Para isso, recorreremos a uma série de apontamentos e conceitos extraídos de textos diversos, incluindo alguns apontamentos propostos por Pizza Junior (1986). Esses apontamentos têm como origem os conceitos advindos da *Teoria Geral dos Sistemas*. A segunda seção do *capítulo* em questão trata especificamente da teoria mencionada, quando estabelecemos um breve panorama histórico e incluímos dados biográficos sobre Ludwig von Bertalanffy, seu criador. Nós também apresentamos reflexões que realizamos sobre a teoria em si. Na terceira seção do *capítulo* tratamos do que entendemos por *obra musical*, para correlacionar o conteúdo apresentado nas seções anteriores com a *partitura* em um contexto mais amplo. Visamos estabelecer considerações entre os conhecimentos a respeito dos *sistemas* e a *Teoria Geral dos Sistemas* para compreender a *partitura* como um *subsistema* que faz parte do *sistema obra musical*, que compreende também a *execução* como um de seus *subsistemas*. Esta seção também apresenta considerações a respeito da maneira como abordamos o *tempo* e o *espaço* ao longo do trabalho.

O *capítulo 2*, intitulado *Visão Sistêmica aplicada à Partitura* está dividido em duas seções. Esta é a parte do trabalho em que nos concentramos na *partitura* enquanto *sistema*. A primeira seção do *capítulo* conceitua o que chamamos de *visão sistêmica*, termo que adotamos para nos referir a uma abordagem particular que organizamos para o estudo da *partitura*. Ainda nesta primeira seção, iremos explicar as dimensões do *pensamento sistêmico*, que consistem na *complexidade*, *instabilidade* e *intersubjetividade*, de acordo com Vasconcellos (2013) e vincularemos aos *descritores sistêmicos*, que se baseiam nos conceitos denominados *tipos*, *partes*, *hierarquia*, *funcionamento* e *fluxos*, de acordo com a organização proposta por Pizza Junior (1986). Tais prerrogativas serão vinculadas com o *tempo* e o *espaço* enquanto *meios de articulação da partitura enquanto sistema*. A seção seguinte do trabalho trata da comparação entre a *abordagem analítica* e a *visão sistêmica*. Neste ponto, buscamos descrever pressupostos que pudessem nos situar com relação à propósitos que consideramos pertinentes ao campo da *análise musical*. Ao final, esboçamos quais seriam os possíveis benefícios de se utilizar a *visão sistêmica* em paralelo com a *análise*.



O *capítulo 3* trata da *Aplicabilidade da Visão Sistêmica* e estabelece uma prática para a estruturação apresentada nos capítulos anteriores. Em sua primeira seção, destacamos a adequação da *visão sistêmica* para o *estudo da partitura*; estabelecendo procedimentos que, em seguida aplicamos com o estudo de três *partituras*. A próxima seção do *capítulo* exhibe o estudo do primeiro movimento da peça *Vortex Temporum*, composta entre 1994 e 1996 pelo compositor francês Gérard Grisey, seguido da composição *Hout* (1991), que foi escrita pelo compositor holandês Louis Andriessen. Em seguida, estudamos a peça *Surto – Parte I*, composta por nós em 2013. Tais *partituras* foram escolhidas por se remeterem a obras que apresentam complexidade do ponto de vista estrutural, o que nos forneceu condições para que pudéssemos aplicar a *visão sistêmica* tal como nos foi possível desenvolver.

De acordo com o que foi apresentado, o presente trabalho, que se organiza em três *capítulos*, trata sequencialmente da contextualização do conceito de *sistema*, da organização de uma *visão sistêmica* que estabelecemos e finaliza com a aplicação que ilustra as funcionalidades que foram possíveis de serem desenvolvidas para atual pesquisa. O primeiro *capítulo* que segue apresentará parte dos assuntos principais que serão desenvolvidos ao longo do texto.



## CAPÍTULO 1. FUNDAMENTOS

### 1.1. *Sistema*: ideias e reflexões básicas

Esta seção do trabalho concentra uma série de informações que compuseram a base para o entendimento do conceito de *sistema*, tal como foi adotado no decorrer da presente *dissertação*. Uma vez que o pensamento sistêmico constitui um paradigma do conhecimento pertinente à atualidade, foi possível extrair informações de textos de diferentes áreas. Optamos por expor informações objetivas, muitas vezes consistindo em resultantes de pesquisas baseadas na comparação de definições correntes. Neste momento não estamos nos atendo exclusivamente aos conceitos de Ludwig Von Bertalanffy, autor da *Teoria Geral dos Sistemas*, que constitui nossa principal referência. Existem contribuições importantes estabelecidas por autores que surgiram após a formulação da teoria que nos auxiliam compreender melhor o que caracteriza um *sistema*. Além dos textos aos quais referenciamos, também adicionamos informações baseadas em reflexões que realizamos ao longo da pesquisa.

A partir das conclusões de Jordan (1974) e das definições de Checkland & Scholes (1990) e Checkland (1994), Kasper (2000) destaca três aspectos que geralmente constituem o conceito de *sistema* na literatura. O primeiro refere-se à “*complexidade organizada*”<sup>1</sup>, que consiste na resultante dos elementos ou objetos que se relacionam para formar um todo. O segundo aspecto remete à “*organização sistêmica*”<sup>2</sup> que trata dos diversos níveis de estruturação possíveis para um determinado *sistema*. O terceiro permite a compreensão de um *sistema* enquanto um “*todo integral, totalidade ou unidade complexa*”<sup>3</sup>(p.39).

De maneira abstrata, podemos dizer que um *sistema* é um complexo que se caracteriza primariamente pela existência de *interações* entre seus componentes, ou elementos que constituem sua totalidade para realização de uma função. Tal dinâmica é passível de ocorrer em diferentes níveis estruturais, havendo assim dimensões variadas que podem estabelecer posicionamentos organizados hierarquicamente.

---

<sup>1</sup> Entendemos *complexidade organizada* enquanto uma característica dos *sistemas* que apresentam interações diversas, tornando-os entidades complexas. Porém, mesmo diante de tal complexidade, os *sistemas* tendem a funcionar de maneira organizada devido a sua capacidade de se autorregular.

<sup>2</sup> Remete ao conceito de *hierarquia* que será tratado adiante no texto. Trata tanto do posicionamento de um determinado *sistema* com relação aos demais que o circundam, quanto da organização de suas partes internas.

<sup>3</sup> Esse ponto remete ao *sistema* como um complexo que é passível de ser compreendido e classificado de acordo com suas próprias características.

Além disso, o todo é caracterizado por ser mais do que a soma de suas partes constituintes, que, através das relações interativas, apresentam propriedades que hipoteticamente emergem e cumprem um dado propósito. Tais destaques nos possibilitam perceber que estamos lidando com um tipo de compreensão que é ao mesmo tempo abrangente e detalhista, onde o todo e as partes de um determinado objeto<sup>4</sup> são significativos do ponto de vista estrutural. Pensando de maneira concreta, um *sistema* pode ser uma árvore, um animal, um computador, um carro, uma indústria, uma empresa, uma estrutura de pensamento organizada ou qualquer outra entidade que possua partes que interajam para realização de um propósito comum. Um dos principais enfoques é a *organização* que, segundo Bertalanffy (2015), remete às noções como as de “crescimento, diferenciação, ordem hierárquica, dominância, controle, competição, etc.” (p.74)

Como Pizza Junior (1986) organiza, os *sistemas* podem ser entendidos por sua *classificação, tipo, natureza, partes, hierarquia, complexidade, papel, funcionamento e fluxo*. Nos parágrafos que seguem, iremos transcrever tais itens organizados pelo autor, de acordo com a maneira como ele apresenta<sup>5</sup> (p.78-80).

Com relação à *classificação*, existem os *sistemas* físicos, biológicos e sociais. O primeiro apresenta necessariamente processos internos de natureza físico-química. Constituem máquinas ou mecanismos de diversas espécies. Os *sistemas* biológicos remetem aos seres vivos. Já o terceiro, remete às ciências sociais e consideram os indivíduos e as relações que estabelecem em seus grupos formados (*Ibidem*).

Sobre os *tipos*, existem os *sistemas fechados* e os *abertos*. O primeiro consiste naquele que não realiza troca com o meio externo. O segundo funciona de maneira oposta, realizando trocas com o ambiente ao qual está inserido (*Ibidem*).

Quanto à *natureza*, os *sistemas* podem ser naturais ou artificiais. Os naturais remetem aos seres vivos, seus grupos e populações. Os artificiais foram criados para estabelecer a compreensão de algo ou para realizar uma tarefa específica (*Ibidem*).

As *partes*, segundo o autor, consistem no *input* e no *output*: que são, respectivamente, as entradas e saídas de um determinado *sistema*; *caixa negra (ou preta)* que são os processos que ocorrem no interior de um *sistema*, mas que não podem ser mapeados; *caixa branca*, que

---

<sup>4</sup> Objeto que pode ser de natureza material ou conceitual.

<sup>5</sup> Os nove tópicos que seguem no texto foram retirados da fonte citada e parafraseados aqui afim de explicar objetivamente termos recorrente na área dos estudos dos *sistemas*. Ao longo do trabalho, alguns dos pontos em questão foram selecionados e desenvolvidos de acordo com a necessidade do assunto.

consiste nos processamentos dos *sistemas* fechados que tem previsão de funcionamento conhecida com clareza; *Feedback*, que é o reaproveitamento dos resultados obtidos através de um processamento no interior do *sistema* (*Ibidem*).

Quanto à *hierarquia*, o autor organiza, em ordem decrescente o *ecossistema*, *meta-sistema*, *sistema* e *subsistema*. Todos apresentam características correlatas, porém em diferentes níveis de estruturação, que vão desde um patamar mais abrangente até o pormenorizado (*Ibidem*).

Sobre a *complexidade*, os *sistemas* podem ser *determinantes* ou *probabilísticos*. O primeiro tem desempenho previsível, já o segundo necessita de hipóteses prováveis de funcionamento para que seu desempenho seja mapeado (*Ibidem*).

Com relação ao *papel*, temos a *teleologia* onde os *sistemas* são voltados para finalidades consecutivas, havendo uma relação de causa e efeito. Temos também a *equifinalidade*, onde pode-se alcançar finalidades de maneiras diferentes ou a partir de diferentes origens (*Ibidem*).

No âmbito do *funcionamento* estão os conceitos de *homeostase*, *entropia*, *entropia negativa*, *comunicação* e *meio ambiente*. A *homeostase* consiste no equilíbrio de um *sistema* perante ao meio, garantindo sua sobrevivência ou permanência. *Entropia* remete à desorganização, onde a perda de energia de um *sistema* ocorre e pode ser determinante para geração de problemas de funcionamento. *Entropia negativa* se opõe ao ponto anterior e é equivalente à *informação*<sup>6</sup>, promovendo a eficiência do funcionamento do *sistema*. *Comunicação* consiste no meio de transmissão das informações enquanto o *meio ambiente*, ou *ambiente* apenas, é o contexto no qual um determinado *sistema* está inserido (*Ibidem*).

Sobre os *fluxos*, temos a *matéria*, que é tudo o que se apresenta no mundo material com suas propriedades físicas dadas; a *energia*, que é o combustível que possibilita a realização de um trabalho dentro do *sistema*; por último, a *informação*, que são as mensagens produzidas no interior do *sistema* (*Ibidem*).

A partir dos pontos mencionados, temos uma série de questões básicas que circundam o funcionamento, as características e o contexto de um *sistema*. De maneira geral, trabalhamos com alguns dos conceitos correntes ao longo da *dissertação*, realizando adições e

---

<sup>6</sup> Conceito que será definido com mais clareza no decorrer da *dissertação*.

desenvolvendo reflexões de acordo com a necessidade estabelecida pelo assunto tratado em cada momento.

Reiterando a compreensão primária de *sistema*, podemos dizer que, na perspectiva do todo, há uma relação de interdependência entre seus elementos constituintes. Estes revelam propriedades específicas que surgem e operam em um dado contexto, que se estabelece pela *interação*. Pensar em *sistemas* implica em ter que compreender relações de organização que se estabelecem em seu interior e que podem se comunicar ou não com o meio exterior. Podemos dizer que não existe *sistema* em um contexto em que apenas um elemento é observado. Tal constatação também é válida quando existem diversos elementos que coexistem sem estabelecer nenhum tipo de *interação*.

## 1.2. Considerações a respeito da *Teoria Geral dos Sistemas*

Nesta seção tratamos de dois pontos principais. O primeiro consiste em um breve panorama histórico que originou a formulação da *Teoria Geral dos Sistemas*, incluindo alguns dados biográficos de Ludwig Von Bertalanffy, seu ator. O segundo ponto funda-se em reflexões que realizamos sobre a teoria em si, tendo como ponto de partida os escritos do próprio Bertalanffy em sua obra homônima<sup>7</sup>. Destacamos que, dessa referência, extraímos uma definição de *sistema*, que serviu de base para o desenvolvimento da atual pesquisa.

Segundo as informações coletadas no website *International Society for the Systems Science*<sup>8</sup>, Bertalanffy foi um filósofo e biologista<sup>9</sup> teórico, nascido em uma pequena vila, próxima à Viena, no dia 19 de setembro de 1901 (BRAUCKMANN, 1999). “Escreveu treze monografias, quatro antologias e publicou mais de duzentos artigos, sendo editor chefe da *Handbuch der Biologie* – dentre outras”<sup>10</sup>(*Ibidem*). Os temas que escrevia envolviam biologia teórica, fisiologia experimental, psicologia teórica, pesquisa sobre o câncer, filosofia e história da ciência. Na década de 1930, trabalhou sob o espectro da teoria

---

<sup>7</sup> O título original da obra em inglês é *General System Theory*. No texto, utilizamos a tradução para o português, tal como mencionamos nas referências desta pesquisa.

<sup>8</sup> As informações que utilizamos foram selecionadas a partir do site mencionado de forma a contextualizar de maneira aprofundada.

<sup>9</sup> Ambos os termos biólogo e biologista foram encontrados nas pesquisas que realizamos.

<sup>10</sup> *Bertalanffy wrote 13 monographies, four anthologies, over 200 articles, he was the chief editor of the Handbuch der Biologie--among many others.*

*organísmica*<sup>11</sup> e, nos anos de 1940, a teoria dos *sistemas abertos*. Posteriormente, tendo como base os conhecimentos adquiridos na formulação de tais teorias, o autor introduziu a *Teoria Geral dos Sistemas* como um novo paradigma.

A ideia de “teoria geral dos sistemas” foi introduzida por Bertalanffy “anteriormente à cibernética, à engenharia dos *sistemas* e ao surgimento de campos afins” (Bertalanffy, 2015, p.30). Antes disso, como o próprio autor assume, a história do termo “*sistema*”, embora não tenha sido empregado desta forma, inclui nomes importantes:

Sob a designação de “filosofia natural”, podemos fazê-lo remontar a Leibniz, a Nicolau de Cusa, com sua coincidência dos opostos, à medicina mística de Paracelso, à visão histórica de Vico e Ibn-Kaldun, considerada como uma série de entidades ou “sistemas” culturais, à dialética de Marx e Hegel. (BERTALANFFY, 2015, p.30)

Além desses nomes, existem como referências algumas obras introdutórias, como as *Gestalten físicas*, de Köhler (1924) e a obra Clássica de Lotka (1925), sendo esta última a que mais se aproximou do conceito geral de *sistemas*. Em seus escritos, Bertalanffy (2015) falava da necessidade de se haver uma “exequibilidade da abordagem dos *sistemas*” (p.31), pois o esquema mecanicista e o tratamento por partes isoladas era ineficiente para as demandas dos problemas teóricos formulados na época, principalmente para as ciências biossociais e para as necessidades práticas da chamada tecnologia moderna. A partir de tais questões, Bertalanffy (2015) afirmava que “o enfoque mecanicista então prevalecente (...) parecia desprezar ou negar de todo exatamente aquilo que é essencial nos fenômenos da vida.” (p.31) Ele defendia “uma concepção organísmica na biologia, que acentuasse a consideração do organismo como totalidade ou *sistema* e visse o principal objetivo das ciências biológicas na descoberta dos princípios de organização em seus vários níveis.” (p.31-2, grifo nosso). Isso durante a década de 1920, quando o autor começa a publicar seus enunciados, assim como Whitehead (1925) e Cannon (1929-32), que também atentam para a mesma problemática mecanicista. Na época, Bertalanffy postulava que:

O aparecimento simultâneo de ideias semelhantes independentemente uma das outras e em diferentes continentes era um sintomático indício de uma nova tendência que necessitaria, porém, de tempo para chegar a ser aceita. (BERTALANFFY, 2015, p.32)

---

<sup>11</sup> Na fonte que citamos, o termo utilizado foi *Organismic System Theory*. Optamos por traduzir por teoria organísmica com objetivo de referenciar à maneira como termo é tratado na obra “Teoria Geral dos *Sistemas*” em sua 8ª edição, sob a tradução de Francisco M. Guimarães para o português, tal como apresentamos nas referências da atual *dissertação*.

A formulação da *Teoria Geral dos Sistemas* tem origem na necessidade de romper com as limitações do pensamento científico da época. Em função da resistência criada pelos estudiosos mais ortodoxos, a teoria de Bertalanffy custou a ser aceita. As ideias referentes à tal teoria foram apresentadas pela primeira vez em 1937 no seminário de filosofia de Charles Morris na Universidade de Chicago. O próprio Bertalanffy apresentou os conceitos que foram resultado do aprofundamento de pesquisas anteriores que havia realizado. Porém, seus primeiros escritos sobre o tema foram publicados somente após a guerra.

A partir daí o espaço, no campo da ciência, começou a se abrir para novas ideias.

Aconteceu então uma coisa interessante e surpreendente. Verificou-se ter havido uma mudança no clima intelectual, que fez tornar-se moda a construção de modelos e as generalizações abstratas. Mais ainda, um grande número de cientistas tinha seguido linhas semelhantes de pensamento. Assim, afinal de contas, a *teoria geral dos sistemas* não estava isolada, não era uma idiossincrasia pessoal, como eu julgava, mas correspondia a uma tendência do pensamento moderno. (BERTALANFFY, 2015, p.126, grifo nosso)

Como o próprio autor comenta, “a inclusão das ciências biológica, social e do comportamento, em conjunto com a moderna tecnologia, exige a generalização de conceitos básicos da ciência” (2015, p.31). O pensamento científico, em sua abrangência, vai então assimilando novos modelos de natureza interdisciplinar, apresentando uma perspectiva menos ortodoxa e mais coerente com o dinamismo que resulta da confluência de pensamentos formulados no período em questão:

Um dos importantes aspectos das modernas transformações do pensamento científico é não haver um único “*sistema* mundial” abrangendo a totalidade das coisas. Todas as construções científicas são modelos que representam certos aspectos ou perspectivas da realidade. Isto se aplica mesmo à física teórica longe de ser uma apresentação metafísica da realidade última (...) é apenas um desses modelos e, segundo mostram os progressos mais recentes, não é nem exaustiva nem única. As várias “teorias dos *sistemas*” são também modelos que espelham diferentes aspectos. Não são mutuamente exclusivos, combinando-se frequentemente em sua aplicação. (...) Este fato evidentemente não exclui, mas ao contrário implica a esperança de se conseguir uma síntese ulterior na qual os vários enfoques do presente no sentido de uma teoria da “totalidade” e da “organização” venham a ser integrados e unificados. (BERTALANFFY, 2015, p.131, grifos nossos)

Nesse momento da história da teoria em questão podemos dizer que existe um olhar sobre a possibilidade de aplicar um modelo formulado em uma área do conhecimento em outra.



“Tornou-se aparente a semelhança estrutural desses modelos e seu isomorfismo em diferentes campos”, revelando como centrais “os problemas de ordem, organização, totalidade, teleologia, etc., que eram excluídos dos programas da ciência mecanicista” (BERTALANFFY, 2015, p.33). Tais questões correspondem ao âmbito da *Teoria Geral dos Sistemas*.

Em 1954 o projeto de uma *Sociedade da Teoria Geral dos Sistemas* – cujo nome posteriormente foi substituído por “Sociedade de Pesquisa Geral dos *Sistemas*” – foi apresentado na reunião anual da AAAS<sup>12</sup>. A partir daí, diversos grupos da sociedade começam a se estabelecer nos centros dos Estados Unidos e, depois, da Europa (BERTALANFFY, 2015, p.35). Paralelamente ao desenvolvimento da Teoria Geral dos *Sistemas*, surgiram a Cibernética de Wiener (1948), a teoria da informação de Shannon e Weaver (1949) e a teoria dos jogos de von Neumann e Morgenstern (1947) (BERTALANFFY, 2015, p.36).

A *Teoria Geral dos Sistemas* (TGS) surge, portanto, a partir da necessidade de dar vazão às limitações da ciência clássica, que até então era baseada no esquema mecanicista e nos procedimentos conhecidos como *analíticos*. Em oposição a tal mecanicismo, sua concepção tem como base a visão organísmica, que remete ao estudo dos organismos como um todo, considerando-os como sendo um próprio *sistema*. Além disso, a TGS também é oposta ao procedimento analítico, pois o próprio problema do *sistema* “é o das limitações dos procedimentos analíticos da ciência” (BERTALANFFY, 2015, 39).

Como o próprio autor comenta:

“Procedimento analítico” significa que uma entidade pode ser estudada resolvendo-se em partes e, por conseguinte, pode ser constituída ou reconstituída pela reunião destas partes. (...) Este é o princípio fundamental da ciência “clássica”, que pode ser apresentado de diversas maneiras, a saber, resolução em séries causais isoláveis, procura de unidades “atômicas” nos vários campos da ciência, etc. (BERTALANFFY, 2015, p.39)

Sob tal perspectiva, o procedimento analítico mostra-se, portanto, insuficiente para o alcance de uma concepção mais completa, uma vez que, para que possa ser aplicado, depende de duas condições: “A primeira é que as interações entre as “partes” ou não existam ou sejam suficientemente fracas para poderem ser desprezadas nas finalidades de certos tipos de pesquisa” (p.39). A segunda é a de “que as relações que descrevem o comportamento das partes sejam lineares, pois só então é dada a condição de atividade, isto é, uma equação que descreve

---

<sup>12</sup> *American Association for the Advancement of Science*. Traduzido por Guimarães (2015) como Associação Americana para o Progresso da Ciência (BERTALANFFY, 2015, p.35).

o comportamento do todo é da mesma forma que as equações que descrevem o comportamento das partes” (p.39-40).

Diferentemente das premissas de um procedimento analítico, um *sistema* caracteriza-se por ser uma “complexidade organizada”<sup>13</sup>, constituindo-se pela existência de “fortes interações”<sup>14</sup> ou interações “não-triviais”<sup>15</sup> e a teoria dos *sistemas* tem, como problema metodológico, a necessidade de preparação para resolver problemas de natureza mais geral, em oposição aos problemas “analíticos e somatórios da ciência clássica” (BERTALANFFY, 2015, p.40).

Afim de compreender de maneira mais ampla a *Teoria Geral dos Sistemas*, iremos nos remeter as suas principais características, realizando reflexões baseadas nos textos de seu próprio autor e também nos escritos de pesquisadores relacionados.

Conforme Bertalanffy (2015) escreve, o mundo, ou “o total de acontecimentos observáveis, apresenta uniformidades estruturais, que se manifestam por traços isomórficos de ordem nos diferentes níveis ou domínios” (p.76). Os diferentes campos, ou objetos de estudo, apresentam, portanto, estruturas que têm modos de funcionamento correlacionáveis com os demais. Um determinado objeto ou campo, também apresenta características organizacionais em seus diversos níveis.

Tais argumentos nos permitem dizer que quaisquer fenômenos, que nos forem tangíveis, podem ser compreendidos enquanto *sistemas* e cada *sistema* é constituído por suas próprias partes:

Um *sistema*, assim, é tudo aquilo que possui mais de uma parte, desde que elas dependam umas das outras, e que essa dependência-entre (sic) conduza a algum resultado qualquer, preestabelecido. A definição é abrangente a ponto de identificar como *sistema* uma máquina, um ser humano, ou uma organização, o que nos conduz imediatamente a um mundo de *sistemas*, ou, segundo a afirmação de Bertalanffy, à conclusão de que os *sistemas* estão em toda parte. (PIZZA JUNIOR, 1986, p.77)

De acordo com tal apontamento, a dependência entre as partes é uma condição para que estas não sejam compreendidas enquanto entidades isoladas. Uma vez em *interação*, as partes constituem conjuntamente o que podemos chamar de um *sistema*.

---

<sup>13</sup> Rapoport (1966), *Apud* Bertalanffy (2015, p.40).

<sup>14</sup> Idem nota de rodapé <sup>13</sup>.

<sup>15</sup> Simon (1965), *Apud* Bertalanffy (2015, p.40).

A *Teoria Geral dos Sistemas* tem como característica o enfoque na questão da *interação*, além de ser baseada na compreensão global de seus objetos de estudo, tratando-os enquanto entidades organizadas:

Identificando a *interação* como o problema central em todos os campos da ciência, o conceito fundamental da investigação científica seria o de “*sistema*” e essa teoria interdisciplinar seria uma “teoria geral para os *sistemas*”. O objeto proposto para essa teoria foi a formulação de princípios válidos para os *sistemas* em geral, independentemente das entidades que os constituam. Portanto, aqui não se falaria mais de entidades físicas, químicas, ou outras, passando-se a falar das totalidades que essas entidades constituem, da organização desses *sistemas*. Assim, a *Teoria Geral dos Sistemas* se propõe como uma ciência da totalidade, ou como uma disciplina lógico-matemática aplicável a todas as ciências que tratam de “*todos organizados*”. (VASCONCELLOS, 2013, p.196, grifos nossos)

É justamente o fator *interação* que caracteriza o *sistema* enquanto uma entidade oposta a “um simples aglomerado de partes independentes umas das outras” (VASCONCELLOS, 2013, p.199). Os elementos de um *sistema* são interdependentes e cada alteração realizada em uma das partes modifica as demais. “Desse modo, para compreender o comportamento das partes, torna-se indispensável levar em consideração as relações” (*Ibidem*, p.99). Isso fica claro quando Bertalanffy (2015) define *sistema* enquanto “um complexo de elementos em *interação*” (p.84), onde um dado elemento *p* apresenta um comportamento na relação *R*, comportando-se de maneira diferente em uma relação *R'*. Partindo dessa premissa, não podemos deixar de considerar a importância da totalidade enquanto pressuposto para compreensão dos componentes de um determinado *sistema*, pois a inteligibilidade do mesmo depende da relação estabelecida entre as partes; em oposição à análise das mesmas de forma isolada. (p.62).

A *Teoria Geral dos Sistemas* é uma disciplina científica, cujo “objeto é a formulação de princípios válidos para os ‘*sistemas*’ em geral, qualquer que seja a natureza dos elementos que os compõem e as relações ou ‘forças’ existentes entre eles” (BERTALANFFY, 2015, p.62). Segundo o próprio autor, ela é uma “ciência geral da totalidade” (*Ibidem*, p.62).

### 1.3. Obra musical enquanto *sistema*

Uma vez que expusemos algumas definições básicas de *sistema* e refletimos sobre a *Teoria Geral dos Sistemas*, iremos utilizar alguns conhecimentos obtidos a partir do estudo desses conceitos com o objetivo de compreendê-los no âmbito de uma composição. Partiremos de uma breve exposição sobre o que entendemos por obra musical<sup>16</sup> e, em seguida, apontaremos as correlações acerca dos assuntos mencionados. Antes disso, apresentaremos comentários a respeito do *tempo* e do *espaço*, pois constituem conceitos elementares para a compreensão dos assuntos que nos propusemos a desenvolver. Ressaltamos que o enfoque adotado aqui considera uma obra musical no nível do produto artístico. Nos referimos, portanto, a uma ideia de composição que é estabelecida com maturidade suficiente para ser analisada, executada por um ou vários intérpretes, ou mesmo difundida. As constatações e os comentários que fundamentam a noção de *obra musical* aqui apresentada remetem ao contexto da música de concerto.

O *tempo* está sendo entendido aqui enquanto uma sucessão de estados, que se constituem como possibilidades de configurações espaciais. O *espaço*, por sua vez é um *bloco-momento*, uma ocupação vertical do *tempo* formado por elementos atuando de maneira simultânea. Para o enfoque aqui organizado, o *espaço* também se refere à música a partir da *textura* e da *densidade* enquanto elementos constituintes.

Vistos tais conceitos, partiremos da proposição de que uma obra musical pode ser considerada uma unidade cujo conteúdo elaborado pelo compositor realiza-se através das dimensões do *tempo* e do *espaço*. Compreende um fluxo de sons, silêncios e de visualidades que, uma vez executados, têm o potencial de estabelecer para um possível ouvinte um plano virtual onde a temporalidade e a espacialidade vinculam-se em uma constante complexa e indissociável. Entendemos que é *abstrata*, no sentido de poder ser articulada no plano intelectual do compositor e dos possíveis intérpretes e interlocutores ouvintes. É também *concreta* no momento que é posta em execução, sendo expressa no plano físico.

Além disso, uma *obra musical* pode emergir através de *representações visuais* e *sonoras*, onde a *partitura* e a *execução* constituem seus possíveis componentes de articulação. A *partitura* representa primariamente a visualidade<sup>17</sup> e, independentemente de utilizar uma notação tradicional ou não, este componente pode ser considerado uma representação da obra

---

<sup>16</sup> Os termos obra musical e composição são entendidos aqui enquanto sinônimos. Optamos por utilizarmos ambos os termos, de maneira alternada, a fim de tornar a leitura do texto mais fluida.

<sup>17</sup> Seus símbolos e códigos são basicamente visuais.

*em potencial*, onde a organização de tempo e de espaço é expressa por meio da escrita. Já a *execução* pode ser entendida como uma representação igualmente sonora e visual. É um componente que está no plano da *realização* e remete ao som, no que tange a performance do intérprete, a difusão de caixas acústicas, além de outras intervenções possíveis de serem propostas pelo compositor, tais como a participação ativa da plateia. Enquanto representação visual, funciona duas vias, que não necessariamente são excludentes. Uma delas é estrutural, pois abarca elementos cênicos e imagéticos como sendo parte da obra. Podem ser projeções em tela e os elementos cênicos de uma ópera; são, portanto, inerentes a estilos e/ou propostas específicas. A outra via considera o que está em questão durante uma performance considerada puramente musical, consistindo no que é visível simplesmente por ser o meio ou o canal de realização da música: a imagem do intérprete, de instrumentos, computadores, caixas de difusão, etc. Os materiais sonoros e ao menos parte dos elementos de ordem visual mencionados ocupam um *espaço* e se movimentam no decorrer do *tempo*. Ambos os componentes podem ser representados tanto no plano da *execução* quanto no plano da *partitura*.

Sintetizando o que foi apresentado até o momento, podemos destacar uma série de termos que, organizados em cinco pares, servirão de base para os assuntos que serão descritos no texto. Temos o *tempo* e o *espaço*, que podem ser articulados ou representados. Mencionamos as condições do *concreto* e do *abstrato* de uma obra. Falamos dos estados *em potencial* e da *realização*, além dos aspectos *visual* e *sonoro*<sup>18</sup> das representações que adotamos. A perspectiva que estamos nos baseando para compreender uma obra musical leva em consideração os pontos mencionados. Estes, articulam através das representações de uma obra, que, para o viés que adotamos, consiste na *partitura* e na *execução*, ou *performance*.

A fim de compreendermos melhor o posicionamento dos conceitos mencionados, organizamos os mesmos em duas categorias. Uma delas está no plano das *dimensões* operantes e a outra, no plano dos *estados* das representações de uma obra, tal como selecionamos. Essa organização é expressa através do **quadro 1**.

**Quadro 1: organização de uma perspectiva sobre o conceito obra musical de acordo com suas *dimensões* e *estados* de suas representações**

Proposta de perspectiva de uma <i>Obra Musical</i> ou <i>Composição</i>	
Plano das <i>dimensões</i> operantes	Plano dos <i>estados</i> das representações
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Tempo</i> e <i>espaço</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Concreto</i> e/ou <i>abstrato</i>;</li> <li>• <i>Potencial</i> e/ou <i>realização</i>;</li> <li>• <i>Visual</i> e/ou <i>sonoro</i>.</li> </ul>

<sup>18</sup> Visual e sonoro também aparecerá no texto enquanto *visualidade* e *sonoridade* enquanto sinônimos.

A fim de contextualizar o atual estudo, optamos por considerar as duas representações mencionadas de uma obra. É uma forma de aproximação, a partir do que esta pode ser em sua totalidade. Não buscamos necessariamente definir um conceito de obra musical, mas sim nos aproximar dela através de uma *perspectiva*. Essa diferenciação que pode, em algum âmbito, ser considerada generalizada, se faz necessária, pois quando apenas<sup>19</sup> nos aproximamos de um objeto nós não o excluimos do todo. O restante está ali conectado ao que está sendo o enfoque. Uma composição é um conceito muito mais amplo e tentar simplesmente *definir*, mesmo que a fim de gerar compreensões mais detalhadas, não faz parte do posicionamento que adotamos<sup>20</sup>.

Reiterando, trabalhamos com o conceito de *obra musical* incluindo a *partitura* e a *execução*, que entendemos por representações caracterizadas pelos *estados* mencionados. O *tempo* e o *espaço* constituem-se dimensões sob as quais esses *estados* são vinculados.

Assim sendo, para o atual enfoque sistêmico, uma composição pode ser considerada um *sistema* que possui *elementos* que interagem nas dimensões mencionadas, concretizando-se na forma de *partitura* e de *execução*. No âmbito da *partitura*, essas interações são *abstratas* e existem enquanto música no plano da leitura e da interpretação dos signos<sup>21</sup>. No âmbito da execução, as interações ocorrem principalmente de maneira *concreta* a medida em que os componentes musicais são expressos no plano físico, gesticulando de maneira interativa em suas diversas combinações *sequenciais ou simultâneas*<sup>22</sup>.

Quanto aos *elementos*<sup>23</sup> de uma obra, podemos dizer que existem os de ordem *particular* e os de ordem *geral*. Os primeiros, são aqueles que resultam da manipulação de materiais musicais feita pelo compositor. São, portanto, caracterizadores de cada composição, não sendo possível descreve-los genericamente. Os de ordem *geral* são os que remetem a realização de

---

<sup>19</sup> Mencionamos o termo *apenas* pois deixa claro a diferença entre a pura aproximação e aproximação feita através de um recorte. A segunda consiste em uma segmentação que, teoricamente, desvincula a parte de determinado objeto de seu contexto.

<sup>20</sup> Tal assunto será explicado com maiores detalhes nas seções seguintes do trabalho.

<sup>21</sup> Ressaltamos que, somente enquanto música, as interações são conceituais. Isso porque uma partitura pode apresentar interações de componentes gráficos, o que evidenciaria uma conexão *concreta* no plano da escrita. Essas interações visuais podem traduzir-se enquanto *abstratas* no plano da leitura.

<sup>22</sup> A termos de exemplo, temos as melodias, que se constituem enquanto combinações sequenciais. Temos também os acordes que, quando soam em bloco, representam a ideia de simultaneidade. O mesmo princípio também pode ser utilizado para compreender a disposição dos sons concretos, dos materiais da música eletrônica, etc.

<sup>23</sup> Ressaltamos também que os elementos não estão sendo compreendidos aqui enquanto parâmetros musicais, tais como altura, timbre duração, etc. Parâmetros, a princípio, categorizam os elementos formadores de cada composição.

uma obra. Consistem na partitura e na execução, que não estão sendo vistas aqui somente enquanto *elementos*, mas também enquanto *meios*, ou *subsistemas*, onde correm as realizações. É importante notar que a partitura e a execução só estão sendo classificados enquanto *subsistemas* porque, sob a ótica em questão, a composição é o *sistema* que compreende os demais componentes. Se o enfoque for a *partitura* ou a *execução*, esses podem ser entendidos enquanto *sistemas*. Além disso, esses *subsistemas* são também *partes* do *sistema* mais amplo que é a própria obra musical; evidenciam uma série de elementos próprios que estão interconectados, fornecendo condições para que haja um nível alto de complexidade e de autonomia, mas que, nesse contexto, estão sempre em relação à composição a qual se referem.

O **quadro 2** organiza os enunciados em questão, concatenando as ideias descritas.

**Quadro 2:** esquema que apresenta a obra musical enquanto *sistema*, em conjunto com seus *subsistemas*

<b>Obra musical enquanto <i>sistema</i></b>	
<b><i>Partitura</i> enquanto <i>subsistema</i></b>	<b><i>Execução</i> enquanto <i>subsistema</i></b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Representação visual</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Representação visual e sonora</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Apresentação primariamente em <i>potencial</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Apresentação primariamente no plano da <i>realização</i></li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Tempo</i><sup>24</sup> e <i>espaço</i> podem ser representados visualmente na partitura</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Tempo</i> e <i>espaço</i> que ocorrem no devir da execução</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sinais gráficos consagrados ou desenvolvidos para obra são utilizados para representar a obra.<sup>25</sup></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aspecto <i>Visual</i>: componentes materiais visíveis e presentes na performance;</li> <li>• Aspecto <i>Sonoro</i>: Aquilo que propriamente soa através dos meios de reprodução.</li> </ul>

Até o presente momento, a abordagem que estruturamos esteve voltada para uma exposição introdutória de conceitos primordiais para formulação de nossa base teórica, que consiste na *visão sistêmica*. Nos remetemos ao que pode ser considerado as partes ou elementos de uma obra musical enquanto um *sistema*, privilegiando compreensões abstratas a fim de esquematizar um plano de organização passível de ser correlacionável com diversos exemplos concretos. O próximo *capítulo* deste trabalho complementa o atual. Nele, a *partitura* que, nesta seção do trabalho é compreendida enquanto um *subsistema*, passará a ser compreendida enquanto um *sistema* de *tempo* e *espaço*, tal como foi possível estabelecer.

<sup>24</sup> Tempo que é representado pelas durações da partitura.

<sup>25</sup> De acordo com o que estamos propondo, a noção de *partitura* enquanto um representante de uma obra dá condições para que esta forma de notação seja parte do que chamamos de obra. Não estamos considerando a partitura apenas enquanto um conjunto de instruções. Defendemos que ela vai além disso, pois tem uma função de expressar ideias e de ‘interagir’ com aquele que a estuda.





## CAPÍTULO 2. VISÃO SISTÊMICA APLICADA À PARTITURA

### 2.1. Conceituando a *visão sistêmica*

Uma vez que estabelecemos no *capítulo 1* deste trabalho a maneira como estamos compreendendo o termo *sistema*, iremos direcionar tal conhecimento para um contexto mais amplo. Trataremos da perspectiva que adotamos, que consiste em verificar se as características que estabelecem a noção de *sistema* podem servir enquanto compreensões passíveis de serem aplicadas no objeto de estudo que elegemos, que é a partitura. Para isso, estamos lidando com a base paradigmática<sup>26</sup> do chamado *pensamento sistêmico*, a fim de organizar uma *visão sistêmica*<sup>27</sup> particular. No texto que segue, destacamos da literatura o que consideramos ser características relevantes para compreensão do *pensamento sistêmico*. Em seguida, estabelecemos o posicionamento que adotamos para fundamentar nossas propostas.

Vasconcellos (2013), refere-se ao *pensamento sistêmico* enquanto um novo paradigma da ciência e defende que o mesmo compreende três dimensões específicas. Estas, consistem na *complexidade*, na *instabilidade* e na *intersubjetividade*.

Sobre a *complexidade*, a autora comenta o seguinte:

Ao contextualizar o fenômeno, ampliando o foco, o observador pode perceber em que circunstâncias o fenômeno acontece, verá relações intrassistêmicas e intersistêmicas, verá não mais um fenômeno, mas uma teia de fenômenos recursivamente interligados e, portanto, terá diante de si a *complexidade* do sistema. (VASCONCELLOS, 2013, p.151, grifo da autora)

A autora refere-se a uma “ampliação do foco de observação” (p.152) pois a *complexidade* lida com um número elevado de interações entre os componentes de um sistema ou de vários sistemas. Considera também os tipos de conexão que se estabelecem entre sistemas distintos que funcionam conjuntamente em um contexto ou ambiente mais amplo. Para ilustrar com um exemplo no campo da música, podemos dizer que estamos diante de um fenômeno

---

<sup>26</sup> Tratamos do termo *paradigma* de acordo com o postulado de SKYTTNER (2005), que se refere ao conceito como sendo um pensamento corrente adotado pela maioria dos membros de uma determinada comunidade científica (p.96). Para a abordagem que estamos adotando, consideramos que há uma distinção entre *paradigma* e *visão*, onde o primeiro termo remete a um pensamento que orienta determinada compreensão em um nível coletivo. Já a *visão* consiste em uma perspectiva particularizada, que pode inclusive ser resultante de uma reflexão individual.

<sup>27</sup> Na concepção que adotamos o *pensamento sistêmico* consiste em um paradigma, enquanto que a *visão sistêmica* remete a interpretação particularizada e contextualizada que estabelecemos para a atual pesquisa.

complexo quando nos propomos a observar a trajetória de realização de uma obra como um todo, desde sua concepção até sua execução no palco. Podemos dizer que temos vários sistemas incluídos em tal processo, onde o compositor, a partitura da obra e o possível intérprete podem ser considerados, cada um, um sistema específico. Uma vez em *interação*, tais sistemas tendem a estabelecer uma série de procedimentos que geram um número alto de *inputs*, *outputs* e *feedbacks*, que são difíceis de serem mapeados e descritos, justamente por conta dessa questão quantitativa.

Com relação a *instabilidade*, Vasconcellos (2013), comenta o seguinte:

Ao distinguir o dinamismo das relações presentes no sistema, o observador estará vendo um processo em curso, um sistema em constante mudança e evolução, autônomo, com o qual não poderá pretender ter uma interação instrutiva, e estará portanto assumindo a *instabilidade*, a imprevisibilidade e a incontrolabilidade do sistema. (VASCONCELLOS, 2013, p.151, grifo da autora)

A autora diz ainda que o cientista que adotou o *pensamento sistêmico*, “acredita nos processos autônomos” (p.152), trabalhando com “a mudança no *sistema* e admite que não controla o processo” (p.152). Como exemplo, nos remetemos ao mesmo caso do conceito anterior. Podemos dizer que, ao observarmos um dado compositor, o registro de suas ideias em um sistema de notação e um determinado intérprete<sup>28</sup>, em *interação*, temos a grande chance de ter como resultado uma série de informações que não poderíamos prever somente conhecendo quais são esses componentes. Um compositor tende a fornecer indicações específicas na partitura que podem nos dar uma ideia de como a peça irá soar na execução. Porém, ao perpassar pelo estudo e pela reflexão do intérprete, a peça assume um caráter específico, que consiste na conjunção das ideias daqueles envolvidos no processo. Fica difícil prever qual o resultado real da obra no momento da execução. Não somente pela questão da subjetividade da interpretação do executante, mas também pela variabilidade estabelecida pelas condições emocionais do mesmo, além de fatores imprevistos no momento da performance. Esse exemplo ilustra a imprevisibilidade presente em uma relação de processamento de ideias musicais que partem do *input* enquanto uma partitura estabelecida por um compositor, para o *output* que consiste na realização da obra por parte de um intérprete. Uma outra forma de pensar no mesmo exemplo seria a de considerar a *instabilidade* que está relacionada ao processo como um todo à medida em que as interações geram constantes alterações nos componentes do sistema que, neste caso,

---

<sup>28</sup> Podendo ser um ou vários intérpretes hipotéticos. Nessa seção do trabalho, optamos por nos remeter a um intérprete como uma forma de nos referenciar a qualquer número de participantes necessários para execução de uma determinada obra.

é um macrossistema composto pelos sistemas compositor, partitura e intérprete. Nessa ótica, a obra estaria sempre em construção, mesmo após ter sido considerada finalizada. Isso porque há um tipo de *feedback* gerado pela execução por parte do intérprete, que funciona como um retorno de ideias musicais para o compositor. Tal *feedback* também pode surgir na forma de discurso, como um comentário sobre a forma de escrita da partitura. Ressaltamos aqui que não estamos desconsiderando o quanto esta apresenta pontos estáveis. Um exemplo de estabilidade seria a consolidação de uma versão de uma dada partitura. Esta tem, a princípio, a possibilidade de ser revista e reescrita tantas vezes quanto for necessário para o compositor. Porém uma versão possível de ser utilizada em uma performance já pode ser considerada estável naquele momento. Há um conjunto de instruções que foram estabelecidas e que de alguma forma definem características da peça, mesmo que essas possam ser alteradas futuramente.

Indo para a última dimensão proposta por Vasconcellos (2013), temos a *intersubjetividade*:

Ao reconhecer sua própria participação na constituição da “realidade” com que está trabalhando, e ao validar as possíveis realidades instaladas por distinções diferentes, o observador se inclui verdadeiramente no sistema que distinguiu, com o qual passa a se perceber em acoplamento estrutural, e estará atuando nesse espaço de *intersubjetividade* que constitui com o sistema com que trabalha. (VASCONCELLOS, 2013, p.151, grifo da autora)

Quanto a isso, a autora diz que o cientista do *pensamento sistêmico* “reconhece-se parte do *sistema* e atua na perspectiva da co-construção das soluções” (p.152). Voltando ao exemplo que propusemos, podemos dizer que se nos posicionarmos na condição de pensadores sistêmicos do macrossistema em questão, podemos hipoteticamente interferir sobre o material processado. Sob esta ótica, seria possível realizar comentários e adicionar informações que poderiam contribuir de alguma forma para uma formatação mais abrangente da obra. É uma espécie de trabalho de revisão que infere sobre o material, gerando novos apontamentos e sugerindo correções<sup>29</sup>. Se isso ocorre, a estrutura total vai agregando informações e torna-se mais ampla e mais abrangente a medida em que recebe *inputs* diversos dos componentes que se envolvem com o processo.

---

<sup>29</sup> O trabalho de editoração feito por terceiros pode ser comentado aqui como um exemplo de interferência que altera as informações iniciais estabelecidas pelo compositor para que o resultado escrito de uma partitura se adequa a alguma condição. Surge então a versão do editor, em comparação com a do compositor.

Isso se o pensador sistêmico for alguém que estuda ou tenta compreender os processos e as interações de maneira secundária<sup>30</sup>.

De outro modo, o compositor também pode ser considerado um pensador sistêmico caso se proponha<sup>31</sup> estar ciente das questões envolvidas no processo como um todo.

Completando o pensamento, Vasconcellos (2013) nos diz que a *complexidade*, a *instabilidade* e a *intersubjetividade*, enquanto dimensões que estruturam o *pensamento sistêmico*, funcionam de maneira interligada (p.153). Para a autora, um pesquisador ou cientista que adota o *pensamento sistêmico* dificilmente consegue interagir com o que está estudando<sup>32</sup> tendo como enfoque apenas um desses três pontos. Somado a isso, podemos inferir que o *pensamento sistêmico* parte de uma postura que vai além da pura observação. Baseia-se em um direcionamento ativo que busca não somente encontrar as correlações de um *sistema*, mas sim compreendê-las e até mesmo interferir conscientemente no processo, quando possível.

Tendo visto tais princípios enunciados, partimos para *visão sistêmica* que estruturamos a partir da adaptação dos conceitos sobre *sistema* e *pensamento sistêmico* que apreendemos até o momento<sup>33</sup>.

Em primeiro lugar, consideramos que a elaboração de tal visão se deu a partir da escolha de um *sistema* específico enquanto enfoque. Quanto a isso, cabe mencionar que ter esse componente como foco significou para nós tentar ao máximo olhar para suas especificidades e considerar o contexto ao qual está inserido, evitando extraí-lo dali por meio de processos de segmentação. Também não buscamos estabelecer uma visão que reduz o que se estuda a uma mera descrição de componentes. A tentativa foi a de organizar as informações que obtivemos a

---

<sup>30</sup> Mencionamos o termo “maneira secundária” com objetivo de distinguir quem participa de maneira direta no processo – como o compositor e o intérprete – de quem atua de maneira indireta, como algum participante que pode eventualmente contribuir com comentários e sugestões para obra. Alguém que suspostamente poderia ser considerado como um componente externo, mas que está dentro a medida em que contribui com informações que alteram as resultantes do sistema.

<sup>31</sup> Consideramos relevante dizer que ter como proposta difere-se de estar ciente de fato pois, na perspectiva do *pensamento sistêmico* que adotamos, a complexidade do todo é tão contundente que é pouco provável que se assimile tudo o que ocorre em um sistema mais abrangente. Não podemos afirmar que é impossível ocorrer uma compreensão altamente detalhada, mas entender minuciosamente todos os processos operantes requer lidar com problemas muito difíceis de serem transpassados.

<sup>32</sup> A formulação aqui adotada sobre a “forma de interagir” se dá pela decisão de nos distanciar de um pensamento que considera o que se está estudando como sendo apenas um *objeto*. Esse termo pode indicar uma série de referências sobre procedimentos científicos que lidam apenas com a manipulação em si, inclusive isolando o que se estuda de seu contexto. Optamos por pensar na *interação* do pesquisador com o que se estuda pois ela melhor traduz a intenção que temos de manter um olhar que é ciente de sua própria repercussão.

<sup>33</sup> Neste ponto, reiteramos que nosso enfoque está na partitura enquanto *sistema*. As decisões que assumimos com relação à estruturação da *visão sistêmica* referida no texto estão baseadas nesse direcionamento.

partir dos estudos dos *sistemas* para que pudéssemos então propor *uma forma de olhar* para determinada partitura, tratando-a enquanto um *sistema*.

Iniciamos com a identificação dos principais meios de articulação do *sistema* estudado. Nesse caso, identificamos o *tempo* e o *espaço* como componentes de base nesse contexto, tal como vimos no *capítulo 1* desta *dissertação*. Estamos, portanto, lidando com um *sistema* de tempo e espaço, dimensões que guiam as construções minuciosas da partitura de maneira indissociável. Podemos dizer ainda que a partitura tem como uma de suas funções representar as potencialidades de uma obra, que, em sua execução ou performance, lida primariamente<sup>34</sup> com a articulação das dimensões em questão.

Aliado à identificação dos pontos mencionados, selecionamos os descritores dos sistemas<sup>35</sup> organizados por Pizza Junior (1986) que poderiam nos ajudar a compreender os princípios de funcionamento da partitura enquanto *sistema*. Dos descritores estudados, os possíveis de serem vinculadas foram: *Tipos, Partes, Hierarquia, Complexidade, Funcionamento, Fluxos*. O **quadro 3** apresenta esses pontos e suas possibilidades ou componentes relacionados.

**Quadro 3: descritores sistêmicos aplicáveis a visão sistêmica que estamos propondo**

Descritores sistêmicos	Possibilidades ou componentes relacionados
<i>Tipos</i>	<i>Fechado ou aberto</i>
<i>Partes</i>	<i>Input, output, caixa preta, caixa branca, feedback</i>
<i>Hierarquia</i>	<i>Macrossistema, sistema, subsistema</i>
<i>Complexidade</i>	<i>Determinante, probabilístico</i>
<i>Funcionamento</i>	<i>Homeostase, entropia, entropia negativa, comunicação</i>
<i>Fluxos</i>	<i>Matéria, energia e informação</i>

<sup>34</sup> Quando dizemos que uma obra lida “primariamente” com o *tempo* e o *espaço* é porque as questões que envolvem a composição, nos moldes aos quais nos referimos, perpassa por reflexões sobre esses parâmetros. Como exemplo, podemos dizer que na atividade musical, constantemente nos referimos às *durações* apropriadas de cada som em determinada obra, pensando no *tempo* associado às medidas que o gesticula. Da mesma forma, pensamos na *densidade* ou na *combinação* dos sons que ocupam o espaço vertical produzindo textura, além de nos referirmos à *dinâmica* enquanto intensidade. Esses últimos pontos destacados lidam diretamente com a questão do *espaço*.

<sup>35</sup> Tais descritores aparecem no capítulo 1 da atual *dissertação*, na seção 1.1. *Sistemas: ideias e reflexões básicas*. Suas definições estão ali presentes tal como o autor propõe.

A seguir, veremos como esses pontos foram compreendidos por nós.

Com relação aos *tipos*, compreendemos que a partitura é um sistema *aberto*, mesmo quando seus sinais grafados não indicam múltiplas possibilidades de execução. Para lidar com tal informação é importante compreender que, neste momento, não pensamos a partitura enquanto apenas mais um componente de um sistema mais amplo<sup>36</sup>. Também não pretendemos defini-la pela via da funcionalidade: consideramos que ela representa graficamente as instruções do compositor para o intérprete e carrega consigo a capacidade de registro, mantendo preservadas informações de extrema relevância para reconstituição da obra. Porém, partimos do princípio de que a partitura carrega consigo uma *potencialidade*, que culmina na realização performática da obra. Essa *potencialidade* vincula suas características iniciais, que são as ideias do compositor e as informações posteriores sobre suas possibilidades de realização no plano sonoro. Nesse sentido, ela não é apenas um registro gráfico, mas um conjunto de referências e de ideias que se aglomeram em torno das informações fornecidas pelo compositor, inclusive modificando-as. Sua *abertura* está na quantidade de informações que ela pode vincular através das diversas leituras e releituras, para além da própria *execução*. As múltiplas interpretações dialogam, portanto, com a estrutura que a identifica. Há também a questão gráfica, que lida principalmente com a representação. Essa se dá pelas versões ou edições que podem ser alteradas ao longo do tempo. Mesmo que essas alterações não comprometam suas estruturas, elas podem ser consideradas igualmente aberturas, pois geram modificações que, inclusive, têm repercussão em âmbito sonoro.

Sobre as *partes*, consideremos inicialmente o que seriam as entradas, ou *inputs*, e saídas, ou *outputs*, do sistema. De maneira geral, pode-se dizer que os *inputs* são as ideias que inferem diretamente sobre a escrita da obra. Já os *outputs*, seriam as informações obtidas a partir de um registro de alguma versão grafada. Essa relação é complexa uma vez que tanto a entrada quanto a saída estão vinculadas à questão da leitura e da interpretação, mesmo quando realizada pelo próprio compositor. O que diferencia ambas é que existem informações que são assimiladas por quem lê e existem informações que são adicionadas. Como exemplo, temos um intérprete, que, como leitor, recebe as informações de saída, vinculando todo conhecimento com relação a obra às suas próprias ideias e experiências. Quando este contribui com alguma novidade informativa, como sugestões para a execução, para a escrita ou mesmo diretamente para o compositor quando vivo, gera um *feedback*. É um retorno, que retroalimenta o sistema, adicionando

---

<sup>36</sup> No atual contexto, esse *sistema* mais amplo seria considerado um *macrossistema* que vincula o compositor a partitura e o intérprete.

informações no *input* do *sistema*. Compreender essa questão das entradas e saídas da partitura somente é possível se estivermos considerando o dinamismo das informações musicais que circundam a obra de maneira *abstracta*. Se priorizarmos a questão da materialidade envolvida no meio escrito, esse tipo de perspectiva não se aplica dessa forma. É necessário pensar na partitura enquanto um elemento que transporta informações em potencial, mesmo as que não estão grafadas de maneira direta. Nada impede que o meio escrito seja modificado a partir dos *inputs* das sugestões, mas isso é uma questão que geralmente perpassa pelo acatamento do compositor ou pelas decisões de editores na iniciativa de adaptar o texto às suas ideias. De qualquer maneira, há sempre a possibilidade de gerar pequenas alterações no texto quando alguém o estuda<sup>37</sup>, mesmo que essas alterações não sejam difundidas a outros intérpretes ou estudiosos. A *caixa preta*, que consiste nos processos que não podem ser descritos, está sendo entendida aqui enquanto o processamento interno das informações por parte de quem estuda a partitura. São as formulações intelectuais e sensoriais que somente quem se relaciona diretamente com a obra pode manifestar. A *caixa branca*<sup>38</sup>, que consiste nos processos que podem ser descritos, é a representação daquilo que se formulou internamente em um texto escrito.

Sobre a *hierarquia*, dizemos que a atual *visão sistêmica* considera a partitura enquanto um sistema que faz parte de uma estrutura mais ampla. Ressaltamos que, definir um componente enquanto *sistema*, é algo contextual, que depende do enfoque adotado. Para a concepção que adotamos nesta seção do trabalho, a partitura é um *sistema* que se encontra inserido em um contexto mais amplo, o qual podemos chamar de *macrossistema*. Esse último vincula além da *partitura*, o *compositor* e o *intérprete*<sup>39</sup>. Se o enfoque fosse o conjunto de todos esses componentes, esse poderia ser considerado um *sistema* e a partitura seu *subsistema*.<sup>40</sup>

Com relação à sua *complexidade*, o *sistema determinante*, na concepção que adotamos, consiste nas partituras que apresentam informações que gerem interpretações que podem ser previstas pelo compositor. Neste caso, os sinais grafados indicam com a maior precisão possível os procedimentos a serem realizados pelo intérprete. É quando as indicações feitas pelo

---

<sup>37</sup> Como lembretes ou indicações.

<sup>38</sup> Utilizamos o aspecto do conceito de *caixa branca* que remete aos processos que são revelados. Ao adotarmos tal postura, estamos realizando uma adaptação de sua concepção original, que o vincula à descrição de processos de *sistemas fechados*, como foi demonstrado no capítulo anterior deste trabalho. Tal comentário se faz necessário pois estamos tratando da partitura enquanto um *sistema aberto*.

<sup>39</sup> Outros elementos – ou *sistemas* – podem ser considerados e vinculados ao que entendemos por *macrossistema*. Porém, no âmbito desta pesquisa, optamos por nos concentrar na relação entre *compositor*, *partitura* e *intérprete*, a fim de desenvolver ideias básicas sobre o que compreendemos a respeito dos *sistemas*.

<sup>40</sup> Tal como foi visto no *Capítulo 1* desta *dissertação*.

compositor estabelecem uma comunicação clara com o intérprete que conhece os signos escritos e o resultado da execução se aproxima das ideias do compositor. Podemos considerar as modificações que surgem por erro ou por variações criadas pelo intérprete. Porém, em um *sistema determinante*, essas modificações não podem ser consideradas estruturais. Neste caso, as mudanças estruturais caracterizam erro. De outra forma, a partitura que se constitui enquanto um *sistema probabilístico*, é aquela que apresenta trechos que, em sua totalidade, declara instruções que dão algum grau de liberdade a quem irá executar de modo que o compositor não consiga prever o resultado. Partituras que incluem seções de improviso são exemplos de *sistemas probabilísticos*.

Considerando os aspectos do *funcionamento* da partitura enquanto sistema, descrevemos inicialmente a *homeostase*, que representa um estado de equilíbrio com relação ao meio em que se encontra. Tal equilíbrio, vem principalmente da sua potencialidade em relação à sua possível performance. Uma vez que um músico inicie a execução de uma peça a partir das informações contidas em uma partitura<sup>41</sup>, ele relacionará sua execução com ideias ali apresentadas. No plano do *sistema* partitura, consideramos que esta pode estabelecer uma relação de *homeostase*<sup>42</sup> com o intérprete quando ela tem o potencial de transmitir as ideias de maneira compreensível, ou seja, quando ela gera *informação*, estabelecendo *comunicação*. Essa *comunicação* é o que interliga as ideias do compositor com a interpretação de que estuda a partitura. A *entropia*, caracterizada pela capacidade de desordenar um sistema, pode ser compreendida a partir das decisões escritas pelo compositor. Ela pode se dar de duas formas. A primeira, remete a uma escrita de difícil compreensão, onde o intérprete não consegue compreender o que os sinais e indicações representam. A outra está no nível do potencial, quando o compositor deixa suas ideias claras, porém com um nível de dificuldade alto; o intérprete terá, portanto, dificuldades de reproduzir o que está grafado, gerando entropia na execução. As notações das obras da chamada *Nova Complexidade* são um exemplo expressivo desse *potencial entrópico*<sup>43</sup>. Já a *entropia negativa*, é o oposto: É quando há *informação*, ou

---

<sup>41</sup> Mesmo que isso ocorra pela via da memorização.

<sup>42</sup> Além disso, enquanto a relação do intérprete com a partitura gerar resultados sonoros que represente as ideias propostas, pode-se dizer que há *homeostase* no plano da performance. Se por acaso o executante executa algo de maneira incorreta, ele gera erro, desorganizando o sistema que é expresso durante a execução. Nesse caso há *entropia*. Se esta aumentar consideravelmente, as ideias musicais que caracterizam a obra são desfeitas, gerando uma performance problemática.

<sup>43</sup> Para nós, o *potencial entrópico* consiste nas indicações da partitura que dificultam a organização e estruturação do som por parte de quem interpreta a partitura. A escrita, de alguma forma apresenta indicações que poderão facilmente levar ao erro, que nesse sentido significa inexatidão com relação ao que foi proposto na escrita.



seja, quando existe inteligibilidade na escrita ou quando o intérprete consegue compreender e realizar as ideias musicais, transpassando suas dificuldades.

Sobre os *fluxos* temos a *matéria* que, por analogia, significa tudo o que se concretiza enquanto *componente musical*<sup>44</sup> no interior de uma partitura. Esses podem ser entendidos por notas, acordes ou qualquer outro material que venha a ser utilizado para estruturar uma peça. A *energia*, que promove o funcionamento do sistema, parte da interpretação dos materiais da partitura enquanto ações. Isso porque ela começa a funcionar a medida em que seu leitor estabelece uma relação de projeção de seus elementos. Pensar nos sons que estão ali contidos, ou mesmo executar ao instrumento é uma forma de transformar as potencialidades contidas na partitura em som ou ideias do mesmo. Estamos tratando, portanto, de *informação* musical. Essa, por sua vez, consiste nas ideias sugeridas pelo compositor por meio dos sinais e instruções para que seus possíveis leitores possam reinterpretá-las. Portanto, são as *informações* que são transmitidas à medida em que a *matéria* é articulada a partir da *energia* aplicada ao *sistema*.

Tendo como base os assuntos tratados, consideramos que a compreensão da *visão sistêmica* que organizamos integra as dimensões do *pensamento sistêmico* propostas por Vasconcellos (2013), os meios de articulação da partitura enquanto *sistema* e os *descritores sistêmicos*<sup>45</sup>, tal como abordamos. O **quadro 4** expõe de maneira organizada os tópicos dessas três referências.

**Quadro 4: estruturação da *visão sistêmica* a partir de três referências**

<b>Dimensões do <i>pensamento sistêmico</i></b>	<b>Meios de articulação da partitura enquanto <i>sistema</i></b>	<b>Descritores sistêmicos selecionados</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Complexidade;</i></li> <li>• <i>Instabilidade;</i></li> <li>• <i>Intersubjetividade.</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Tempo e espaço.</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Tipos;</i></li> <li>• <i>Partes;</i></li> <li>• <i>Complexidade;</i></li> <li>• <i>Hierarquia;</i></li> <li>• <i>Funcionamento;</i></li> <li>• <i>Fluxo.</i></li> </ul>

Podemos dizer então que o posicionamento que adotamos admite a partitura enquanto um *sistema* que lida com a *complexidade*, a *instabilidade* e a *intersubjetividade* relativas ao *pensamento sistêmico*. A partitura articula-se pelas dimensões de *tempo* e *espaço*, sendo

<sup>44</sup> Tal componente também pode ser entendido por *material*.

<sup>45</sup> Compostos a partir dos postulados de Pizza Junior (1986) e adaptados por nós a fim de organizar o que estamos chamando de *visão sistêmica*.

passível de ser descrita e compreendida por meio dos descritores *tipos, partes, complexidade, hierarquia, funcionamento e fluxo*. Tais constatações nos fornecem condições para que possamos organizar a *visão sistêmica* enquanto um tipo específico de estudo voltado para a partitura. Esse tipo de estudo tem como base uma perspectiva particular que organizamos com objetivo de compreender uma obra dada através das potencialidades de sua escrita. Os pontos de partida adotados são os princípios do *pensamento sistêmico*, a compreensão dos meios de articulação da partitura enquanto *sistema* e os *descritores sistêmicos*, que decorrem das formulações advindas da *Teoria Geral dos Sistemas*.

## 2.2. Comparação entre abordagem analítica e visão sistêmica

Nesta seção do texto, partimos de comentários que nos orientam com relação ao termo *abordagem analítica*, visando compreendê-lo no âmbito do estudo da música. Em seguida, comparamos as características advindas da análise com a *visão sistêmica*, tal como propusemos na seção “2.1” deste trabalho. Ao final, buscamos explicar como a *visão sistêmica* pode contribuir para o estudo de obras musicais, em paralelo com a *análise*.

De acordo com Kasper (2000), “adotar uma ‘abordagem analítica’ consiste em apoiar-se nos preceitos do *pensamento analítico* para investigar um conteúdo em qualquer campo de conhecimento” (p.19). A fim de compreender o que seria o *pensamento analítico* dentro dessa perspectiva, trazemos três procedimentos consecutivos<sup>46</sup> propostos por Ackoff (1999) como uma forma de nos remetermos ao assunto. O primeiro passo nos diz que na *análise*, o objeto a ser estudado deve ser separado. O segundo passo seria o de compreender o comportamento de cada parte isoladamente. O terceiro passo seria o de reunir o conhecimento obtido sobre as partes do objeto a ser entendido a fim de tentar compreender o comportamento ou propriedades do todo (p.11). Esses pontos descrevem de maneira sintética uma visão sobre a *abordagem analítica*, que presume que um objeto, seja ele conceitual ou material, pode ser compreendido através do estudo isolado e minucioso de suas partes. Nessa perspectiva, as relações entre as partes não são consideradas. A vantagem de trabalhar com as partes isoladas está na

---

<sup>46</sup> Os procedimentos que mencionamos constituem uma interpretação que realizamos sobre a tradução do texto original de Ackoff (1999, p.11). Os textos originais são: “1. In analysis, something that we want to understand is first taken apart. (...) 2. In the second step of analysis, an effort is made to understand the behavior of each part of a system taken separately. (...) 3. In analysis, the understanding of the parts of the system to be understood is then aggregated in an effort to explain the behavior or properties of the whole.”

possibilidade de delimitação. Cada trecho ou seção do todo é separado do contexto original, tornando possível a observação cautelosa de diversas de suas características. A desvantagem de tal procedimento é que não se considera a complexidade gerada pelas interações estabelecidas entre as partes. Por isso, pode-se dizer que a relação com o todo fica em segundo plano e que a prioridade está no detalhamento do funcionamento das partes.

Traçando um paralelo com a música, essa *abordagem analítica* está presente nos procedimentos que buscam a compreensão das obras musicais através da segmentação. Na análise musical há um enfoque sobre um aspecto específico de uma composição.

Partimos de tais princípios para tentar entender como a abordagem mencionada está presente nos procedimentos que buscam a compreensão de uma obra. O comentário que trazemos abaixo traduz, de maneira sintética, uma compreensão particular, porém pertinente<sup>47</sup>, sobre a análise na música.

Análise é entendida como o processo de decomposição em partes dos elementos que integram um todo. Esse fracionamento tem como objetivo permitir o estudo detido em separado desses elementos constituintes, possibilitando entender quais são, como se articulam e como foram conectados de modo a gerar o todo de que fazem parte. Justifica-se esse procedimento por admitir-se que a explicação do detalhe sobre o conjunto conduz a um melhor entendimento global. No caso da música, o processo pode ser compreendido em duas etapas básicas: identificação dos diversos materiais que compõem a obra em questão e definição (constatação e explicação) da maneira como eles interagem fazendo a obra “funcionar”. (CORRÊA, 2006, p.33, grifos nossos)

No comentário realizado por Corrêa (2006), existem aspectos que se relacionam com a *abordagem analítica* e outros que se relacionam indiretamente com a ideia de *sistema*. Com relação ao primeiro ponto, dizemos que procedimentos de segmentação são declarados quando ele menciona a “decomposição” (p.33), o “fracionamento” (p.33) e o “estudo detido em separado” (p.33). A *abordagem analítica* está claramente presente nesses pontos e no comentário que diz que a “Justifica-se esse procedimento por admitir-se que a explicação do detalhe sobre o conjunto conduz a um melhor entendimento global” (p.33). Posteriormente, ele fala da *identificação* dos diversos materiais que compõem uma obra e da “definição (constatação e explicação) da maneira como eles *interagem* fazendo a obra ‘funcionar’ ” (CORRÊA, 2006, p.33). Quando menciona a questão da *interação*, o autor está de certa forma, estabelecendo uma relação indireta com a ideia de *sistema*. A princípio, ele estaria se referindo

---

<sup>47</sup> Dizemos que o comentário de Corrêa (2006) é pertinente porque no artigo *O sentido da análise musical*, o autor escreve de forma a sintetizar definições correntes advindas de várias referências comumente utilizadas para pesquisa em música. São elas: *Harvard Dictionary*, *The New Oxford Companion to Music*, *Science de la Musique*, dentre outros títulos.

a um procedimento pertinente ao *pensamento sistêmico*, de acordo como abordamos na seção anterior deste trabalho. Porém, consideramos seu discurso mais voltado para a *abordagem analítica*<sup>48</sup>. Isto porque considerar as interações como um componente de um sistema não é o suficiente para que o *pensamento sistêmico* ou *visão sistêmica* estejam sendo adotados. Pensar de forma sistêmica requer lidar com a complexidade do sistema como um todo, considerando as interações a partir do momento em que se inicia o estudo de algo que se propõe. É considerar a *interação* como sendo indissociável a todas as fases do estudo e não apenas considerá-la em uma de suas etapas. A divisão em etapas é evidente na *abordagem analítica*, que vai sequencialmente desconstruindo e construindo o objeto de estudo. Ilustrando tal procedimento voltamos ao exemplo: “no caso da música, o procedimento pode ser entendido em duas etapas”, Corrêa (2006, p.33).

Podemos dizer ainda que os tipos de procedimentos analíticos são tão numerosos quanto os elementos que constituem uma peça. Há análise harmônica, fraseológica, formal, etc. Cada uma relacionada com o aspecto que a descreve. Corrêa (2006) comenta um pouco sobre isso quando se refere ao ensino da análise associado ao da composição (p.42). Nesse caso, o aluno aprenderia a decompor as referências a fim de adquirir ferramentas para que pudesse então estruturar suas próprias composições:

Analisar uma obra musical consistia em abordar seus aspectos micro e macroscópico. O primeiro centrava-se na observação do conteúdo musical: melodia, harmonia, ritmo, etc. O segundo enfatizava a forma global da obra. A questão da forma revestiu-se como núcleo principal da investigação analítica, pois os teóricos partiam do princípio que uma obra musical podia ser segmentada em partes, e que essas divisões se articulariam no todo segundo certas características comuns. (CORRÊA, 2006, p.42)

Essas citações que separamos remetem diretamente ao que estamos chamando de *procedimento analítico* que prioriza a segmentação como ponto de partida para compreensão das partes e da sua relação com o todo.

A fim de tratar da comparação entre a *abordagem analítica* e a *visão sistêmica* que estamos adotando, voltamos às três dimensões<sup>49</sup> que mencionamos quando tratamos do

---

<sup>48</sup> É possível relacionar-se com *sistemas* sem estar de acordo com o *pensamento sistêmico*. Isso porque um *sistema* apresenta características que podem ser observadas por um pensamento analítico. A diferença entre o *pensamento sistêmico* e a *abordagem analítica* é uma questão de enfoque, onde o primeiro está voltado para compreensão das partes e do todo pela via da *interação* enquanto que o segundo tende a lidar com tais parâmetros em separado para, ao final, reestabelecer o todo. Tais apontamentos serão explicados de maneira mais abrangente no decorrer do texto.

<sup>49</sup> Postuladas por Vasconcellos (2013).

*pensamento sistêmico: complexidade, instabilidade e intersubjetividade*. Tentamos estabelecer um paralelo<sup>50</sup> entre esses pontos e o que pode ser interpretado no campo da análise.

Para o *pensamento sistêmico* a *complexidade* é um princípio indissociável que norteia as interconexões dos componentes de um dado sistema, ao passo que para a *análise*, o princípio é o da *simplicidade*:

Entretanto, o cientista (clássico) acredita que, por trás dessas aparências complexas, está a simplicidade e que, para compreender esse universo, sua tarefa é ultrapassar essas aparências complexas. Pressupõe o objeto simples no complexo, ordem subjacente ao caos aparente. Parte, portanto, para *simplificação*. (...) Assim, a ciência procede à *análise* dos todos complexos, à separação em partes. Começa por retirar o objeto de estudo dos contextos em que ele se encontra. (VASCONCELLOS, 2013, p.74)

Se a *instabilidade* está relacionada com o *pensamento sistêmico*, para *abordagem analítica* o princípio que vigora é o da *estabilidade*. Este último está baseado na crença de que “o mundo é estável (...) e que nele as coisas se repetem com regularidade” (VASCONCELLOS, 2013, p.81). Sob uma perspectiva analítica existe por parte do cientista a crença de que se pode “explicar, prever e controlar a ocorrência dos fenômenos do universo ” (p.82). Nessa perspectiva acredita-se em:

um *mundo ordenado*, cujas leis de funcionamento, simples e imutáveis, podem ser conhecidas, o cientista procura conhecer as *relações funcionais* entre variáveis. Quando se diz que existe uma relação funcional entre dois fatores quaisquer, significa que um deles varia em função do outro. (VASCONCELLOS, 2013, p.81)

Resta mencionar que a *intersubjetividade* diz respeito ao *pensamento sistêmico* e a *objetividade* à *abordagem analítica*. Para Vasconcellos (2013), a *objetividade* consiste na crença de que “é possível conhecer objetivamente o mundo, ‘tal como ele é na realidade’, e o estabelecimento da objetividade como critério da cientificidade” (p.89). De acordo com tal pressuposto, a descrição científica é mais objetiva a medida em que a interferência do observador é desconsiderada do processo de estudo, buscando uma neutralidade em suas constatações.

Subjacente a essa busca de descrever o mundo eliminando toda interferência do observador, definindo-se a objetividade como ausência de referência ao observador, está a crença no *realismo do universo*. Acredita-se que o mundo, tudo que nele acontece, é real e que existe independente de quem o observa. (VASCONCELLOS, 2013, p.90)

---

<sup>50</sup> Na comparação que realizamos na continuidade do texto, explicamos somente os conceitos relativos à *abordagem analítica*. Isso porque na seção anterior deste capítulo apresentamos os conceitos referentes ao *pensamento sistêmico*.

Com tais apontamentos temos a comparação entre as três dimensões do *pensamento sistêmico* e o que Vasconcellos (2013) de três dimensões da ciência tradicional<sup>51</sup>, que se relaciona diretamente com a *abordagem analítica* que mencionamos. O **quadro 5** apresenta uma organização desses assuntos, de acordo com as dimensões que estudamos.

**Quadro 5: comparação entre as dimensões do *Pensamento Sistêmico* e da *Abordagem analítica***

<i>Pensamento sistêmico / Visão sistêmica</i> <sup>52</sup>	<i>Abordagem analítica / Análise</i>
<i>Complexidade</i>	<i>Simplicidade</i>
<i>Instabilidade</i>	<i>Estabilidade</i>
<i>Intersubjetividade</i>	<i>Objetividade</i>

Uma vez apresentados tais conceitos, podemos partir para uma comparação entre os mesmos no contexto da partitura, tal como nos propusemos a estudar. Para tal comparação utilizamos os termos *visão sistêmica* e *análise*, cada qual sendo uma perspectiva sob determinada obra.

Na *visão sistêmica* a partitura é considerada em toda sua *complexidade*. Isso significa que todos os componentes e interações devem sempre estar associados no estudo da partitura. Cada trecho que for estudado, deve sempre ser compreendido dentro do contexto em que está inserido, tanto no nível da partitura enquanto *sistema*, quanto no nível das relações que a mesma estabelece com o meio externo. Como exemplo, temos as informações que contribuem para contextualizar a obra, tal como descrições sobre o processo criativo realizadas pelo compositor, análises realizadas por pesquisadores e comentários feitos por intérpretes. Qualquer informação que possa contribuir com o estudo da obra pode ser incorporada na compreensão dos componentes que a constitui. Isso é uma forma de lidar com a *complexidade*, tratando a partitura como um *sistema* aberto, que lida com interações em seu interior e em seu exterior. Há uma tentativa de lidar com dimensões de *tempo* e *espaço* de maneira indissociável. Na *análise*, tal como a compreendemos, o estudo dos componentes da partitura tende a ser feito de maneira segmentada, buscando *simplificar* para estudar com propriedade. Estuda-se a harmonia, a melodia, etc.<sup>53</sup> Mesmo que, por comparação, um componente seja analisado com relação aos demais, a *abordagem analítica*, tende a lidar com a segmentação enquanto princípio, havendo ou não comparação. Há também uma condução no processo de assimilação da obra de modo que os procedimentos são ordenados para que cada elemento tenha o seu momento para ser

<sup>51</sup> A análise um procedimento-chave para ciência tradicional.

<sup>52</sup> Os conceitos relacionados ao *pensamento sistêmico* que selecionamos fazem parte da *visão sistêmica* que estamos organizando para este trabalho.

<sup>53</sup> Esses parâmetros são mencionados como exemplo. Consideramos também as peças que não estão baseadas nessas estruturas; nesse caso, o que a peça apresentar enquanto componente estrutural é aquilo que será analisado.

abordado<sup>54</sup>. Nesse sentido a *visão sistêmica* busca compreender as partes, sempre considerando suas interações, o que confirma a complexidade enquanto algo inerente ao processo de estudo, pois as conexões podem ser das mais diversas e em grande número.

Justamente por partir da *complexidade* como premissa é que a *visão sistêmica* tem como princípio a *instabilidade* no olhar sobre a obra. Uma vez que uma peça está escrita em uma partitura, as diversas possibilidades de interpretação tornam instáveis e imprevisíveis o resultado da leitura sobre ela. A correlação que imaginamos propõe que a compreensão de uma peça sob a *perspectiva sistêmica* está relacionada com uma série de variáveis que geram leituras muito particularizadas<sup>55</sup> de uma obra. Além disso, a *visão sistêmica* que propomos considera uma leitura sobre a obra é sempre limitada, constituindo uma tentativa de compreender o máximo de elementos que forem considerados pertinentes<sup>56</sup> por parte de quem estuda. Por outro lado, compreendemos que, para a *análise*, a leitura da partitura tende a ser feita a partir de ferramentas já construídas estabelecidas, de acordo com o aspecto que está sendo considerado. Caso não haja procedimentos que auxiliem, a tendência é a de criar ferramentas que se adequem às questões da obra. De qualquer forma, o objetivo é assegurar que surgirão constatações consideradas pertinentes à obra. O fato de haver uma série de procedimentos conhecidos, tal como os referentes à *análise schenkeriana*, implica na tendência de diversos pesquisadores gerarem resultados parecidos.

O último ponto trata da *intersubjetividade* para a *visão sistêmica* e da *objetividade* para a análise. Para a *visão sistêmica*, a interferência do estudioso do *sistema* está diretamente relacionada aos resultados que serão obtidos. Isso faz parte da visão e constitui uma de suas premissas. No caso da compreensão da partitura, tanto o conhecimento prévio de quem estuda a obra, quanto as informações que o mesmo assimila durante o processo, têm a possibilidade de serem utilizados em sua abordagem sobre a obra. A *visão sistêmica* também assimila a subjetividade de quem interpreta a obra. Isso gera ainda mais aberturas no processo, agregando *instabilidade* e *complexidade*, tal como vimos anteriormente. Para a *análise*, acreditamos que há uma busca pela *objetividade*, onde os componentes devem ser considerados como tal, sem que a haja interferências por parte de quem estuda o objeto. No caso da partitura, há uma

---

<sup>54</sup> Um exemplo seria o caso de alguém que se propõe a analisar uma peça clássica, iniciando pela compreensão da forma, buscando compreender as estruturas harmônicas que considera ser as mais estruturais, segmentando a peça em partes e seções e, em seguida, parte para fraseologia, construção motivica e segue até o nível da nota. O oposto também poderia ocorrer dependendo do caso. Porém, o objetivo aqui é demonstrar uma forma de proceder ordenadamente, seguindo etapas de maneira linear.

<sup>55</sup> Esse ponto esbarra na questão da *intersubjetividade*, tal como está descrito um pouco à frente no trabalho.

<sup>56</sup> Idem à nota de rodapé anterior.

*tentativa* de manter as ideias intactas, preservando-as ao máximo de interferências que possam modificar as ideias do compositor.

Ainda sobre a comparação, podemos dizer que a *análise* remete à busca pela compreensão dos aspectos detectáveis de uma obra, por isso segmenta seus materiais, suas partes e seções. A *visão sistêmica* está baseada na precisão enquanto uma possibilidade relativa ao nível de *complexidade* do que se observa de uma obra. Tal *visão* não tem como premissa esgotar a compreensão de todos os elementos de uma composição apresentados na partitura. A tentativa é de compreender o máximo possível através da aproximação e do distanciamento dos *blocos-momentos* apresentados na partitura.

Nesse ponto, devemos considerar que as indagações que estabelecemos para cada caso tratam de possibilidades que, na prática, funcionam de maneira mais abrangente. As características que apresentamos como sendo da *visão sistêmica* e da *análise* podem ser detectadas como procedimentos adotados por uma única pessoa que estuda determinada obra. Se observamos a maneira como alguém estuda uma peça, consideramos ser possível que princípios da *visão sistêmica* e da *análise* possam emergir, pois não os concebemos enquanto procedimentos excludentes.

Sobre a contribuição da *visão sistêmica* em paralelo com a *análise* para o estudo da partitura, temos o seguinte: ambas contribuem para a compreensão de uma obra por vias diferentes. Diferença essa que está no plano da perspectiva e perpassa para os princípios que direcionam os procedimentos. Na primeira, temos uma perspectiva sistêmica, onde a *interação* dos componentes de uma partitura é uma premissa para compreensão do todo. Toda a *complexidade* envolvida em uma obra está em questão no momento da aplicação de tal visão, o que é válido tanto para o momento em que o foco está em um detalhe da obra, quanto para o momento em que buscamos compreender o todo. É a partir daí que podemos propor que a *visão sistêmica* na partitura permite que lidemos com a ideia de aproximação e distanciamento. Aproximar, em tal perspectiva, significa direcionar o foco para algum aspecto do sistema a fim de torna-lo mais nítido. Distanciar, pelo contrário, significa ir em direção à abrangência do sistema como um todo. Há a possibilidade percorrer do nível mais abrangente ao nível mais elementar, estabelecendo o foco onde for necessário pormenorizar. Porém, o que de fato caracteriza a *visão sistêmica* é que o todo e as outras partes estão sempre sendo consideradas, assim como suas interações detectáveis. Uma vez que o foco em determinado aspecto é estabelecido, a proposta é a de automaticamente tentar compreender a relação daquele componente com o todo. Lidar com a ideia de *contexto* é tão importante quanto detalhar as



características daquilo que é estabelecido como enfoque. A *análise*, por sua vez, também lida com dimensões e partes diferentes de uma obra. A diferença é que para a *abordagem analítica*, há a possibilidade de segmentação, o que permite ao observador tentar, ao máximo, trabalhar detalhadamente sobre o aspecto selecionado, sem a necessidade de considerar o contexto como sendo indispensável. Pela via da *análise*, há inclusive a possibilidade de abordar apenas um componente ou mesmo apenas a forma da obra afim de gerar reflexões aprofundadas sobre o que está sendo estudado. Essas reflexões podem ainda gerar material para que se estabeleçam modelos analíticos que possam ser aplicados em diversas peças.

Já quando tratamos da *visão sistêmica*, consideramos que cada componente é sempre estudado em relação ao sistema ao qual está inserido há sempre uma relação com o todo e com as partes que se estabelece.

O pesquisador que opta por trabalhar somente com a *visão sistêmica* tem, portanto, a possibilidade de compreender a partitura enquanto um *sistema* complexo, que apresenta interações internas, além de interagir com o meio externo. Quando a opção está somente na *análise*, quem interpreta a obra tem a possibilidade de trabalhar de forma objetiva com os componentes internos da partitura, gerando ferramentas e abstrações que possibilitem uma compreensão específica<sup>57</sup> da obra. Como já mencionamos, os procedimentos não são excludentes e o pesquisador que compreender as diferenças entre as perspectivas em questão e se propuser a trabalhar com ambas, tem a chance estudar a partitura de determinada obra de maneira consistente e profunda.

---

<sup>57</sup> Quando mencionamos a “compreensão específica”, estamos nos remetendo à possibilidade de escolha sobre que aspecto específico da obra irá ser estudado. Pode ser o aspecto formal, harmônico, melódico ou qualquer outro que o estudante desejar.



### CAPÍTULO 3: APLICABILIDADE DA *VISÃO SISTÊMICA*

Nos capítulos anteriores tratamos principalmente da estruturação do que entendemos por *visão sistêmica* aplicada à partitura. Para isso, adotamos as *dimensões do pensamento sistêmico*, os *meios de articulação da partitura enquanto sistema*, assim como os *descritores sistêmicos* enquanto principais categorias estruturadoras. Neste capítulo, tratamos da aplicabilidade da *visão sistêmica* por meio da adequação de uma proposta e também do contato com partituras que selecionamos. Complementando essas questões, introduzimos um uso específico para o termo *ênfase*, que, neste capítulo explicado e demonstrado ao longo do estudo das composições que selecionamos.

Sobre a proposta de aplicação da *visão sistêmica* que adotamos, consideramos que, na condição de *intérpretes* da composição, temos a possibilidade de estabelecer *posicionamentos* específicos diante da partitura. Podemos nos aproximar e nos distanciar dos aspectos que optarmos por estudar, o que nos permite compreender a peça em diversos níveis de profundidade. De maneira conceitual<sup>58</sup>, podemos indagar que quando estamos em um posicionamento mais distante, estamos olhando para partitura como um todo, podemos compreender sua estrutura mais ampla, porém sem obter detalhes de seus componentes menores. A medida que nos aproximamos, consideramos que há a possibilidade de compreender cada elemento, com suas particularidades pormenorizadas. Trabalhamos, portanto, como uma abordagem que se assemelha ao processo de aproximação e distanciamento do objeto feito por meio do recurso de *zoom* presente em algumas câmeras fotográficas. Para ilustrar tal analogia, selecionamos uma foto de uma árvore em meio à vegetação e nos aproximamos de seus detalhes por meio da aplicação do recurso *zoom in*. Dessa maneira, foi possível observar a textura do tronco da árvore em seus detalhes: figura 1.

---

<sup>58</sup> Quando falamos de “maneira conceitual” estamos nos remetendo ao aspecto mais abstrato da partitura, que envolve articulações sobre a obra em potencial. Não estamos tratando da mesma enquanto um registro escrito e material, embora consideramos sua importância para viabilizar o acesso do lado abstrato.



**Figura 1: aplicação do recurso *zoom in* em uma fotografia**

O exemplo do *zoom in* que mencionamos nos permite demonstrar o quanto podemos ter acesso aos detalhes de uma estrutura a medida em que nos aproximamos. Esse exemplo representa de maneira análoga a maneira como trabalhamos como a *visão sistêmica* aplicada à partitura. Para nós, a ideia de aproximação se difere do recorte, pois, no segundo caso, há segmentação. Por mais que chegar próximo a um objeto possa sugerir o distanciamento do todo, apresentando uma perspectiva que não nos permite visualizar o contexto, há o controle estabelecido pela noção de aproximação e de distanciamento do que se deseja estudar. Uma vez estabelecido o objeto a ser estudado, temos a possibilidade de alternar nosso posicionamento na medida em que tivermos recursos para isso. Um dos procedimentos que viabilizam a aplicação da *visão sistêmica* é justamente o recurso de aproximação e distanciamento como sendo uma possibilidade constante no estudo da composição selecionada. Isso favorece o olhar para as interações presentes no que se observa. De maneira diferente, o recorte das partes rompe com as *interações*.

A questão do posicionamento é entendida através da perspectiva do *enfoque*, que para nós, significa o direcionamento da atenção para determinado aspecto da partitura. Esse *enfoque* pode se dar tanto diante da partitura como um todo, quanto diante de apenas um de seus elementos. Esses últimos precisam ser estudados contextualmente, considerando as interações com os demais. A escolha dos *enfoques* está diretamente relacionada com a dimensão da *intersubjetividade* do *pensamento sistêmico*, pois parte dos interesses de quem observa. Escolhe-se o que irá estudar sobre a obra e busca-se meios para se compreender o funcionamento do elemento escolhido de maneira contextual, mapeando as interações. O número de *enfoques* se dá de acordo com o interesse do intérprete, porém, consideramos que o estudo se torna mais consistente quando a escolha desses pode ser justificada. É o que nos propusemos a efetuar nos estudos que realizamos sobre as peças.

Antes de demonstrar a proposta que adotamos, consideramos a seguinte questão: uma vez que compreendemos a partitura enquanto um *sistema* que articula no *tempo* e no *espaço* e que consiste em uma estrutura que apresenta elementos em *interação*, nos resta entender o que são esses *elementos*<sup>59</sup> e como eles interagem.

Nós adotamos o termo *elemento* como sendo qualquer *componente que estrutura* uma partitura. Existem elementos que atuam mais diretamente no *tempo* e no *espaço*, que constituem a *matéria* do som no plano da potencialidade, de acordo com o descritor sistêmico *fluxos*. Além desses, consideramos também os elementos que fornecem condições para que o intérprete compreenda algum aspecto da partitura com mais precisão, podendo ser textos informativos que constituem uma bula ou qualquer outra possibilidade similar. O primeiro tipo de elemento relaciona-se com parâmetros que particularizam e dimensionam a espacialidade do som, como textura, timbre, altura, intensidade; além dos parâmetros de organização temporal, como duração, ritmo, métrica, seção, parte, etc. Esses tipos de parâmetros tendem a funcionar de maneira conjunta, o que possibilita a compreensão dos elementos que se unem para estabelecer alguma função na música. Cada partitura enquanto *sistema* irá apresentar seus *elementos* ou *partes* enquanto potencialidades da obra a qual se refere.

### 3.1 *Visão sistêmica: procedimentos e adequações*

A proposta que adotamos consiste em estudar uma partitura para compreender o que nos for possível de seu funcionamento musical de acordo com a ideia de *enfoque*, pois partimos do conhecimento de que é impróprio dizer que podemos esgotar o conhecimento sobre o objeto de estudo, de acordo com a dimensão *instabilidade*<sup>60</sup> do paradigma do *pensamento sistêmico*. Optamos por trabalhar com a *visão sistêmica* da seguinte maneira: após um contato inicial com uma partitura e com as informações que obtivemos sobre ela<sup>61</sup>, decidimos qual *enfoque*, ou quais *enfoques* consideramos pertinente nos concentrar. A partir daí, buscamos entender como

---

<sup>59</sup> Para o estudo dos *sistemas* o termo *elemento* é utilizado aqui como sinônimo de *parte*. Uma vez que o segundo termo é utilizado com acepções diferentes no decorrer desta *dissertação*, procuramos contextualizá-lo a fim de não gerar complicações para interpretação.

<sup>60</sup> Assunto que desenvolvemos no *capítulo 2* desta *dissertação*.

<sup>61</sup> Da mesma forma como não se compreende as instruções de uma partitura sem conhecer os signos musicais que estão ali grafados, a *visão sistêmica* também não pode fechar-se nas questões relativas à execução e à concretização sonora. Se existem dados que remetem ao processo composicional de uma peça, buscar ter acesso aos mesmos é uma forma ter cada vez mais precisão na abordagem sobre seus materiais constituintes. É uma maneira de entender contextualmente o que os elementos podem representar.

a partitura funciona naquele aspecto específico, por meio das *interações*<sup>62</sup> estabelecidas entre seus *elementos* que estiverem em questão, em congruência com a ideia de *sistema* que articula no *tempo* e no *espaço*, além dos descritores *sistêmicos* que fornecem o aporte para que isso ocorra de maneira direcionada. Esses posicionamentos podem ser compreendidos com mais profundidade nas seções “3.2” e “3.3” deste capítulo que trata da aplicação da proposta às peças que selecionamos.

A fim de esclarecer a maneira como procedemos para aplicar a *visão sistêmica* nas partituras que selecionamos, organizamos os procedimentos de maneira ordenada. Tivemos como base as *dimensões do pensamento sistêmico: complexidade, instabilidade e intersubjetividade*<sup>63</sup>. A seguir, descrevemos por meio de tópicos a maneira como procedemos com a *visão sistêmica*.

a) *Levantamento de dados sobre a partitura*: inicialmente, realizamos leituras da partitura com o objetivo de detectar elementos e interações passíveis de serem estudadas. Além disso, buscamos referências textuais e sonoras com o objetivo de ampliar nosso conhecimento sobre a obra. Através da *dimensão da complexidade* entendemos que estamos diante da partitura como um todo, incluindo as mais diversas interações que possivelmente estruturaram a composição em potencial. A *dimensão da instabilidade* evidencia, neste ponto, que os elementos podem ser os mais variados e que detectar quais são passíveis de serem estudados pode ser mais ou menos complicado, dependendo da maneira como a partitura está disposta. Além disso, não há garantias de que referências externas serão encontradas, assim como a confiabilidade das mesmas pode, eventualmente, ser contestada. A *dimensão da intersubjetividade* também está em questão pois os dados levantados dependem principalmente do conhecimento musical de quem estuda a peça, do acesso aos materiais que auxiliam na interpretação da obra e também do tempo despendido para apreensão de tais informações.

b) *Escolha e delimitação de enfoques*: após o estudo geral da partitura e de termos detectado seus elementos, ou alguns de seus *elementos*, escolhemos um ou vários *enfoques*. Com isso, determinamos quais elementos devem ser estudados e como devem ser estudados. Buscamos justificar a escolha de tais *enfoques* e estabelecer quais podem ser os seus limites e o que, hipoteticamente, tendem a contemplar. A escolha de um *enfoque* relaciona-se com a

---

<sup>62</sup> Consideramos previamente a existência de interações porque o próprio objeto de estudo selecionado é constituído de materiais que partilham funcionalidades gerando relações.

<sup>63</sup> Tal como foram estudados no capítulo 2; na seção “2.1. Organizando uma visão sistêmica” da atual dissertação.

*dimensão da complexidade* a medida em que o ato de selecionar um meio de aproximação sobre determinado aspecto da partitura requer lidar critérios de escolha precisos sobre quais elementos estão contemplados por tal *ênfoque*. Relaciona-se também com a *instabilidade* pois a princípio, não há garantias de que o estudo dos elementos sob a perspectiva de determinados *ênfoques* trará informações que possam ser consideradas relevantes para proposta de estudo. A relação da dimensão da *intersubjetividade* com a escolha dos *ênfoques* está no fato de que partimos de interesses e direcionamentos pessoais e nos baseamos em um estudo prévio e parcial da partitura em questão. Além disso, consideramos que os conhecimentos musicais de quem estuda determinada partitura influenciam na seleção dos *ênfoques*.

c) *Estudo dos elementos selecionados sob a perspectiva dos ênfocos*: aqui procuramos compreender funcionalidades da partitura por meio dos *elementos* que estariam relacionados com os *ênfoques* estabelecidos. Buscamos entender suas interações e descrever sua função no âmbito da perspectiva estabelecida pelo *ênfoque* em questão. Para cada *ênfoque* um estudo diferenciado, porém sempre convergindo para os elementos da partitura. A compreensão desta a partir de um *ênfoque* pode ser relacionado com informações obtidas a partir de outros *ênfoques* na busca de compreender elementos e interações da obra sob ângulos diversos. Essa etapa do estudo remete à dimensão da *complexidade* uma vez que tende a evidenciar diversos elementos e interações; a aproximação estabelecida para o *ênfoque* pode gerar dificuldades para compreensão de possíveis relações entre os *elementos* da partitura. Refere-se à *instabilidade*, uma vez que tende a ser difícil determinar quais são as funcionalidades da partitura, mesmo já tendo uma orientação advinda da seleção do *ênfoque*. Quanto à *intersubjetividade*, podemos dizer que a leitura da partitura sob a perspectiva dos *ênfoques* depende da capacidade do estudante de lidar com os limites e as características dos mesmos, sem desconsiderar a possibilidade de correlacionar as informações obtidas a partir de outros *ênfoques* que possivelmente podem ser adotados.

d) *Organização das informações obtidas através dos descritores sistêmicos*: após obtermos informações sobre funcionalidades dos elementos de determinada partitura, buscamos organiza-las de acordo com os *descritores sistêmicos que adotamos*<sup>64</sup> com o objetivo de gerar uma síntese do que foi estudado. Essa etapa revela de maneira sintética um relatório sobre o funcionamento de determinada partitura sob a perspectiva dos *ênfoques* selecionados. Neste

---

<sup>64</sup> De acordo com o assunto estudado no *Capítulo 2* desta *dissertação*, os descritores sistêmicos são: *tipos, partes, hierarquia, funcionamento, fluxos*. Tal como consta no capítulo, esses conceitos foram organizados por Pizza Junior (1986).

ponto, a *complexidade* está no ato sintetizar as informações obtidas a partir do estudo de um ou mais *enfoques* para então organiza-las de acordo com cada descritor. A *instabilidade* está na possibilidade de haver perdas no processo de síntese. Já *intersubjetividade* está relacionada com o fato de que a capacidade do estudante do *sistema* de lidar com processos de síntese influencia na qualidade da organização das informações.

Os procedimentos que mencionamos constituem-se enquanto etapas que estabelecemos para a aplicação da *visão sistêmica*. Porém, salientamos que tal organização funcionou como um guia e o estudo não ocorreu de maneira puramente linear. A medida em que avançamos com as etapas, voltamos para as anotações já realizadas para atualizá-las com os conteúdos desenvolvidos nas etapas posteriores. Essa maneira de proceder com a aplicação da *visão sistêmica* dialoga com a ideia de *feedback*, que reinsere novas informações no *sistema* que se encontra em funcionamento.

Nos próximos tópicos do atual capítulo evidenciaremos tais procedimentos através do estudo das partituras que selecionamos. No conteúdo do tópico “3.2.” da *dissertação*, apresentamos a seção de “*Estudo de repertório sob enfoque sistêmico*”, onde, no sub-tópico “3.2.1.”, trabalhamos a peça *Hout*, composta em 1991 pelo holandês Louis Andriessen (1939). No sub-tópico “3.2.2” apresentamos os resultados do estudo do primeiro movimento de *Vortex Temporum*. Esta última foi escrita entre 1994 e 1996, pelo compositor francês Gérard Grisey (1946-1998) e contempla três movimentos. Para o âmbito desta pesquisa, optamos por aplicar a *visão sistêmica* apenas no primeiro movimento, pois o mesmo já apresenta elementos suficientes para que possamos evidenciar a proposta que adotamos. No sub-tópico “3.3.1” apresentamos o estudo da peça *Surto–Parte I*, composta por nós em 2013, no decorrer do curso de Mestrado.

### **3.2. Estudo de repertório sob um enfoque sistêmico**

As próximas duas seções deste capítulo exibem a aplicação da *visão sistêmica* no estudo das partituras de *Hout* (1991) e de *Vortex Temporum* (1994-1996), em seu primeiro movimento.



### 3.2.1. Hout (1991)

Para o trabalho com a composição *Hout*, escrita em 1991 por Louis Andriessen, selecionamos trechos de fontes referenciais, além da própria partitura. Alguns conteúdos referentes à peça que estudamos advêm de dois livros com título homônimo: *The Music of Louis Andriessen*, sendo um deles editado por Maja Trochimczyk em 2002 e o outro por Yayoi Uno Everett em 2006. A partir das informações que obtivemos com essas fontes e de uma leitura prévia da partitura, optamos por aplicar a *visão sistêmica* sob o *enfoque* que denominamos *gestos musicais e título da obra*, tal como será detalhado no texto. O objetivo que nos norteou foi tentar correlacionar as decisões técnicas do compositor expressas na gesticulação dos materiais da obra com a maneira como o mesmo descreve o significado do título, de acordo com as fontes que tivemos acesso. No texto que segue, apresentaremos informações sobre a obra retiradas dos textos que mencionamos, detalharemos o significado do *enfoque* adotado e, em seguida, sintetizaremos as informações de acordo com os *descritores sistêmicos*<sup>65</sup>.

Maja Trochimczyk, musicóloga polonesa, conduziu uma série de entrevistas com Andriessen, envolvendo os temas aprendizado, ideias, composição e arte. O livro que referenciamos foi revisado pelo próprio compositor estudado, fato que nos levou a considerar o conteúdo do texto como sendo válido para o propósito desta pesquisa. De acordo com Trochimczyk (2002), o há um gosto eclético na música de Andriessen, que contempla tanto o complexo cromatismo da música europeia e os ritmos do Jazz e do Pop (p.109). Na parte em que trata da peça *Hout*, a autora comenta que a peça se caracteriza por apresentar um “trabalho *motor* gerado por padrões de semicolcheias com acentos irregulares. Sua simplicidade textural oculta uma estrutura rigorosa; um cânone estrito a quatro vozes em uníssono.<sup>66</sup>” (*Apud*, p.55, grifo nosso). Esse motor pode ser entendido pelo movimento intenso que ocorre no decorrer da composição e a questão do uníssono será melhor compreendida no decorrer deste texto, onde há um comentário feito pelo próprio compositor.

---

<sup>65</sup> Tal como encontramos no *capítulo 2* desta *dissertação*.

<sup>66</sup> “*Hout* is a more typically motoric work based on sixteenth-note patterns with regular accents. Its textural simplicity conceals a rigid structure: it is a strict, four-part canon in unison.” (Trochimczyk, 2002, p.55)

Everett (2006) escreve que “*Hout* (“madeira”) e *Zilver* (“prata”) representam preocupações de Andriessen com processos de repetição e com transformação de princípios metafísicos em formas abstratas de exploração musical” (p.154)<sup>67</sup>.

O autor também nos diz que:

Encomendada por *LOOS ensemble*, *Hout* foi escrita para um quarteto de instrumentos consistindo em saxofone tenor, marimba/*woodblock*, guitarra e piano. Assim como a música de Andriessen da década de 1970, essa peça de andamento acelerado, em um cânone de quatro partes exige dos intérpretes uma precisa execução do ritmo. Fiel ao espírito da escola de Haia, *Hout* é sobre a perseverança<sup>68</sup>. (EVERETT, 2006, p.157)

Em diálogo com tais prerrogativas, trazemos a tradução de um comentário feito pelo próprio Andriessen<sup>69</sup>.

Nos anos de 1970, como os outros que estavam marchando nas ruas, eu queria fazer uma revolução. Eu decidi nunca mais compor para orquestra sinfônica porque eles não gostam de aventura e tocam apenas música do século XIX. Então, eu mesmo criei uma orquestra chamada *De Volharding*, que significa perseverança. Os músicos eram uma combinação de instrumentistas clássicos com jazzistas e o trabalho era música minimalista de vanguarda que também lidava com jazz dos anos 1920. Eu não me sinto confortável com compositores que avançam em apenas uma direção. (...) O uso da marimba e dos *woodblocks* explicam o título de *Hout*, que significa “madeira”. Apesar de todo trabalho estar no princípio de um cânone restrito, as vozes sucessivas estão tão próximas que é mais como uma melodia cantada em uníssono com ramificações<sup>70</sup>. (ANDRIESSEN, grifos nossos)

O comentário de Andriessen apresenta dados relevantes a respeito do significado do título da peça: *Hout* em holandês significa madeira e o uso da marimba e dos *woodblocks* simboliza o uso desse material. Entendemos que, para este contexto, a madeira enquanto

<sup>67</sup> “*Hout* (“wood”) and *Zilver* (“Silver”) represent Andriessen’s preoccupation with rhythmic process and transformation of metaphysical principle into an abstract form of musical inquiry” (EVERETT, 2006, p.154)

<sup>68</sup> “Comissioned by the LOOS ensemble, *Hout* was written for a quartet of instruments consisting of tenor saxophone, marimba/*woodblock*, guitar, and piano. Like much of Andriessen’s music from the 1970’s, this fast-paced piece in four-part canon engages the performers in precise execution of rhythm. True to the spirit of The Hague school, *Hout* is about perseverance.” (EVERETT, 2006, p.157)

<sup>69</sup> O comentário de Andriessen foi retirado do site da *Cantaloupe Music*, que é um selo fonográfico criado e lançado em março de 2001 pelos três fundadores da organização *Bang on a Can*: compositores Michael Gordon, David Lang e Julia Wolfe em conjunto com Kenny Savelson, diretor administrativo do grupo. Tais informações encontram-se no site que consta nas referências desta *dissertação*.

<sup>70</sup> In the seventies, like others who were marching in the streets, I wanted to make a revolution. I decided never again to compose for symphony orchestras because they don't like adventures and played only nineteenth-century music. So I formed an orchestra myself called *De Volharding*, which means "perseverance." The musicians were a combination of classically trained and jazz musicians, and the work was avant-garde minimal music that also dealt with jazz from the twenties. I don't feel comfortable with composers who always push ahead in one direction. (...)The use of the marimba and *woodblocks* explain the title of *Hout*, which means "wood." Although the whole work is in principle a strict canon, the successive voices are so close together that it is more like a melody sung in unison with ramifications. (ANDRIESSEN, grifo nosso)

símbolo resguarda a representação de uma estrutura arbórea com ramificações. O compositor trabalha com a analogia de que os ramos são como as vozes que decorrem de uma estrutura melódica dada; há um *cânone*, onde as *entradas* das vozes estão muito próximas, sugerindo uma textura que revela uma conjunção paradoxal entre monofonia e polifonia.

A **figura 2** apresenta as entradas do cânone de acordo com a maneira descrita pelo compositor. Na imagem, as setas indicam a sequência de entrada das vozes.

Hout  
(Wood)

Louis Andriessen

The image shows a musical score for the piece 'Hout (Wood)' by Louis Andriessen. It features four staves: T.Sax (Tenor Saxophone), Mar. (Maracas), Gtr (Guitar), and Pno (Piano). The score is in 4/4 time and begins with a tempo marking of '♩ = not slower than 98'. Each instrument part starts with a dynamic marking of 'ff sempre'. Blue arrows point to the first note of each instrument's entry, showing a staggered sequence: T.Sax enters first, followed by Mar., Gtr, and Pno.

**Figura 2: trecho contendo sequência de entradas das vozes na peça *Hout* (comp. 1–4)**

Sabemos que os procedimentos explorados pelo compositor em tal peça foram decisões de explorar elementos que já foram apresentados anteriormente em sua ópera *De Materie*, escrita entre 1984 e 1988. A citação que segue é a resposta do próprio compositor transcrita pela autora do livro mencionada.

*De Materie* é continuada em pequenas peças de câmara como *Hout*, ou outra, chamada *Skin*. Essas peças são pequenos detalhes, notas de rodapé para *De Materie*. Utilizam elementos da ópera que foram retirados sob o microscópio e elaborados.<sup>71</sup> (TROCHIMCZYK, 2002, p.86)

Para nós, isso representa correlação entre sistemas; peças diferentes partilham características afins. A peça *Hout*, ao mesmo tempo que apresenta sua identidade, também

<sup>71</sup> *De Materie* is continued in little chamber pieces like *Hout*, or the new one, called *Skin*. These pieces are little details, little footnotes to *De Materie*. They use things from the opera which are taken under the microscope and elaborated. (TROCHIMCZYK, 2002, p.86)

constitui uma extensão de uma obra anterior, a medida em que exhibe um trabalho de exploração minucioso de elementos já apresentados.

A partir dos apontamentos, trabalharemos com o *enfoque* que estabelecemos para aplicação mais detalhada da *visão sistêmica*. Trataremos da relação entre *gestos musicais e título da obra*. A adoção de tal *enfoque* nos auxiliou a estudar o resultado do trabalho composicional registrado na partitura da composição sob a ótica das ideias do compositor para a obra.

Sobre o resultado sonoro da estrutura canônica, EVERETT (2006) entende enquanto um efeito de *delay*<sup>72</sup> como decorrência do processo de entradas próximas das vozes.

O saxofone tenor (em Sib) estabelece o motivo e os três outros instrumentos entram em *stretto* no cânone, onde entradas sucessivas são separadas por uma distância de uma semicolcheia. O efeito compositivo criado é o de uma saída em “delay”; como se o gesto tivesse passado por um reverberador eletrônico, ouve-se as três entradas subsequentes como eco da primeira e não como camadas independentes do saxofone<sup>73</sup>. (EVERETT, 2006, p.157)

Há, portanto, uma textura que se dá pelo trabalho baseado na organização polifônica do cânone. Por outro lado, a proximidade temporal das repetições entre as vozes é tão expressiva que estas não se destacam o suficiente para gerar polifonia.

Em conjunto com a questão do cânone, constatamos que há um efeito *timbrístico* gerado pelas repetições sucessivas de cada uma das alturas do motivo de acordo com as entradas seguidas dos instrumentos. Para a textura resultante, há um padrão de quatro notas repetidas em uma célula de semicolcheias, cada uma com um timbre. Esse efeito também tem implicação espacial, uma vez que cada instrumentista executará sua parte da peça em uma localização própria no palco. A **figura 3** apresenta tal efeito que é gerado pelo somatório da primeira nota do motivo executada quatro vezes, uma por cada voz em sequência. A célula à esquerda da imagem representa tal soma, de acordo com o som que deve ser gerado, pois já escrevemos com a compensação da transposição do Sax tenor e da guitarra, que soa uma oitava abaixo do que se escreve; já as linhas melódicas da direita representam a escrita referente à cada

<sup>72</sup> O termo *delay* está sendo utilizado aqui enquanto um efeito que consiste na soma de um sinal sonoro original com sua réplica que ocorre com um curto tempo de atraso (geralmente milissegundos).

<sup>73</sup> The tenor saxophone (in Bb) states the motive and the three other instruments enter in *stretto* canon, where successive entries are separated at the distance of one semiquaver. The composite effect created is a composed-out “delay”; as if the gesture had been put through an electronic reverberator, one hears the three subsequent entries as the echo of the first and not as layers independent of the sax

instrumento<sup>74</sup>. Embora o exemplo ilustrativo apresente apenas a resultante referente às repetições da primeira nota, conclui-se que tal procedimento é válido para as alturas seguintes do motivo.

**Figura 3: resultante da repetição da primeira nota do motivo executado por todos os instrumentos em *Hout* (comp.3)**

Podemos considerar que a peça apresenta em sua constituição dois gestos. Um deles consiste no processo de cânone em que as vozes surgem de maneira muito aproximada. O outro consiste nos efeitos de *delay* e da resultante da repetição de cada uma das notas do motivo através das vozes; O efeito de *delay* gera, portanto, um material rítmico-melódico que se incorpora à estrutura.

Com relação ao *enfoque gestos musicais e título da obra* que adotamos, podemos dizer que os dois gestos que mencionamos representam musicalmente a ideia de ramificações propostas por Andriessen (1991). Tanto a maneira com que o compositor procedeu com estruturação do cânone quanto os efeitos gerados a partir de tais procedimentos exprimem musicalmente derivações que podem ser interpretados analogamente como ramos que estruturam uma composição. Como já mencionamos, o título *Hout*, que significa madeira, é uma representação simbólica de uma estrutura mais ampla. A compreensão de tal significado só foi possível porque encontramos o depoimento do próprio compositor em fontes de pesquisa

ophone. (EVERETT, 2006, p.157)

<sup>74</sup> Todos na clave de Sol, exceto pelo piano que exhibe escrita na clave de sol e fá no trecho.

que consideramos válidas. A correlação entre as informações que obtivemos é resultado do trabalho que realizamos dentro dos princípios da *visão sistêmica*.

Com base nas reflexões que realizamos a partir do estudo da peça através do atual *enfoque*, apresentaremos a seguir uma síntese do que foi visto sob a ótica dos *descritores sistêmicos*.

- a) *Tipo*: A partitura em questão constitui-se enquanto um *sistema* aberto. As referências externas que correlacionamos com a partitura de *Hout* (1991) tratam-se basicamente dois livros de mesmo título: *The Music of Louis Andriessen*, escritos por Maja Trochimczyk (2002) e Yayoi Uno Everett (2006), além de comentários realizados pelo próprio compositor.
- b) *Partes*: Enquanto *inputs*, temos as ideias do compositor realizadas para sax tenor (em sib), marimba e *woodblock*, guitarra e piano. O *output* está na notação tradicional da partitura, que apresenta uma grade e utiliza 258 compassos para escrita das ideias. A execução da peça deve durar em torno de 10 minutos. O *feedback* que inserimos no sistema está na compreensão da correlação entre o título da peça e os gestos musicais apresentados na partitura. Compreendemos que a estrutura de cânone, da maneira como foi trabalhada, gera efeitos que desencadeiam em uma textura específica, pois apresenta recursos da polifonia direcionadas para um grande gesto de caráter uníssono. As propriedades polifônicas que ficam aparentes simbolizam as ramificações que, por metonímia, relacionam-se com o título *Hout* da composição. A *caixa preta*, neste caso, foi possível ser acessada: consiste nas informações que obtivemos a respeito do conceito da peça. Isso permitiu que o trabalho de comparação entre os gestos musicais presentes na partitura pudesse ser compreendido de acordo com o *enfoque* que adotamos. A *caixa branca* está no fato de termos fácil acesso à estrutura em cânone da composição pois a maneira como os materiais estão dispostos revelam claramente a estrutura.
- c) *Hierarquia*: Como um possível<sup>75</sup> *macrossistema*, adotamos a ópera *De Materie* que, segundo o dados fornecidos pelo próprio compositor, apresenta detalhes de processos

---

<sup>75</sup> Esta pesquisa não contemplou a verificação da afirmativa de que a peça *De Materie* apresenta procedimentos semelhantes aos encontrados em *Hout*. Estamos considerando a informação como sendo segura pois parte de comentários realizados pelo próprio Andriessen encontrado no livro de Trochimczyk (2002). Para este trabalho, consideramos tal afirmação como sendo hipotética pois mesmo que haja correlação de materiais ou de procedimentos entre as peças mencionadas, pensar em *De Materie* enquanto macrossistema em relação à *Hout* requer que a segunda esteja de alguma forma subordinada à primeira. Pelo fato da nossa pesquisa não estar direcionada a este aspecto, consideramos esse aspecto como sendo uma possibilidade.

inerentes à estrutura de *Hout* (1991). O *sistema*, é para nós a própria partitura de *Hout*. Os *subsistemas* podem ser compreendidos pelas vozes, enquanto elementos que estruturam a textura do cânone, de acordo com o que já expusemos.

- d) *Complexidade*: A partitura estudada consiste em um *sistema determinante* pois apresenta suas indicações de maneira altamente precisa, sem abertura para improvisos. Por tal motivo, não é aplicável a classificação de *sistema probabilístico*.
- e) *Funcionamento*: Podemos dizer que há *homeostase* com relação a escrita da partitura, pois todas as indicações que observamos estão compreensíveis; foi possível entender todos os sinais básicos como as de altura, duração, dinâmica e métrica. Além disso, os procedimentos advindos do cânone também puderam ser observados com clareza. Por esse mesmo motivo a *entropia* não aparece, pois consideramos que o estudo da partitura ocorreu de maneira fluida, sem problemas de compreensão. Uma vez que nos foi possível estudar a peça sob o *enfoque* que adotamos, podemos dizer que nossa abordagem diante da partitura gerou *entropia negativa* ou *informação*, pois detectamos correlação entre o título *Hout* e os gestos musicais da peça. Houve *comunicação* a medida em que compreendemos a textura resultante, que, como já destacamos, apresenta o princípio da polifonia do cânone em diálogo com a monofonia do uníssono.
- f) *Fluxos*: No atual contexto, a *matéria* consiste nos elementos gestuais como as sequências de semicolcheias e as camadas do cânone. Também consideramos o efeito de *delay* resultante da textura como *matéria*. Quanto aos materiais externos, temos os comentários de Andriessen a respeito da temática da peça, que relaciona o termo madeira, do título da obra, com a ideia de ramificação. A *energia* que aplicamos para estudar a partitura teve como suporte conhecimentos a respeito de textura enquanto parâmetro e também sobre o que consiste uma estruturação em cânone. Esses conhecimentos nos permitiram trabalhar com os materiais que se referem ao *tempo* e ao *espaço* na partitura em questão. O conhecimento advindo das fontes que utilizamos também podem ser compreendidos enquanto *energia* que nos serviu de suporte para a abordagem que adotamos. As *informações* de concepção sonora que podem ser extraídas da partitura de *Hout* remetem à percepção da peça como uma estrutura que exhibe gestos melódicos que se ramificam, gerando efeitos que se assemelham à modificações obtidas por meio de processamentos eletrônicos.

As informações que apresentamos nesta seção do trabalho revelaram a aplicabilidade da *visão sistêmica* através da peça *Hout* (1991). Tal como foi apresentado, utilizamos como

referência textos de Maja Trochimczyk (2002) e de Yayoi Uno Everett (2006), ambos com o título *The Music of Louis Andriessen*. Do texto de Trochimczyk (2002) extraímos considerações a respeito do trabalho rítmico, gerado por padrões de semicolcheia, realizado na peça. O trabalho escrito por Everett (2006) nos informou quanto ao contexto de criação da peça, incluindo o motivo do compositor ter utilizado a marimba e o *woodblock* como instrumentos que representam a madeira, que é o próprio título da obra em holandês. Através do *enfoque* que denominamos *gestos musicais e título da obra*, foi possível constatar como a forma de utilização da estrutura em cânone apresentada na elaboração da peça dialoga com a ideia de ramificação. Tal como constatamos, essa ideia está atrelada, por metonímia, ao título da obra. Após todos os apontamentos realizados, apresentamos, de forma sintetizada, o conteúdo através dos *descritores sistêmicos*.

### 3.2.2. Vortex Temporum: Movimento I

Compreender a partitura do primeiro movimento de *Vortex Temporum* (1994-1996) sob a perspectiva da *visão sistêmica* perpassou pela leitura de dois textos que encontramos sobre a peça. Um deles foi escrito por Örjan Sandred (1994) e trata de estruturas temporais e da percepção do tempo na música de Grisey. O outro texto é do próprio compositor da peça em questão, Gérard Grisey, em seu artigo *Tempus Ex Machina: a composer's reflections on musical time*, publicado em 1987<sup>76</sup>. Lidar conceituação de tempo desse compositor foi uma forma que encontramos de estudar o primeiro movimento de *Vortex Temporum*, de acordo com as perspectivas que adotamos. Tendo como material tais referências, aplicamos os conceitos que adotamos para *visão sistêmica* na partitura. Para este trabalho, estudamos a peça sob dois *enfoques*: *complexidades gerais* e *estrutura organizacional no nível da forma*, que serão explicados com mais propriedade no decorrer do texto. Para melhor compreensão, destacamos que a maneira com que Grisey (1987) compreende o tempo não está relacionada ao *tempo* que nos referimos na organização da *visão sistêmica*. Buscamos deixar claro a concepção adotada do termo em cada momento do texto, de acordo com a maneira como organizamos os assuntos. Além disso, grifamos o termo para indicar que estamos tratando da acepção que adotamos para *visão sistêmica*<sup>77</sup>. Com relação ao material de estudo adotado, utilizamos imagens da partitura

---

<sup>76</sup> O compositor comenta que o artigo foi escrito em 1980 para “*Internationale Ferienkursen*” e revisado em 1985 para a publicação em questão (GRISEY, 1987, p.274).

<sup>77</sup> Exceto para os conceitos de *pele do tempo*, *carne do tempo* e *esqueleto do tempo*, que for



no corpo deste texto e nos referimos aos trechos por meio das numerações das páginas e das marcas de ensaio. Recomendamos que a versão completa seja consultada para um estudo mais aprofundado.

Sandred (1994) comenta que Grisey “discute o tempo e a duração, e como o contexto musical pode afetar a maneira com que percebemos a passagem do tempo<sup>78</sup>” (p.3) e que “um dos interesses maiores de Grisey é controlar a velocidade do tempo percebido e utilizar isso como um elemento estrutural em sua própria música<sup>79</sup>” (*ibidem*). Esse comentário feito por Sandred (1994), em conjunto com os textos do próprio Grisey, nos auxiliou a direcionar o estudo da peça para o trabalho do compositor sobre o tempo. Podemos dizer que foi possível compreender a funcionalidade dos materiais apresentados a partir das concepções postuladas pelo compositor.

Selecionamos alguns conceitos de Grisey (1987) relacionados ao *tempo* que influenciaram suas composições. Ele compreende o *tempo* através de três camadas que são: “o *esqueleto do tempo*, a *carne do tempo* e a *pele do tempo*”<sup>80</sup> que distinguem o tempo conceitual, ou cronométrico, do tempo perceptivo, ou psicológico (*ibidem*, p.239). Segundo o autor, o *esqueleto do tempo* consiste nas “divisões temporais que os compositores usam para organizar os sons”<sup>81</sup> (*ibidem*). Remetem a estruturação e a organização conceitual do tempo e não ao som em si, funcionando de maneira subjacente. A *carne do tempo* consiste na materialização do som, sendo resultado de uma execução que perpassa por uma leitura pessoal e subjetiva por parte do intérprete. É a camada relacionada às propriedades físicas do que se ouve em relação ao tempo. A *pele do tempo* é a camada que se conecta ao ouvinte e pode ser entendida enquanto a superfície do tempo, que possibilita a comunicação entre as ideias do compositor e a percepção do ouvinte: “entramos em um campo em que o compositor percebe mais do que age. A *pele do tempo*, um lugar de comunicação entre o tempo musical e o tempo do ouvinte, não está muito aberta à sua interferência (do compositor)”<sup>82</sup> (GRISEY, 1987, p.272, grifo nosso). A partir de tais constatações, entendemos que Grisey considera o tempo como uma dimensão

---

am propostos por Grisey(1987).

<sup>78</sup> “he discusses time and duration, and how a musical context can affect our way of perceiving time passing.”

<sup>79</sup> “One of Grisey's main concerns is to control the speed of this perceptual time, and to use it as an important structural element in his own music”

<sup>80</sup> Os termos do artigo em inglês, utilizados por Grisey (1987), são: “*the skeleton of time, the flesh of time and the skin of time*” (*ibidem*).

<sup>81</sup> “the temporal division that the composer uses to organize sounds.”

<sup>82</sup> *we enter a field where the composer notices more than he acts. The skin of time, a place of communication between musical time and the listener's time, is not very open to his interference.*

complexa<sup>83</sup>, passível de ser experimentada através da medida, da concretização sonora e da assimilação psicológica do tempo; consistindo respectivamente no *esqueleto*, na *carne* e na *pele* do tempo. Compreendemos tais camadas como uma forma que o compositor em questão encontrou de organizar poeticamente uma compreensão pessoal sobre o tempo. O **quadro 6** apresenta a leitura que fizemos das constatações de Grisey (1987).

**Quadro 6: organização de características de cada camada do tempo para Grisey**

Camada do tempo	Características gerais
<i>Esqueleto do tempo</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Organização conceitual do tempo</li> <li>• Nível estrutural</li> </ul>
<i>Carne do tempo</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Matéria sonora</li> <li>• Realização das durações</li> <li>• Nível concreto</li> </ul>
<i>Pele do tempo</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Comunicação entre tempo da música e tempo do ouvinte</li> <li>• Assimilação psicológica do tempo</li> <li>• Nível abstrato</li> </ul>

A partir dos conceitos apresentados, entendemos que Grisey (1987) considera que o tempo de uma determinada composição se configura enquanto uma rede complexa que vincula estrutura, som e percepção: “Tempo musical real é basicamente um lugar de intercâmbio e coincidência entre um número infinito de diferentes tempos<sup>84</sup>” (p.274).

Uma vez estabelecidos tais conceitos, seguimos com a aplicação da *visão sistêmica* no primeiro movimento da composição.

Sob o *enfoque da estrutura organizacional no nível da forma*, nos posicionamos diante da partitura com o maior distanciamento possível, com o objetivo de compreender a organização e a *interação* das *partes* que constituem sua estrutura formal. Esse *enfoque* nos permitiu estudar o que caracteriza cada parte, assim como a maneira como elas interagem, e o seu limite está na pormenorização dos detalhes de cada uma. Sob o *enfoque das complexidades gerais*, iremos abordar o que consideramos como sendo os principais desafios técnicos registrados na partitura, na busca de apresentar o contribuiu para elaboração da textura da peça, que em nossa leitura inicial nos pareceu complexa e elemento-chave para realização das ideias musicais de Grisey que lidam com a sugestões para percepção do tempo. Esse segundo *enfoque*

<sup>83</sup> Nos referimos ao ‘tempo para Grisey’ enquanto uma dimensão complexa pois a maneira como ele compõe sua abordagem parte de uma estruturação em camadas que sugere uma compreensão abrangente do conceito em questão. No presente texto não iremos pormenorizar todas as características, mas sintetizar suas ideias de modo a apresentar sua forma de compreender o tempo na música.

<sup>84</sup> “Real musical time is only a place of exchange and coincidence between an infinite number of different times”

nos possibilita compreender como *elementos* que foram utilizados pelo compositor para dialogar com a proposta da peça e tem o limite de ser abrangente a ponto de não considerar a maneira como esses operam no decorrer da obra. Por meio desses *enfoques*, buscamos entender como os *elementos* da partitura funcionam dentro da perspectiva do *tempo* de acordo com a proposta de Grisey (1987), que comentamos nos parágrafos anteriores.

Tratamos inicialmente da *estrutura organizacional no nível da forma*. O movimento que estudamos contém três partes sequenciais. A primeira, que vai do primeiro compasso da marca de ensaio 1 até a primeira nota que cada instrumento realiza no terceiro compasso da marca de ensaio 38, caracteriza-se por articular todos os instrumentos de maneira constante, produzindo muita movimentação. A segunda parte também faz uso de todos os instrumentos, porém com menor densidade e pouca movimentação, se comparada com as outras partes. Esta, vai da anacruse para o segundo compasso da marca 38 até o final do compasso da marca 68. Do compasso seguinte até o final do movimento temos a última parte, que é tão movimentada quanto a primeira, porém realizada apenas pelo piano. O movimento da peça completo dura em média 12 minutos. Exemplos ilustrativos de trechos que representam cada parte do movimento foram empregados neste texto, tal como será demonstrado a seguir.

A movimentação da primeira parte está construída basicamente pela predominância de uma repetição rítmica por parte das madeiras e do piano. Podemos dizer que estes três instrumentos constituem uma camada da textura. A outra camada é composta pelos instrumentos de cordas, que executam notas com durações mais longas, propondo uma resistência à aceleração proposta pela camada das madeiras com o piano. Os instrumentos de corda tendem a aparecer de maneira alternada. Além disso, a camada das madeiras com o piano apresenta um gesto que se caracteriza por realizar um ataque em dinâmica forte que vai decrescendo até quase sumir, em conjunto com a movimentação já mencionada. Esse processo se repete de maneira sequencial. As cordas, quando se apresentam com as notas longas, gesticulam de maneira contrária. Começam sem ataque e vão *crescendo* até chegar a uma intensidade forte. Esses dois gestos contrastantes funcionam como forças opostas, que disputam diferentes sugestões temporais ao ouvinte. Tudo isso ocorre com mudanças constantes da métrica. Se nos baseamos nos conceitos de Grisey, temos de um lado a complexidade métrica como *esqueleto do tempo*, a concretização de padrões de duração diferentes e sobrepostos em cada uma das duas camadas como *carne do tempo*, e uma sugestão de dicotomia temporal gerada pela sobreposição de duas forças que gesticulam de maneira oposta. O gesto de maior movimento, realizado pelo piano em conjunto com as madeiras induzem psicologicamente ao

movimento, à aceleração. De maneira contrária, o gesto de caráter mais lento das cordas retém essa aceleração. Essa relação produz uma noção de paradoxo e está no domínio da *pele do tempo*, onde cada ouvinte terá uma percepção particularizada dessa proposta. Todos esses gestos cessam bruscamente no final da parte<sup>85</sup>. Esses apontamentos caracterizam a primeira parte do *sistema*, do ponto de vista da *estrutura organizacional no nível da forma*.

A **figura 4** exemplifica as camadas e algumas mudanças da métrica no primeiro movimento, tal como mencionamos.

10

**Figura 4:** trecho envolvendo textura e mudanças métricas em *Vortex Temporum: Mov. I* (p.10)

A segunda parte do primeiro movimento de *Vortex Temporum* é caracterizada pelo destaque sobre a camada das cordas. Nesta parte, é comum encontrarmos complexidade rítmica e trabalho instrumental elaborado nesta camada, enquanto os instrumentos de sopro, de maneira geral apresentam notas longas. Esses instrumentos, além de produzirem um efeito de ressonância, gerenciam a tensão no nível da camada, através do controle da dissonância que, é mais ou menos projetado de acordo com o uso da dinâmica. O piano apresenta duas funções. Uma delas é de articular notas melódicas e acordes em diálogo com as cordas, gerando uma

<sup>85</sup> Como já mencionamos, termina na marca de ensaio 38, na página 20 da edição que adotamos, tal como consta em nossas referências.

espécie de contraponto no nível da textura. A **figura 5** apresenta o contraponto entre o piano e as cordas.

**Figura 5:** trecho da segunda parte de *Vortex Temporum: Mov. I* apresentando contraponto entre cordas e piano (p.37)

A outra função é a de realizar uma camada de ressonância, que funciona em conjunto com a camada dos instrumentos de sopro. Do ponto de vista da textura temos uma camada mais movimentada, gerada pelas cordas; uma camada de ressonância, gerada pelos instrumentos de sopro e uma gerada pelo piano, que se integra tanto às cordas, produzindo articulação, quanto aos instrumentos de sopro, gerando ressonância. Com relação à proposta temporal do compositor em comparação ao que constatamos, temos a estrutura métrica e rítmica de todas as camadas como *esqueleto do tempo* e a relação entre o movimento das cordas em diálogo contrapontístico com o piano como *carne do tempo*. A *pele do tempo*, para nós, consiste na sugestão de *tempo* suspenso gerada pelas camadas que apresentam ressonância em relação à força contrária, que busca movimentação, através da articulação das cordas. De maneira geral, essa segunda parte da forma apresenta uma tentativa de reconstrução da movimentação temporal produzida durante a primeira parte e cessada ao final da mesma. Há uma relação de contraste entre essas duas partes, que produzem efeitos diferentes no que diz respeito ao *tempo*.

A ilustração das camadas e da estrutura métrica que mencionamos a respeito da segunda parte podem ser observadas na **figura 6**.

Estrutura métrica

4  
4 → 
 5  
4 → 
 4  
4 → 
 3  
8 → 
 64  
8

The image shows a musical score for the second part of *Vortex temporum* (p.39). At the top, a red diagram illustrates the metric structure: a sequence of measures with time signatures 4/4, 5/4, 4/4, 3/8, and 64/8, connected by red arrows. Below this, the score is divided into three main layers:

- Camada de ressonância (sopros):** Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) parts.
- Camada das cordas:** Violin (Vno), Viola (Vla), and Violoncello (Vc.) parts.
- Camada de ressonância (piano):** Piano (Pr.) part, with sub-sections for the left and right hands.

Measure numbers 64 and 65 are indicated at the end of the score.

Figura 6: trecho envolvendo as camadas e a estrutura métrica da segunda parte de *Vortex temporum* Mov.I (p.39)

Quanto a finalização desta parte, podemos dizer que a textura se torna mais complexa até finalizar em um ataque forte realizado pelo piano. Por meio da **figura 7** temos a finalização da parte do movimento em questão.

pag.42

The image shows the final measures of the second part of *Vortex temporum* (p.42-43). It includes the same instrument layers as Figure 6. Measure 67 is marked with a 3/4 time signature, and measure 68 is marked with a 4/4 time signature. A blue arrow points from the end of page 42 to the beginning of page 43.

pag.43

The image shows the continuation of the musical score on page 43, starting with measure 68. It includes the same instrument layers as Figure 6.

Figura 7: trecho contendo os compassos finais da segunda parte de *Vortex temporum* Mov.I (p.42-43)

A terceira parte do primeiro movimento da peça em questão caracteriza-se pelo uso do piano sem os outros instrumentos. Nesta parte, há uma espécie de síntese dos *elementos* trabalhados anteriormente e um retorno à movimentação presente na primeira parte. Podemos encontrar ataques com acordes em bloco, semelhantes às articulações realizadas pelas cordas na parte anterior. Alternando com tais acordes, encontramos passagens escalares e gestos semelhantes aos que foram apresentados na primeira parte da composição, onde havia uma série de repetições rítmicas realizadas no instrumento. As pausas também se tornam mais expressivas nesta parte. O *esqueleto do tempo* baseia-se nas mesmas características das outras partes. Porém, desta vez, mais pausas são utilizadas, gerando breves pontuações de silêncio. A *carne do tempo* é preenchida pela realização ao piano dos diversos gestos mencionados, representando as ideias já apresentadas nas outras partes. A *pele do tempo* consiste na maneira como distribui no *tempo* as ideias que antes eram apresentadas verticalmente gerando textura. As forças que geravam simultaneidades de proposições temporais diferentes, desta vez, atuam de maneira justaposta no decorrer da peça. Uma ideia é alternada com outra. A **figura 8** exhibe os gestos das passagens escalares, da movimentação arpejada que remete à primeira parte da peça e dos acordes e das pausas, que fazem parte da segunda parte.

**Figura 8:** trecho que exhibe gestos diferentes realizados pelo piano (p.44)

O outro *ênfase* que trabalhamos foi o das *complexidades gerais*. Os pontos que selecionamos são de natureza diversa, porém, todos apresentam a característica de tornar a partitura mais complexa, estabelecendo um *potencial entrópico* alto. A primeira complexidade que listamos está relacionada com a preparação da peça. Na partitura, temos indicação para afinar o piano um dia antes da execução da obra. Além disso, o compositor recomenda que um pouco antes da performance, os ajustes de afinação sejam verificados. Na **figura 9** demonstramos tais indicações que constam na bula da partitura; na imagem, temos a versão original ao lado de uma tradução livre que realizamos.

To tune the piano proceed as follows: the day before the concert tune the piano normally except for the four notes tuned a quarter-tone lower.

for A = 440 Hz, A  $\flat$  = 427,5 Hz  
for A = 442 Hz, A  $\flat$  = 429,4 Hz



In the score these pitches are notated:



Shortly before the concert, tune and check again.

Para afinar o piano, proceder da seguinte forma: um dia antes do concerto, afinar o piano normalmente, com exceção das quatro notas que devem ser afinadas um quarto de tom abaixo.

Para A = 440 Hz, A  $\flat$  = 427,5 Hz  
Para A = 442 Hz, A  $\flat$  = 429,4 Hz



Na partitura, essas alturas são notadas assim:



Pouco antes do concerto, afinar e checar novamente.

**Figura 9: instruções para a afinação do piano em *Vortex Temporum* (primeira página de bula)**

O segundo aspecto da complexidade está na série de especificações a respeito dos símbolos da partitura. Na bula, encontramos tais símbolos que comentamos a seguir, tendo com base a ilustração da **figura 10**. Na imagem, numeramos as indicações para podermos nos referir a cada item de maneira precisa. Os pontos de 1 a 7 remetem ao plano da altura, onde o compositor realiza indicações sobre o controle de microtons que realiza através dos quartos e dos oitavos de tom. O ponto 8 trata da articulação, exibindo uma especificação para execução de sons sem ataque. O ponto 9 refere-se ao plano da dinâmica: temos as *dinâmicas relativas* que consistem na projeção do som sempre em relação ao conjunto instrumental como um todo. No plano das durações, temos: o ponto 10, que apresenta o uso de prolongamento do som medido por linhas que se estendem na partitura; o ponto 11 que associa duração com delineamentos de curvas de dinâmica e articulação; o ponto 12, de agrupamentos rítmicos com durações irregulares; ponto 13, de execução de notas o mais rápido possível; pontos 16, 17, 18 e 19 onde cada um exibe uma duração aproximada a partir de um símbolo de fermata específico. No ponto 14 temos indicações referentes ao controle de uso da surdina, que alteram tanto o timbre quanto projeção de sons. No ponto 15 temos a indicação para que os trêmulos e trinados sejam executados o mais rápido possível, remetendo ao já citado plano da articulação.



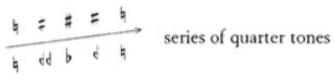



















SYMBOLS	SÍMBOLOS
$\sharp$ $\sharp$	1 $\sharp$ $\sharp$
$\flat$ $\flat$	2 $\flat$ $\flat$
$\sharp$ $\flat$	3 $\sharp$ $\flat$
$\flat$ $\sharp$	4 $\flat$ $\sharp$
	5 
$\uparrow$ slightly sharp (1/8 tone)	6 $\uparrow$ levemente elevado (1/8 de tom)
$\downarrow$ slightly flat (1/8 tone)	7 $\downarrow$ levemente abaixado (1/8 de tom)
$\emptyset$ imperceptible attack or breaking off	8 $\emptyset$ ataque imperceptível ou cisura
..f" ..ff" relative dynamics according to the sound required	9 ..f" ..ff" dinâmicas relativas conforme o som requerido
 prolonged sound	10  som prolongado
 without re-attacking, underline very clearly the dynamic peak	11  sem novo ataque, sublinhar muito claramente o pico de dinâmica
 irregular	12  irregular
 as fast as possible	13  tão rápido quanto possível
SORD remove the mute	14 SORD remover as surdinas
 tremolos and trills as rapid as possible	15  trêmulos e trinos tão rápidos quanto possível
 about 8"	16  aproximadamente 8"
 about 5"	17  aproximadamente 5"
 about 3"	18  aproximadamente 3"
 about 2"	19  aproximadamente 2"

Figura 10: símbolos indicados na partitura de *Vortex Temporum* (segunda página da bula)

A requerimento de ajustes microtonais indicados nos itens de 1 a 7 junto com a subjetividade inerente às propostas contidas nos itens de 9 a 18 também contribuem para que a partitura tenha seu *potencial entrópico* alto. Essas indicações que mencionamos são apenas parte das informações contidas na partitura de Grisey. Posteriormente, ele acrescenta nas páginas seguintes uma série de notações de técnicas expandidas para os sopros e para as cordas. Uma vez que o enfoque que adotamos consiste nas *complexidades gerais*, consideramos que a pormenorização de tais aspectos não seria pertinente à atual proposta. Por outro lado, a constatação da existência desses aspectos nos é importante pois contribui para entendermos as *complexidades* mencionadas.

Outra *complexidade* está na métrica. Em nossos estudos, detectamos 211 alterações de fórmula de compasso no primeiro movimento, incluindo a primeira fórmula. A **figura 11** apresenta um segmento onde há alternância métrica em diversos compassos em uma só página.

18

The musical score for page 18 of *Vortex Temporum: Mov. I* illustrates complex metric changes. The Flute part is marked with circled measure numbers 32, 33, and 34. Above the Flute staff, the following time signatures are indicated: 4-3, 6/16, 9/16, 10/16, 6/16, 3/8, 6/16, and 9/16. The score includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violoncello (Vnc.), Viola (Vla.), Violino (Vc.), and Piano (Pr.). Dynamics such as *ff*, *f*, *mf*, *p*, and *mp* are used throughout. Pedal points are marked with 'Ped.' and arrows at the bottom of the piano staff.

**Figura 11:** exemplo de alternância de fórmula de compasso em *Vortex Temporum: Mov. I* (p.18)

Além do trabalho sobre a métrica em questão, há também complexidade nas sobreposições rítmicas. A **figura 12** contém um trecho que já apresentamos, no momento em que tratamos da *estrutura organizacional no nível da forma*. Porém, desta vez nos aproximamos dos elementos rítmicos do trecho. No trecho, há complexidade tanto no nível de cada instrumento, onde o violino apresenta quíalteras de 5 e a viola de três, quanto na sobreposição que combina tais estruturas com outros esquemas rítmicos do piano, tal como podemos observar na imagem mencionada.

The image shows a musical score for four instruments: Violino (Vno), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Piano (Pf). The score is for the first movement of 'Vortex Temporum' on page 37. A blue rectangular box highlights the first two measures of the piece. In these measures, all instruments play complex rhythmic patterns with triplets and quintuplets. The dynamics are marked as *ff* (fortissimo), *ff<sub>p</sub>* (fortissimo piano), *ff*, and *mp* (mezzo-piano). The piano part includes a 'Ped.' (pedal) marking and asterisks (\*) indicating specific rhythmic or articulation points. The Vno and Vla parts feature slurs and fingering numbers (5 and 3) above the notes.

Figura 12: aproximação de um trecho que apresenta complexidade rítmica na partitura de *Vortex Temporum: Mov. I* (p.37)

A partir das constatações que realizamos, podemos dizer que as *complexidades gerais* da partitura do primeiro movimento de *Vortex Temporum* estão concentradas nos seguintes elementos: preparação da peça, símbolos da partitura, métrica e sobreposições rítmicas. Todos esses elementos convergem para funcionar em conjunto com as partes que mencionamos quando tratamos da *estrutura organizacional no nível da forma*.

Quanto à funcionalidade, temos o piano e cordas operando de maneira conjunta para produzir um sentido de aceleração e os sopros funcionando como força contrária. Esta parte do movimento apresenta um *potencial entrópico* alto, pois exige que os músicos executem de maneira precisa as durações estabelecidas. O risco de gerar *entropia* é alto devido justamente à complexidade das propostas.

Após o estudo que realizamos sob os dois *enfoques* selecionados, organizamos as informações de acordo com os *descritores sistêmicos* que já apresentamos. A estruturação a seguir consiste em uma síntese estabelecida a partir das informações que obtivemos.

- a) *Tipo*: tratamos da partitura enquanto um *sistema* aberto. A abordagem que adotamos gerou a correlação entre a partitura em questão e dois textos de referência. Um deles foi *Temporal structures and time perception in the music of Gérard Grisey: some similarities and differences to Karlheinz Stockhausen's ideas*, de Örjan Sandred (1994) e *Tempus Ex Machina: a composer's reflections on musical time*, escrito pelo próprio Gérard Grisey (1987).
- b) *Partes*: enquanto *Inputs*, temos ideias do compositor realizada através de seis instrumentos e bula de referência para os intérpretes. Quanto aos *outputs*, detectamos dois tipos. O primeiro consiste na bula contendo informações básicas sobre instrumentação, incluindo afinação alternativa para o piano, instruções sobre símbolos gerais e específicos para os instrumentos de sopro (flauta/clarinete) e para os de corda (violino, viola, violoncelo) além do posicionamento do palco. O segundo tipo consiste na escrita da composição em notação tradicional, combinada com uso de elementos gráficos referente às técnicas expandidas mencionadas na bula. O *feedback* que inserimos no *sistema* consiste no entendimento de que o primeiro movimento da peça é organizado em três partes, onde a primeira e a segunda são realizadas por todos os instrumentos e a terceira pelo piano. Entendemos que cada parte sugere sensações temporais diferentes, que ficam mais expressivas através da disposição sequencial das mesmas pois o ouvinte tem a possibilidade de perpassar por todas e reter parte de cada uma na memória. Entendemos que cada parte é organizada por camadas e que o gerenciamento dessas camadas feito pelo compositor revela texturas que estabelecem a sensação de maior movimentação do tempo na primeira parte, retenção na segunda, e retorno da movimentação na terceira. A *caixa preta* seria o processo de estruturação da composição por parte do compositor, pois não possuímos nenhum registro escrito pelo próprio a respeito do processo criativo. Como mencionamos, a leitura que realizamos teve como base texto de Grisey (1987), o compositor da peça em questão e uma análise de Sandred (1994). A *caixa branca* consiste no fato de que foi possível compreender a relação entre as partes da forma da peça e o funcionamento de cada uma do ponto de vista da organização estrutural da obra. A bula estava compreensível, assim como os sinais presentes na escrita da composição.
- c) *Hierarquia*: adotamos enquanto *macrossistema* a partitura da obra por completo, considerando os três movimentos da composição. O *sistema*, nosso material de estudo, consiste no primeiro movimento da partitura de *Vortex Temporum* (1994-1996). Já o

*subsistema* pode ser entendido pelas três partes da estrutura formal da partitura, tal como detectamos.

- d) Complexidade: a partitura consiste em um *sistema determinante* pois apresenta suas indicações de maneira precisa, fornecendo ao intérprete informações necessárias para que as ideias planejadas pelo compositor ocorram da maneira como foi planejado. Não consideramos aplicável a classificação de *sistema probabilístico* à partitura no atual contexto.
- e) *Funcionamento*: quanto à *homeostase*, podemos dizer que a partitura apresenta as informações de maneira compreensível e passível de ser executada. Em nossos estudos foi possível entender os sinais dentro da perspectiva dos *enfoques* que selecionamos. Quanto à *entropia*, nos estudos que realizamos não constatamos problemas de escrita que pudessem gerar algum tipo de desordem em nossa compreensão. Porém, consideramos de maneira hipotética, que há um potencial entrópico alto para execução devido principalmente sua complexidade métrica e rítmica<sup>86</sup>. A medida em que estudamos, foi possível decifrar as informações de acordo com os enfoques adotados, o que caracteriza geração de informação, ou *entropia negativa*. Pelo ponto de vista da *comunicação*, destacamos que foi possível perceber o trabalho sobre a textura, as mudanças métricas, as configurações das partes da forma e das disposições instrumentais. Além disso, a bula exibe as informações de maneira concisa. As ideias do compositor que foram expressas na partitura foram, portanto, compreendidas.
- f) *Fluxos*: sobre a *matéria*, consideramos que, do ponto de vista dos enfoques que adotamos, os materiais estudados foram: os gestos estabelecidos pelos instrumentos – flauta, clarinete, violino, viola, violoncelo e piano – através de cada camada da textura, em *interação* com cada uma das três partes da forma. Como referência externa, utilizamos os conceitos de *esqueleto do tempo*, *carne do tempo* e *pele do tempo* estabelecidos por Grisey, a fim de propor uma leitura contextualizada da composição. A *energia* que aplicamos para realização do estudo foi amparada por conhecimentos relacionados ao estudo de formas para compreender as estruturas no plano do *tempo* e pelos conhecimentos relacionados com o parâmetro textura, com o objetivo de compreender correlações entre as camadas que preenchem o *espaço*. Além disso, as fontes externas que mencionamos, contribuíram enquanto conhecimentos que nos auxiliaram em tal trabalho. Ao correlacionar as *informações* dos estudos que realizamos,

---

<sup>86</sup> Informação que pode eventualmente ser verificada em estudos futuros, realizados através de outros *enfoques*.

constatamos que as três partes estruturais tendem a sugerir ao ouvinte sensações diferentes sobre a passagem do tempo. Na primeira parte, consideramos que os materiais musicais articulam de modo a gerar um sentido de movimentação forte em oposição a uma força contrária, provocando um paradoxo na sensação de passagem do tempo. A segunda parte contrasta com a primeira a medida em que apresenta menos movimentação. Entendemos que há uma tentativa de reconstruir a velocidade que foi cessada no final da primeira parte. A terceira remete a reconstrução dos elementos da primeira. Porém, desta vez, as forças organizam-se de maneira justaposta ao passo que na primeira parte as forças concorriam de maneira simultânea.

Os dados que apresentamos resultam da aplicação da *visão sistêmica* no estudo da partitura do primeiro movimento de *Vortex Temporum* (1994-1996). Ao estudar essa peça, verificamos que os comentários de Sandred (1994) sobre o interesse de Grisey no trabalho sobre o aspecto temporal dialoga com os conceitos de *esqueleto do tempo*, *carne do tempo* e *pele do tempo* cunhados pelo próprio compositor em questão. O estudo que realizamos permitiu compreender que a noção de tempo do Grisey (1987) abarca os aspectos estrutural, sonoro e perceptivo e que suas decisões composicionais se pautam em tais aspectos. Foi o que constatamos ao estudar a peça sob o *enfoque estrutura organizacional no nível da forma*; foi possível detectar complexidades de gerenciamento temporal através das camadas que geraram as texturas. Posteriormente, quando tratamos do *enfoque complexidades gerais*, detectamos o quanto as preparações sobre a afinação do piano, as técnicas expandidas e a diversidade de configurações métricas e rítmicas tornam difícil de ser realizada. Os resultados do estudo sobre cada *enfoque*, quando sintetizados pelos *descritores sistêmicos* que adotamos, nos permitiram compreender interações presentes na *partitura*, tal como apresentamos. De acordo com tais procedimentos, tratamos da próxima seção deste trabalho, que irá aprestar a aplicação da *visão sistêmica* na peça *Surto – Parte I*, que compusemos em 2013.

### **3.3. Estudo de composição pessoal sob um enfoque sistêmico**

A seção 3.3.1 do trabalho trata da aplicação da *visão sistêmica* em uma composição realizada por nós. Trata-se de *Surto–Parte I*, que foi composta em 2013 para um grupo de cinco alunos-músicos que, no ano mencionado, cursavam bacharelado em música na UNIRIO. No

decorrer do texto, iremos apresentar mais detalhes ao contextualiza-la; comentaremos sobre seu local de estreia, duração, músicos participantes, em conjunto com a instrumentação.

### 3.3.1 Surto – Parte I (2013)

Para aplicação da *visão sistêmica* na *partitura* de *Surto – Parte I* (2013) apresentaremos, no decorrer desta seção do texto, informações referentes ao processo criativo da peça. Os conteúdos foram elaborados por nós e constituem-se enquanto um relato pessoal que informa sobre os ideais estéticos para obra, os materiais empregados em sua constituição, além de sua estruturação formal. Após a apresentação desse material, trabalhamos com dois *enfoques*: um deles refere-se ao *gerenciamento motivico e título da obra* e o outro trata da *correlação entre estrutura formal e materiais constituintes*. A escolha desses enfoques se deve ao fato de que objetivamos demonstrar como as características dos materiais básicos da composição revelam-se em um nível mais abrangente – na organização da estrutura formal. Isso, em relação com a temática estabelecida pelo título. No texto que segue, apresentaremos informações básicas<sup>87</sup> da obra, trataremos dos estudos realizados sob os *enfoques* que selecionamos e, ao final, sintetizaremos os conteúdos estabelecidos a partir dos *descritores sistêmicos*.

*Surto – parte I* foi composta em 2013 e teve sua estreia no mesmo ano, que ocorreu no auditório Alberto Nepomuceno, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Foi executada pelos intérpretes Carolina Chaves (flauta), Karoline Lamblet (oboê), Miguel Bevilacqua (violoncelo), Pedro Borges (piano), Lourenço Dias Fernandes (vibrafone) e Arthur Moreira (regência). A peça dura entre 7’30’’ e 8’ e seu título, apesar de ser acompanhado pela expressão “*Parte I*”, constitui-se enquanto uma composição completa. Optamos por utilizar tal complemento porque pretendemos compor outras peças que funcionarão como partes de um conceito maior, em torno da temática em questão. *Surto – Parte I* (2013) lida com a metáfora a medida que sugere musicalmente o desencadeamento de um surto psicótico. Quanto ao processo composicional, este perpassou pelo aproveitamento de materiais que obtivemos em uma execução direcionada ao piano, quando propusemos a tocar livremente durante dez segundos e registramos o material em vídeo<sup>88</sup>. Posteriormente, transcrevemos as alturas que obtivemos com a breve execução e as utilizamos como materiais para compor a peça.

---

<sup>87</sup> As informações que iremos mencionar constituem uma seleção concisa de questões que envolvem a execução e o processo criativo da peça.

A partir do *enfoque* denominado *gerenciamento motivico e título da obra*, buscamos evidenciar como os materiais gesticulam para produzir um efeito que se correlacione com a ideia de um surto psicótico<sup>89</sup>. No plano poético, trabalhamos com a ideia de que o surto estaria relacionado com um estado de desequilíbrio mental. Para representar tal estado, compusemos um determinado motivo e o gerenciamos de duas maneiras. Nós posicionamos o motivo em diversos trechos da peça sem que seu aparecimento viesse a partir de alguma preparação<sup>90</sup>, de modo a gerar um surgimento repentino que, para nós, representa um surto que ocorre de maneira inesperada. Além disso, optamos por não desenvolver esse motivo em ideias melódicas mais amplas para sugerir um processo mental que não se amplia nem se organiza. A **figura 13** exhibe a primeira vez que o motivo que mencionamos surge na peça. O primeiro instrumento utilizado para tal procedimento é o vibrafone de acordo com o destaque feito na imagem.

The image shows a musical score for the piece "Um pouco disperso" in 5/4 time, with a tempo of 69 beats per minute. The score is for five instruments: Flute, Oboe, Vibraphone, Piano, and Violoncello. The Vibraphone part is circled in blue and labeled "motor: off" and "motivo básico". The Flute and Oboe parts have a dynamic marking of *mf*. The Piano part has a dynamic marking of *mf* and a marking of "senza pedale". The Violoncello part has a dynamic marking of *mf*. The score is marked "Um pouco disperso" and "♩ = 69".

Figura 13: primeiro surgimento do motivo básico da peça *Surto – Parte I* (comp. 1)

<sup>88</sup> O procedimento em questão foi mencionado aqui para contextualizar a composição, informando a origem dos materiais em questão. Na sequência do texto, não iremos nos detalhar esse processo pois nos concentraremos no *enfoque* que adotamos.

<sup>89</sup> A ideia de surto psicótico foi compreendida por nós a partir de um ponto de vista artístico. A adoção do conceito ocorreu de maneira poética, assim como na maneira de trabalhar com os materiais musicais.

<sup>90</sup> Tal com o uma transição, por exemplo.



O motivo indicado aparece em praticamente todas as partes da peça, podendo inclusive apresentar variações. Como já foi mencionado, tal motivo não se desenvolve em melodias extensas. Há, porém, um momento em que parece que uma ideia melódica irá ser desenvolvida, mas logo sofre interrupção. Isso ocorre através do uso do violoncelo e representa uma ideia mental que busca se desenvolver, mas que logo se perde. A **figura 14** ilustra tal momento, que inicia no compasso 46 e segue até o final do 51.



**Figura 14:** trecho do violoncelo que apresenta breve melodia na peça *Surto – Parte I* (compassos 46–51)

Além do exemplo do violoncelo podemos observar, a partir da **figura 15**, alguns momentos diferentes em que o motivo básico surge ao longo da peça. Na imagem, temos o trecho do vibrafone, que já mencionamos, uma simples variação para flauta no compasso 15, uma derivação caracterizada por *aumentação* rítmica e modificação das alturas<sup>91</sup> nos compassos 33 e 34 para o oboé e uma repetição ao piano no compasso 94.

**Figura 15:** seleção de momentos em que o motivo básico da peça *Surto–Parte I* aparece

<sup>91</sup> Observamos somente o uso da nota lá# em trecho referente ao oboé. Isso ocorre porque, neste trecho da peça, há um trabalho direcionado para textura, feito com sobreposição rítmica entre os instrumentos em conjunto com a manutenção de uma única nota.





Figura 17: escala de notas selecionadas para gerar materiais em *Surto – Parte I*

A escala apresentada funcionou como matéria-prima para elaboração dos elementos da peça.

b) *Números de referência obtidos com os materiais básicos*: com base nas alturas que obtivemos no início do processo composicional em questão, iniciamos um trabalho simples de referenciação numérica. Observamos a quantidade de notas que obtivemos na transcrição realizadas e obtivemos os números 17, 06, 09 e 04. O número 17 refere-se à quantidade total de notas surgidas a partir da transcrição atribuída à execução da mão direita e número 06 refere-se à mão esquerda. Os números 09 e 04 indicam respectivamente a quantidade de notas diferentes apresentadas na transcrição realizada pela mão direita e esquerda. A **figura 18** apresenta tais números na partitura.

### Transcrições

Notas obtidas através da execução pela mão direita:



Notas obtidas através da execução pela mão esquerda:



Legenda

Quantidade de notas totais ■ Quantidade de notas diferentes ■

Figura 18: quantidades de notas totais e diferentes dos materiais básicos de *Surto – Parte I*

Além da demonstração das referências numéricas no texto da partitura, temos a organização dessas informações no **quadro 7**.

**Quadro 7: números de referência obtidos com os materiais básicos de *Surto – Parte I***

Referência	Quantidade de notas totais	Quantidades de notas diferentes
Notas obtidas através da execução pela mão direita	17	9
Notas obtidas através da execução pela mão esquerda	6	4

Em nosso processo composicional, após a obtenção dos números referentes às quantidades de notas mencionadas, realizamos algumas somas simples, com o objetivo de obter números que nos servissem de referência para organizar a estrutura mais ampla composição.

Somamos os números 17, referentes à quantidade de notas obtidas através da execução pela mão direita, com o número 6, que surgiu como resultado da realização das notas ao piano com a mão esquerda; com esse processo, obtivemos a equação  $17+6=23$ . Após a obtenção do número apresentado, somamos seus dois dígitos e obtivemos a equação  $2+3=5$ . A partir daí, utilizamos tanto os números 23 e 5, quanto os números 17 e 6 para a elaboração das estruturas mais amplas da peça. Esse processo trata-se de uma escolha pessoal, baseada em nosso interesse em lidar com tal procedimento. Ressaltamos que este aspecto específico não se relaciona diretamente o título da peça.

*c) constituição da estruturação formal a partir das relações numéricas: Surto – Parte I* apresenta uma estruturação que vincula três partes, que podemos representar pelas letras *A*, *B*, *A'*, com um trecho de transição entre *A* e *B*. Cada uma dessas partes foi estruturada com base nos números obtidos através das quantidades de notas que já expusemos. A parte *A*, vai do compasso 1 até o compasso 17. Temos uma transição de 5 compassos que leva à parte *B*. O número 17 refere-se aqui à quantidade de notas obtidas através da execução pela mão direita; o número 5 à soma dos dígitos  $2+3$  que destacamos. A parte *B* apresenta três etapas, cada uma com 23 compassos. A parte *A'*, por sua vez, totaliza 23 compassos. Este último número, que está presente na parte *B* e *A'*, representa o resultado da equação  $17+6$  que geramos. Com esses apontamentos trazemos o **quadro 8** para ilustrar tais pontos.

**Quadro 8: números utilizados para estruturação formal da peça *Surto – Parte I***

Parte ou trecho	Início	Término	Quantidade de compassos
<i>A</i>	Compasso 1	Final do compasso 17	17
<i>Transição</i>	Compasso 18	Final do compasso 22	5
<i>B (com três etapas)</i>	Compasso 23	Final do compasso 91	69 (3 x 23)
<i>A'</i>	Compasso 94	Final do Compasso 116	23

Observando esses dados apresentados, podemos propor que *Surto – Parte I* contém em sua estrutura subjacente correlações entre números obtidos a partir de seus materiais básicos e a organização numérica dos compassos, sob os quais a *partitura* foi elaborada. Toda essa organização não está diretamente relacionada com a temática da peça, mas revela um planejamento estrutural que permitiu que as ideias sobre o tema pudessem ser realizadas. Em estudos futuros, pretendemos tratar dessa questão com maior profundidade. O enfoque selecionado nos permitiu revelar a parte do processo composicional que envolveu um planejamento matemático para a composição. Enquanto autores da peça *Surto – Parte I*, podemos dizer que a intenção que norteou o trabalho foi a de que as relações matemáticas aqui estabelecidas funcionassem enquanto uma base sólida que nos permitisse estruturar as ideias musicais em de maneira coerente: apresentando gerenciando o posicionamento de motivos, controle da textura, dinâmica, etc. Foi uma opção pessoal, baseada no interesse em estruturas que funcionam como veículos capazes de expressar ideias que remetem a temas advindos de outros campos de estudo. Neste caso, temos o surto psicótico, que advém da área da psicanálise.

Uma vez expressas as informações referentes aos *enfoques* adotados, seguimos com a síntese do assunto organizada por meio dos *descritores sistêmicos*.

- a) *Tipo*: Compreendemos a partitura aqui estudada enquanto um *sistema aberto*. A referência externa está expressa neste próprio texto, que exhibe um relato sobre o processo composicional da peça.
- b) *Partes*: Enquanto *input*, temos as ideias estruturadas para flauta, oboé, vibrafone, violoncelo e piano. O *output* consiste na notação tradicional da partitura, que se organiza ao longo de 116 compassos. A duração da execução tende a ser em torno de 7'30'' e 8'. O *feedback* que inserimos no *sistema* foram as reflexões sobre o processo composicional, que nos permitiram evidenciar a relação entre o título da peça e a forma de utilização de um motivo musical básico enquanto um gesto musical representativo, além de revelar as estruturas de organização numérica que se encontram em um nível subjacente. A *caixa preta* pode ser vista foi possível de ser apresentada sem que houvesse muitos problemas, pois a peça foi composta por nós, que escrevemos a peça e possuímos anotações pessoais sobre os materiais e processos empregados. A *caixa branca* está na disposição do motivo básico da peça ao longo de sua partitura, sendo facilmente detectável nos diversos momentos em que aparece.

- c) *Hierarquia*: No momento não existe *macrossistema* que envolva a composição em questão. Já o *sistema* é a própria partitura de *Surto – Parte I*, enquanto que os *subsistemas* podem ser cada uma das três partes estruturais que estudamos.
- d) *Complexidade*: A *partitura* consiste em um *sistema determinante*, apresentando indicações precisas, que não incluem nenhuma indicação para que um possível intérprete improvise, não constituindo, portanto, um *sistema probabilístico*.
- e) *Funcionamento*: Há *homeostase* no *sistema* uma vez que não detectamos nenhuma notação que dificultasse a compreensão. Os motivos que buscamos localizar foram facilmente detectados por conta da organização visual da notação. Não detectamos nenhum potencial *entrópico* ou geração de *entropia* na abordagem que realizamos. A *entropia negativa* esteve no fato de que foi possível compreender os elementos que buscamos para a peça, gerando *informação*, já que foi possível correlacionar a temática declarada no título com o tratamento do motivo básico da peça e demonstrar a estrutura subjacente da composição em relação aos números obtidos com os materiais considerados básicos. A *comunicação*, neste caso, ocorreu de maneira eficaz já que – de acordo com o planejamento inicial que realizamos para elaboração da peça – foi possível compreender pela *partitura* os elementos necessários para o estudo em questão.
- f) *Fluxos*: A *matéria* que trabalhamos no sistema foram as notas que geraram os números de referência, o motivo básico e as partes formais. Quanto à *energia* que aplicamos no *sistema*, esta foi amparada por nosso conhecimento prévio sobre a peça e sobre as decisões composicionais que a estruturaram. O fato de termos composto a peça facilitou amplamente o que chamamos de ativação do *sistema*. As *informações* obtidas descrevem *Surto – Parte I* enquanto uma composição que apresenta uma estrutura motivicas recorrente, cujo tratamento busca representar musicalmente a ideia sugerida pelo título. Além disso, a composição tem como base uma estruturação que correlaciona numericamente os materiais básicos com a estrutura formal mais abrangente.

O estudo da peça *Surto – Parte I* (2013), de acordo com a *visão sistêmica*, perpassou pela apresentação de informações sobre seu contexto de criação e de estreia. Apresentamos um breve relato sobre o fato de termos adquirido os materiais básicos da peça a partir de uma pequena execução ao piano. Em seguida, demonstramos o motivo básico da peça e a maneira como o

mesmo foi articulado para fazer referência à temática da peça. Através do *enfoque gerenciamento motivico e título da obra*, expusemos que o mesmo não se desenvolveu em ideias melódicas mais amplas e foi posicionado em pontos específicos da peça para simbolizar a temática vinculada ao termo *Surto*. Posteriormente, demonstramos como as estruturas mais amplas da composição foram baseadas em informações numéricas simples extraídas das alturas utilizadas para compor. Isso se deu a partir do *enfoque: correlação entre estrutura formal e materiais constituintes*. Ao final do texto, apresentamos a síntese das informações obtidas sob a organização dos *descritores sistêmicos*.





## CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com o que apresentamos ao longo dos três *capítulos* desta *dissertação*, consideramos que foi possível iniciar um estudo que visa correlacionar conhecimentos advindos de estudos sobre *sistemas* com a área da composição musical. Conforme foi apresentado, buscamos demonstrar que a *partitura* pode ser compreendida enquanto um *sistema* de *tempo* e *espaço*, carregando consigo as potencialidades de uma determinada composição.

Ao longo do *capítulo 1*, trabalhamos sobre o conceito de *sistema* a partir das referências que adotamos. Isso nos levou a destacar o fator *interação* enquanto uma característica-chave para o estudo em questão. Outras características passíveis de serem atribuídas aos *sistemas*, foram detectadas. Dentre as que estudamos, destacamos as seguintes: *tipo*, *partes*, *hierarquia*, *complexidade*, *funcionamento* e *fluxos*, de acordo com as informações obtidas nos estudos de Pizza Junior (1986). Essas características, ao serem pormenorizadas, nos forneceram condições para nos aprofundarmos em questões que serviram de base para concretização de nosso estudo. Em conjunto com tais questões, observamos que *Teoria Geral dos Sistemas* – estabelecida por Bertalanffy (2015) – considera que os estudos sobre *sistemas* têm caráter interdisciplinar, o que nos forneceu um aporte para aplicarmos tais conhecimentos no campo da música. Além disso, tal teoria nos permitiu compreender relações de *hierarquia* em que podemos organizar níveis de estruturação; nesse sentido teríamos *subsistemas*, passíveis de serem subordinados aos *sistemas*, que, por sua vez, podem estar subordinados ao que compreendemos por *macrossistema*. A partir daí, detectamos que o posicionamento de uma estrutura que apresenta condições de ser classificada enquanto *sistema*, pode ser compreendida em qualquer um dos níveis dessa hierarquia, dependendo do contexto e da perspectiva adotada. Com base nisso, demonstramos que foi possível compreender a *partitura* tanto como um sistema – em um contexto mais direcionado para ela – quanto como um *subsistema*, quando a tratamos enquanto um dos componentes de uma obra musical. Esta última foi apresentada no capítulo em questão enquanto uma estrutura que emerge no *tempo* e no *espaço*, dimensões que surgem na *partitura* no plano da representação. Ainda no *capítulo 1*, apresentamos o *tempo* enquanto dimensão que articula nas sucessões de estados e o *espaço* como bloco-momento, que se refere à textura e a densidade na música.

No *capítulo 2*, nos direcionamos para tratamento da *partitura* enquanto um *sistema*. Para isso, apresentamos a conceituação da *visão sistêmica*, que teve como aporte o paradigma do *pensamento sistêmico* e os *descritores sistêmicos* advindos da *Teoria Geral dos Sistemas*. A

*complexidade, a instabilidade e a intersubjetividade* foram detalhadas e compreendidas enquanto dimensões indissociáveis ao *pensamento sistêmico*, de acordo com Vasconcellos (2013). Já os *descritores sistêmicos*, resultaram da adaptação de características advindas dos *sistemas* para o contexto da *partitura*. Ao final da primeira seção do *capítulo*, concluímos que a *visão sistêmica* conjuga as *dimensões do pensamento sistêmico*, o *tempo* e o *espaço* enquanto meios de articulação, além dos *descritores sistêmicos*. Na segunda seção do *capítulo 2*, descrevemos os resultados dos estudos que realizamos a respeito da *abordagem analítica*, para enfim compara-la com a *visão sistêmica*. Essas reflexões compararam os princípios de *simplicidade, estabilidade e objetividade* enquanto elementos que diferenciam a *análise do pensamento sistêmico*. Essa segunda etapa do *capítulo* teve como amparo os conceitos de Vasconcellos (2013).

Ao longo do *capítulo 3* apresentamos a *adequação da visão sistêmica* para que enfim pudéssemos verificar sua aplicabilidade em *partituras* de peças que selecionamos para o trabalho. Na primeira seção do *capítulo*, apresentamos o conceito *enfoque*, que serviu de base para abordagem que propusemos. Em seguida, elaboramos quatro etapas para o estudo: *a) levantamento de dados sobre a partitura; b) escolha e delimitação de enfoques; c) estudo dos elementos selecionados sob a perspectiva dos enfoques; d) Organização das informações obtidas através dos descritores sistêmicos*. Tais etapas foram explicadas e seus procedimentos foram adotados para aplicação da *visão sistêmica* nas partituras de Hout (1991), do primeiro movimento de *Vortex Temporum* (1994-1996) e da peça *Surto – Parte I* (2013). Tal como está descrito no *capítulo* em questão, o trabalho proposto foi possível de ser realizado. Os resultados demonstraram uma forma de compreender cada peça a partir de seu contexto, sob uma perspectiva que se baseia na interligação de informações reunidas, dentro do alcance do que chamamos de *enfoque*.

Conforme as informações que apresentamos a partir deste estudo inicial, a atual pesquisa pretendeu contribuir com uma forma de apresentar e de aplicar a *visão sistêmica*, que foi organizada e desenvolvida no contexto desta *dissertação*. Esperamos que essa abordagem possa contribuir para reflexões em torno do pensamento *sistêmico* no campo da música, especificamente na área da *composição*. Em estudos futuros, pretendemos modificar e ampliar os conceitos aqui apresentados, para que possam atender às necessidades de estruturas mais complexas que possam eventualmente surgir.

## REFERÊNCIAS

### BIBLIOGRÁFICAS

ACKOFF, Russell L. Part I: Background. In: *Re-Creating the Corporation: A Design of Organizations for the 21<sup>st</sup> century*. New York: Oxford University Press, inc, 1999.

ADAMI, Felipe Kirst. *Sinfonia Sistêmica: os processos criativos e a concepção estética dos ciclos vitais*. 2010. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

BERTALANFFY, Ludwig Von. *Teoria geral dos sistemas: Fundamentos, desenvolvimento, aplicações*. Tradução de Francisco M. Guimarães. 8ª edição. São Paulo: Editora Vozes, 2015.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. 1.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. Signos: Música;4.

CHEN, David; STROUP, Walter. *General System Theory: Toward a Conceptual Framework for Science and Technology Education for All*. *Journal of Science Education and Technology*. Vol 2, No.3, 1993. p. 447-459.

CORRÊA, Antenor Ferreira. *O sentido da análise musical*, Opus – Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Campinas (SP), Ano 12 n.12, p.33-53, 2006.

\_\_\_\_\_. *Análise musical como princípio composicional*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação*. 2003. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

\_\_\_\_\_. *A livre improvisação musical e a filosofia de Gilles Deleuze*. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.26, 2012, p.60-66.

DALLIN, Leon. *Twentieth Century Composition: A guide to the Materials of Modern Music*. 3.ed. W. C. Brown Co., 1974.

DUNSBY, Jonathan.; WHITTALL, Arnold. *Análise musical na teoria e na prática*. Tradução de Norton Dudeque. Curitiba: Editora UFPR, 2011.

EVERETT, Yayoi Uno. *The Music of Louis Andriessen*. Published in the United States of America, New York: Cambridge University Press, 2006.

GENTIL–NUNES, Pauxy. *Programa, Feedback e Composição Musical*. 1993. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

GUIGUE, Didier. *Estética da sonoridade: a Herança de Debussy na música para piano do século XX*. São Paulo: Perspectiva. Signos: Música;13.

GRISEY, Gérard. *Tempus ex Machina: A composer's reflections on musical time*. *Contemporary Music Review*. Vol.2, p.239–275, 1987.

KOLLIAS, Phivos-Angelos. *Application of Systemic Principles in Music composition*. In: *Postgraduate Symposium for the Creative Sonic Arts*. Motje Wolf (Ed.) *Proceedings of Sound, Sight, Space and Play*, De Monfort University Leicester, 2009.p.59–66.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Tradução de Eliane Lisboa. 5ª Edição. Porto Alegre: Sulina, 2015.

MORAES, Pedro Miguel de; PITOMBEIRA, Liduino. Planejamento composicional do Ponteio N°1 de Pedro Miguel a partir da Modelagem do Ponteio N°11 de Guarnieri. *Revista Música*. V.13, N°1, ago. 2012. p.136–154.

\_\_\_\_\_. Os sete saberes necessários à educação do futuro. Tradução de Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya. 2ª Edição revisada. São Paulo : Cortez, Brasília, DF: UNESCO, 2011.

KASPER, Humberto. O processo de pensamento sistêmico: Um estudo das principais abordagens a partir de um quadro de referência proposto. 2000. Dissertação. Programa de Pós-graduação de Engenharia de produção, Escola de Engenharia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

PITOMBEIRA, Liduino. Paradigmas para o ensino da composição musical nos séculos XX e XXI. *Opus* – Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, V.17, n.I, p.39-50, jun. 2011.

PIZZA JUNIOR, W. Considerações sobre a Teoria Geral de Sistemas. *Revista de Administração Pública*, v. 20, n. 2, p. 71-89, 1986.

PERSICHELLI, Vincent. *Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice*. New York: W.W. Norton & Company, 1961.

PUIG, Daniel Fils. Música e Sistemas Dinâmicos Não-lineares: uma abordagem composicional. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_. Planimetria em Koellreutter e atratores estranhos como metáfora para a composição musical com improvisação guiada. In: I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. Rio de Janeiro, 2010. Anais do I SIMPOM. Rio de Janeiro, 2010. p.997-1005.

\_\_\_\_\_. Metapadrões como ferramenta para composição musical: uma abordagem pessoal a partir do pensamento sistêmico e dos estudos da complexidade. 2014. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SANDRED, Örjan. Temporal structures and time perception in the music of Gérard Grisey: some similarities and differences to Karlheinz Stockhausen's ideas. McGill University Faculty of Music, Montreal, 1994.

SKYTTER, Lars. Basic Ideas of General System Theory. In: *General Systems Theory: Problems, Perspectives, Practice*. Second Edition. World Scientific Publishing Co.Pte.Ltd. 2005. p.49-109.

TROCHIMCZYK, Maja. *The Music of Louis Andriessen*. New York: Routledge, 2002.

VASCONCELLOS, Maria José Esteves. *Pensamento Sistêmico: o novo paradigma da ciência*. 10ª Edição. Campinas, SP: Papirus, 2013.

## INTERNET

ANDRIESEN, Louis. Bang on a Can All-Stars Louis Andriessen. Gigantic Dancing Human Machine. In: Cantaloup Music Homepage. Disponível em: < <http://cantaloupemusic.com/albums/gigantic-dancing-human-machine> >. Acesso em: Fevereiro de 2016.

BRAUCKMANN, Sabine. Ludwig von Bertalanffy (1901--1972). University of Münster, January of 1999. In: International Society for the Systems Sciences. Disponível em: < <http://www.iss.org/lumLVB.htm> >. Acesso em: Agosto de 2015.

**PARTITURAS**

ANDRIESSEN, Louis. *Hout*. Regent Street, London: Boosey & Hawkes (1991). Partitura.

GRISEY, Gérard. *Vortex Temporum I,II,III*. Impresso na Itália: Editions Ricordi (1998). Partitura.

MOREIRA, Arthur. *Surto – Parte I*. Rio de Janeiro (2013). Partitura.



**ANEXOS****ANEXO 1: Partitura da peça Hout****ANEXO 2: Partitura da Peça Vortex Temporum****ANEXO 3: Partitura da peça Surto–Parte I**

## **ANEXO 1**



Louis Andriessen

Hout  
(Wood)

*Full Score*



BOOSEY & HAWKES

Louis Andriessen

Hout  
(Wood)

for tenor saxophone, marimba, guitar and piano

1991

BOOSEY & HAWKES

Boosey & Hawkes Music Publishers Limited  
295 Regent Street, London W1R 8JH



Written on request of D.G. Simons for Paul Koek with financial support of the  
*Fonds voor de Scheppende Toonkunst*

First performance on November 3rd, 1991, Frascati Amsterdam by

"LOOS": Peter van Bergen tenor saxophone  
Paul Koek marimba  
Patricio Wang guitar  
Gerard Bouwhuis piano

Tenor saxophone: jazz articulation



DURATION: ca 10 minutes



Hout  
(Wood)

Louis Andriessen

1 ♩ = not slower than 98

T.Sax  
*ff sempre*

Mar.  
*ff sempre*

Gtr  
*ff sempre*

Pno  
*ff sempre*

5

8

11

Musical score for measures 11-13. The system consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *ff*.

14

Musical score for measures 14-16. The system consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music continues in the same key signature and style as the previous system, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings.

17

Musical score for measures 17-19. The system consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music continues in the same key signature and style, with intricate rhythmic details and dynamic markings.

20

Musical score for measures 20-22. It consists of four systems of staves. The first system has a single treble clef staff. The second system has a treble clef staff and a bass clef staff. The third system has a single treble clef staff. The fourth system has a grand staff (treble and bass clefs). The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes.

23

Musical score for measures 23-25. It consists of four systems of staves. The first system has a single treble clef staff. The second system has a treble clef staff and a bass clef staff. The third system has a single treble clef staff. The fourth system has a grand staff (treble and bass clefs). The music continues with complex rhythmic patterns and chromatic movement.

26

Musical score for measures 26-28. It consists of four systems of staves. The first system has a single treble clef staff. The second system has a treble clef staff and a bass clef staff. The third system has a single treble clef staff. The fourth system has a grand staff (treble and bass clefs). The music continues with complex rhythmic patterns and chromatic movement.

29

Musical score for measures 29-31. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is in a 3/4 time signature and features a complex, rhythmic melody with many accidentals (sharps, flats, naturals) and rests. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat.

32

Musical score for measures 32-34. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is in a 3/4 time signature and features a complex, rhythmic melody with many accidentals (sharps, flats, naturals) and rests. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat.

35

Musical score for measures 35-37. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is in a 3/4 time signature and features a complex, rhythmic melody with many accidentals (sharps, flats, naturals) and rests. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat.



38

Musical score for measures 38-40. The system consists of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and rests.

41

Musical score for measures 41-43. The system consists of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The music continues with intricate rhythmic patterns and rests.

44

Musical score for measures 44-46. The system consists of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The music continues with intricate rhythmic patterns and rests. A watermark is visible in the bottom right corner of this system.



47

Musical score for measures 47-49. The system consists of four staves. The top staff is a single treble clef. The second and third staves are a grand staff (treble and bass clefs). The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs). The music is in 3/4 time and features a complex melodic line in the top staff and a rhythmic accompaniment in the lower staves.

50

Musical score for measures 50-52. The system consists of four staves. The top staff is a single treble clef. The second and third staves are a grand staff (treble and bass clefs). The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs). The music continues with a complex melodic line in the top staff and a rhythmic accompaniment in the lower staves.

53

Musical score for measures 53-55. The system consists of four staves. The top staff is a single treble clef. The second and third staves are a grand staff (treble and bass clefs). The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs). The music continues with a complex melodic line in the top staff and a rhythmic accompaniment in the lower staves.

56

Musical score for measures 56-58. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. A double bar line is present at the end of measure 58.

59

(7) 3x

*poco dim.*

Musical score for measures 59-61. It consists of four staves. Measures 59 and 60 contain a dense, repetitive sixteenth-note pattern. Measure 61 shows a change in dynamics with the instruction *poco dim.* written above the first staff. A double bar line is at the end of measure 61.

62

Musical score for measures 62-64. It consists of four staves. Measures 62 and 63 continue the sixteenth-note patterns from the previous system. Measure 64 concludes the system with a double bar line.

65

Musical score for measures 65-67. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first two staves are for the right hand, and the last two are for the left hand. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *sfz* and *ff*. The key signature has one flat (B-flat).

68

Musical score for measures 68-70. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music continues with complex rhythmic patterns and dynamic markings. The key signature remains one flat.

71

Musical score for measures 71-73. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music continues with complex rhythmic patterns and dynamic markings. The key signature remains one flat.

74

Musical score for measures 74-76. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has one flat (B-flat). The first staff has a treble clef and a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) at measure 75. The second staff has a treble clef. The third staff has a treble clef and a key signature change to one flat (B-flat) at measure 75. The fourth staff has a bass clef.

77

Musical score for measures 77-79. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music continues with complex rhythmic patterns. The key signature has one flat (B-flat). The first staff has a treble clef. The second staff has a treble clef. The third staff has a treble clef. The fourth staff has a bass clef.

80

Musical score for measures 80-82. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music continues with complex rhythmic patterns. The key signature has one flat (B-flat). The first staff has a treble clef. The second staff has a treble clef. The third staff has a treble clef. The fourth staff has a bass clef.



83

Musical score for measures 83-85. The system consists of four staves. The top staff is a single melodic line in treble clef. The second and third staves are a pair of staves in treble clef, likely for a violin and viola. The bottom staff is a grand staff in bass clef, consisting of two staves for piano accompaniment. The music is in a minor key with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes.

86

Musical score for measures 86-88. The system consists of four staves. The top staff is a single melodic line in treble clef. The second and third staves are a pair of staves in treble clef, likely for a violin and viola. The bottom staff is a grand staff in bass clef, consisting of two staves for piano accompaniment. The music continues with complex rhythmic patterns and chromatic movement.

89

Musical score for measures 89-91. The system consists of four staves. The top staff is a single melodic line in treble clef. The second and third staves are a pair of staves in treble clef, likely for a violin and viola. The bottom staff is a grand staff in bass clef, consisting of two staves for piano accompaniment. The music concludes with a final cadence.

92

Musical score for measures 92-94. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are several dynamic markings, including accents and slurs, throughout the passage.

95

Musical score for measures 95-97. The score continues with the same four-staff layout. The key signature changes to two sharps (F# and C#) and one flat (Bb). The rhythmic complexity is maintained with intricate melodic lines and accompaniment. Dynamic markings such as accents and slurs are used to emphasize specific notes and phrases.

98

Musical score for measures 98-100. The score continues with the same four-staff layout. The key signature changes to two sharps (F# and C#). The music concludes with a final cadence, featuring a prominent trill in the upper voice. Dynamic markings like accents and slurs are present.

101

Musical score for measures 101-103. It consists of four staves: two for the upper woodwinds (flute and oboe) and two for the piano. The music is in a minor key with a key signature of one flat. The upper woodwinds play melodic lines with various ornaments and slurs, while the piano provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

104

Musical score for measures 104-106. It consists of four staves: two for the upper woodwinds (flute and oboe) and two for the piano. The music continues in the same key signature. The upper woodwinds feature more complex melodic patterns, and the piano accompaniment remains active with harmonic support.

107

Musical score for measures 107-109. It consists of four staves: two for the upper woodwinds (flute and oboe) and two for the piano. The music concludes in the same key signature. The upper woodwinds play a final melodic phrase, and the piano accompaniment provides a concluding harmonic structure.

110

Musical score for measures 110-112. It consists of four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The music is in a 3/4 time signature and features a complex, rhythmic melody with many accidentals and slurs.

113

Musical score for measures 113-115. It consists of four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The music continues with a complex, rhythmic melody, including a key signature change to two flats and a 3/4 time signature.

116

Musical score for measures 116-118. It consists of four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The music continues with a complex, rhythmic melody, including a key signature change to one flat and a 3/4 time signature. A large watermark is visible in the background of this section.



119

Musical score for measures 119-122. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Measure 119 features a melodic line in the first treble staff with a fermata over a half note, and a complex rhythmic accompaniment in the other staves. The piece concludes with a final cadence in measure 122.

123

Musical score for measures 123-125. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music continues in the same key and time signature. Measures 123 and 124 show a continuation of the rhythmic patterns, while measure 125 ends with a final cadence.

126

Musical score for measures 126-129. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music continues in the same key and time signature. Measures 126 and 127 feature more complex rhythmic figures, and the piece concludes with a final cadence in measure 129.

129

Musical score for measures 129-131. The score is written for four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The music is in a complex, chromatic style with frequent accidentals and slurs. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

132

Musical score for measures 132-134. The score continues with four staves. The vocal lines show more melodic movement with various intervals and accidentals. The piano accompaniment maintains its rhythmic complexity, with the right hand often playing sixteenth-note patterns.

135

Musical score for measures 135-137. The score concludes with four staves. The vocal lines reach their final notes, and the piano accompaniment ends with a final chord. The overall texture is dense and intricate.

138

Musical score for measures 138-140. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is in a complex, chromatic style with many accidentals. The first two staves are for the right hand, and the last two are for the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The music features intricate melodic lines and complex harmonic textures.

141

Musical score for measures 141-143. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music continues the complex, chromatic style from the previous system. The first two staves are for the right hand, and the last two are for the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The music features intricate melodic lines and complex harmonic textures.

144

Musical score for measures 144-146. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music continues the complex, chromatic style from the previous systems. The first two staves are for the right hand, and the last two are for the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The music features intricate melodic lines and complex harmonic textures.

147

150

153



156

Musical score for measures 156-158. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has one flat (B-flat). The first staff has a treble clef and a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) at the beginning. The second staff has a treble clef and a key signature change to one flat (B-flat) at the beginning. The third staff has a treble clef and a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) at the beginning. The fourth staff has a bass clef and a key signature change to one flat (B-flat) at the beginning. The music is highly technical and features many accidentals.

159

Musical score for measures 159-161. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music continues with the complex rhythmic pattern from the previous system. The key signature remains one flat (B-flat). The first staff has a treble clef and a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) at the beginning. The second staff has a treble clef and a key signature change to one flat (B-flat) at the beginning. The third staff has a treble clef and a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) at the beginning. The fourth staff has a bass clef and a key signature change to one flat (B-flat) at the beginning. The music is highly technical and features many accidentals.

162

Musical score for measures 162-164. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music continues with the complex rhythmic pattern from the previous system. The key signature remains one flat (B-flat). The first staff has a treble clef and a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) at the beginning. The second staff has a treble clef and a key signature change to one flat (B-flat) at the beginning. The third staff has a treble clef and a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) at the beginning. The fourth staff has a bass clef and a key signature change to one flat (B-flat) at the beginning. The music is highly technical and features many accidentals.

165

*legato*

*legato*

*legato*

*legato*

168

17 *meno legato*

*meno legato*

*meno legato*

*meno legato*

174

Musical score for measures 174-176. It consists of four staves: two for the upper system (treble and bass clefs) and two for the lower system (treble and bass clefs). The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. There are several accidentals (sharps and flats) throughout the passage.

177

*marcato*

Musical score for measures 177-179. It consists of four staves: two for the upper system and two for the lower system. The tempo marking *marcato* is present above the first staff and below the second and fourth staves. The music continues with complex rhythmic patterns and includes a fermata over a measure in the second staff.

180

Musical score for measures 180-182. It consists of four staves: two for the upper system and two for the lower system. The music continues with complex rhythmic patterns and includes a fermata over a measure in the second staff.

183

Musical score for measures 183-185. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is in a minor key, indicated by the key signature of one flat. The tempo is marked with a '3' over the first measure, suggesting a triplet. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as accents and slurs.

186

Musical score for measures 186-188. The score continues with four staves (two treble, two bass). The key signature remains one flat. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various accidentals. There are several slurs and dynamic markings throughout the passage.

189

Musical score for measures 189-191. The score continues with four staves (two treble, two bass). The key signature remains one flat. The music is highly rhythmic, with frequent sixteenth and thirty-second notes. There are many accidentals and dynamic markings, including accents and slurs.



194

Musical score for measures 194-198. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are several slurs and accents throughout the passage.

195

Musical score for measures 195-197. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music continues with a complex rhythmic pattern, primarily consisting of sixteenth and thirty-second notes. There are several slurs and accents throughout the passage.

198

*meno stacc.*

Musical score for measures 198-202. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are several slurs and accents throughout the passage. The instruction *meno stacc.* is written above the first staff in measures 198, 199, 200, and 201.

201

Musical score for measures 201-203. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is written in a key with one flat and a 3/4 time signature. Measure 201 starts with a treble clef staff containing a series of eighth notes with accents and slurs, and a bass clef staff with a similar rhythmic pattern. The piece continues with complex rhythmic patterns and dynamic markings like *mf* and *mfz*.

204

Musical score for measures 204-206. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music continues with intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings such as *mfz* and *mf* are present throughout the section.

207

*non-stacc*

Musical score for measures 207-209. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. Measure 207 features a treble clef staff with a dense, rapid sixteenth-note passage marked *non-stacc*. The bass clef staff continues with a steady eighth-note accompaniment. The section concludes with further rhythmic complexity and dynamic markings.

210

Musical score for measures 210-212. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is in a complex, chromatic style with many accidentals. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music features intricate melodic lines and complex harmonic structures.

213

Musical score for measures 213-215. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is in a complex, chromatic style with many accidentals. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music features intricate melodic lines and complex harmonic structures.

216

Musical score for measures 216-218. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is in a complex, chromatic style with many accidentals. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music features intricate melodic lines and complex harmonic structures.

219

Musical score for measures 219-221. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is B-flat major (two flats). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are several dynamic markings, including accents (>) and hairpins (> and <). The piece concludes with a double bar line.

222

Musical score for measures 222-224. The score continues with the same four-staff layout. The key signature changes to C major (no sharps or flats). The music is highly rhythmic and technical, with many slurs and accents. The piece ends with a double bar line.

225

Musical score for measures 225-227. The score continues with the same four-staff layout. The key signature changes to B-flat major (two flats). The music features a mix of rhythmic patterns and includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The piece concludes with a double bar line.



228

Musical score for measures 228-230. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A dynamic marking of *mf* is present at the beginning of the first staff.

231

Musical score for measures 231-233. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *meno stacc* and *cresc.* across the staves.

234

Musical score for measures 234-236. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A dynamic marking of *mf* is present at the beginning of the first staff.

237 Più mosso  $\text{♩} = 114$

Musical score for measures 237-240. The score is written for four staves. The first two staves are for the upper strings (Violin I and Violin II), and the last two are for the piano. The tempo is marked 'Più mosso' with a quarter note equal to 114 beats per minute. The dynamics are marked 'ff' (fortissimo) and 'non-stacc' (non-staccato). The music features a complex rhythmic pattern with many slurs and accents.

240

Musical score for measures 240-243. The score is written for four staves. The first two staves are for the upper strings, and the last two are for the piano. The dynamics are marked 'ff' and 'non-stacc'. The music continues with complex rhythmic patterns and slurs.

243

Musical score for measures 243-246. The score is written for four staves. The first two staves are for the upper strings, and the last two are for the piano. The dynamics are marked 'non-stacc' and 'ff'. A section titled 'To 2 Large Woodblocks' is indicated, with a 'sim' (sforzando) marking. The music features complex rhythmic patterns and slurs.

247

Musical score for measures 247-252. It consists of four staves: a single treble staff at the top, followed by a grand staff (treble and bass), and another single treble staff at the bottom. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. There are several rests and dynamic markings throughout the passage.

253

Musical score for measures 253-258. It consists of four staves: a single treble staff at the top, followed by a grand staff (treble and bass), and another single treble staff at the bottom. The music continues with complex rhythmic patterns. There are several rests and dynamic markings, including a prominent *sfz* (sforzando) marking in the final measure of the system. The piece concludes with a fermata over a whole note.



## **ANEXO 2**



**GÉRARD GRISEY**  
**VORTEX TEMPORUM I, II, III**

POUR PIANO ET CINQ INSTRUMENTS

PARTITURA

**RICORDI**

Commande conjointe du Ministère de la Culture, du Ministerium für Kunst Baden-Württemberg  
et de la Westdeutsche Rundfunk Köln à la demande spécifique de  
l'Ensemble Recherche

## ORGANICO

Flauto in Do / Ottavino / Flauto in Sol / Flauto basso  
Clarinetto in Si $\flat$  (accordato un quarto di tono sotto) /  
Clarinetto in La / Clarinetto basso in Si $\flat$   
Violino  
Viola  
Violoncello  
Pianoforte (gran coda, munito di terzo pedale, con  
quattro note accordate un quarto di tono sotto)

Tutta la partitura è scritta in do.

Possibilità di esecuzione:

- sia VORTEX TEMPORUM I, II, III - durata: 41' ca  
I tre movimenti si incatenano senza interruzione per  
mezzo degli Interludi

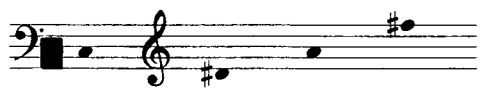
- sia VORTEX TEMPORUM I, II - durata: 22' ca  
I due movimenti si incatenano senza interruzione  
per mezzo dell'Interludio. Finire obbligatoriamente  
con il secondo Interludio. Non eseguire in nessun  
caso il terzo movimento da solo.

La parte di clarinetto è scritta per il sistema Böhm.

Gli archi utilizzano sordine ordinarie e sordine di  
piombo.

Per l'accordatura del pianoforte procedere come se-  
guendo la vigilia del concerto, accordare il pianoforte  
normalmente ad eccezione delle quattro note accor-  
date un quarto di tono più basse.

per La = 440 Hz, La  $\flat$  = 427,5 Hz  
per La = 442 Hz, La  $\flat$  = 429,4 Hz



Nella partitura tali altezze sono notate:



Poco prima del concerto, accordare e verificare nuo-  
vamente.

## FORMATION

Flûte en Do / Petite Flûte / Flûte en Sol / Flûte basse  
Clarinette en Si $\flat$  (accordée un quart de ton plus bas) /  
Clarinette en La / Clarinette basse en Si $\flat$   
Violon  
Alto  
Violoncelle  
Piano (très grand piano avec troisième pédale dont  
quatre notes accordées un quart de ton plus bas)

Toute la partition est notée en Do.

On peut jouer:

- soit VORTEX TEMPORUM I, II, III - durée: env. 41'  
Les trois mouvements s'enchaînent sans interruption  
au moyen des Interludes

- soit VORTEX TEMPORUM I, II - durée: env. 22'  
Les deux mouvements s'enchaînent sans interruption  
au moyen de l'Interlude. Terminer obligatoirement  
par le second Interlude. Ne jouer en aucun cas le troisième  
mouvement seul.

Les parties de clarinette sont écrites pour le système  
Böhm.

Les cordes utilisent des sordines ordinaires et des  
sordines de plomb.

Pour l'accord du piano, procéder comme suit: accorder  
le piano normalement la veille du concert sauf quatre  
notes accordées un quart de ton plus bas.

pour La = 440 Hz, La  $\flat$  = 427,5 Hz  
pour La = 442 Hz, La  $\flat$  = 429,4 Hz



Dans la partition ces hauteurs sont notées:



Accorder et vérifier à nouveau peu avant le concert.

## INSTRUMENTATION

Flute in C / Piccolo / Flute in G / Bass flute  
Clarinet in B $\flat$  (tuned a quarter tone lower) /  
Clarinet in A / Bass clarinet in B $\flat$   
Violin  
Viola  
Cello  
Piano (grand, with third pedal, with four notes tuned  
a quarter tone lower)

The whole score is written in C at actual pitch.

Performance options:

- both VORTEX TEMPORUM I, II, III - duration: about 41'  
The three movements are joined together without a  
break by means of the Interludes

- and VORTEX TEMPORUM I, II - duration: about 22'  
The two movements are joined together without a  
break by means of the first Interlude. End with the  
second Interlude. In no case play the third move-  
ment alone.

The clarinet parts are written for the Böhm system.

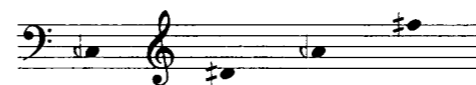
The strings use ordinary mutes and lead mutes.

To tune the piano proceed as follows: the day before  
the concert tune the piano normally except for the  
four notes tuned a quarter-tone lower.

for A = 440 Hz, A  $\flat$  = 427,5 Hz  
for A = 442 Hz, A  $\flat$  = 429,4 Hz



In the score these pitches are notated:



Shortly before the concert, tune and check again.

## BESETZUNG

Große Flöte / Pikkoloflöte / G-Flöte / Baßflöte  
B-Klarinette (ein Viertelton tiefer gestimmt) /  
A-Klarinette / B-Baßklarinetten  
Violine  
Viola  
Violoncello  
Piano (Großer Flügel, mit drittem Pedal ausgestattet,  
mit vier ein Viertelton tiefer gestimmten Tönen)

Die gesamte Partitur ist in C geschrieben.

Ausführungsmodalitäten:

- sowohl für VORTEX TEMPORUM I, II, III - Dauer ca. 41'  
Die drei Sätze knüpfen ohne Unterbrechung durch  
Zwischenspiele aneinander an

- als auch für VORTEX TEMPORUM I, II - Dauer ca. 22'  
Die beiden Sätze knüpfen ohne Unterbrechung durch  
das Zwischenspiel aneinander an. Mit dem zweiten  
Zwischenspiel ist unbedingt zu enden. Der dritte Satz  
unter keinen Umständen allein ausführen.

Die Klarinettenpartien sind für das Böhm-System  
geschrieben.

Die Streichinstrumente verwenden gewöhnliche und  
Bleisordinen.

Zum Stimmen des Pianos folgendermaßen vorgeben:  
am Vorabend des Konzerts, das Piano normal stimmen  
abgesehen von den vier ein Viertelton tiefer gestimmten  
Tönen.

für a = 440 Hz, a  $\flat$  = 427,5 Hz  
für a = 442 Hz, a  $\flat$  = 429,4 Hz







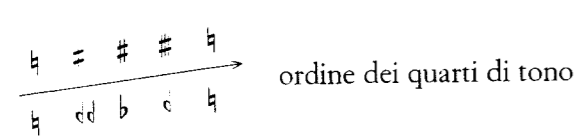
In der Partitur sind diese Höhen angegeben:






Kurz vor dem Konzert, erneut stimmen und überprüfen.

SIMBOLI


-  # alzato esattamente di un quarto di tono
-  b abbassato esattamente di un quarto di tono
-  # alzato esattamente di un quarto di tono
-  b abbassato esattamente di un quarto di tono




-  poco crescente (1/8 di tono)
-  poco calante (1/8 di tono)


 attacco o stacco impercettibile


..f".."ff" dinamica relativa e compatibile col tipo di suono richiesto

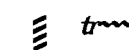
 suono tenuto

 senza riattaccare, sottolineare molto chiaramente il picco dinamico

 irregolare


 il più veloce possibile

 togliere la sordina

 tremoli e trilli il più rapido possibile





 circa 8"

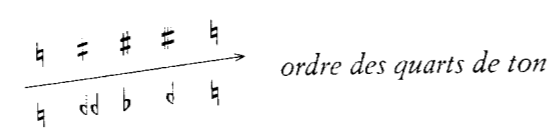
 circa 5"



 circa 3"


 circa 2"

SIGNES

-  # haussé d'un quart de ton exactement
-  b baissé d'un quart de ton exactement
-  # haussé d'un quart de ton exactement
-  b baissé d'un quart de ton exactement




-  légèrement trop haut (1/8 de ton)
-  légèrement trop bas (1/8 de ton)


 attaque ou terminaison imperceptible


..f".."ff" dynamique relative et compatible avec le type de son demandé

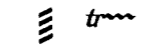
 son tenu

 sans réattaquer, marquer très clairement le sommet dynamique

 irrégulier

 le plus vite possible

 ôter la sordine

 tremolo et trilles le plus rapide possible





 8" environ

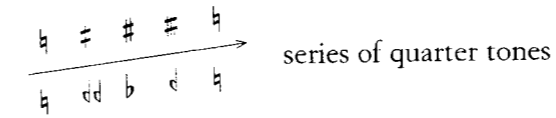
 5" environ



 3" environ


 2" environ

SYMBOLS


-  # raised by a quarter tone exactly
-  b lowered by a quarter tone exactly
-  # raised by a quarter tone exactly
-  b lowered by a quarter tone exactly

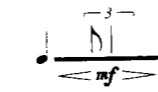


-  slightly sharp (1/8 tone)
-  slightly flat (1/8 tone)


 imperceptible attack or breaking off


..f".."ff" relative dynamics according to the sound required

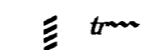
 prolonged sound


 without re-attacking, underline very clearly the dynamic peak


 irregular

 as fast as possible

 remove the mute

 tremolos and trills as rapid as possible





 about 8"

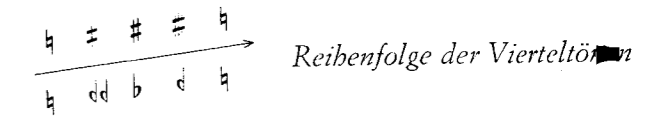
 about 5"



 about 3"


 about 2"

SYMBOLE


-  # genau um ein Viertelton erhöht
-  b genau um ein Viertelton herabgesetzt
-  # genau um ein Viertelton erhöht
-  b genau um ein Viertelton herabgesetzt

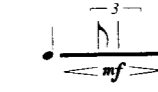


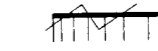
-  kaum zunehmend (1/8 ton)
-  kaum abnehmend (1/8 ton)


 kaum vernehmbarer Ansatz oder Abgang


..f".."ff" Dynamik entsprechend und in Übereinstimmung mit dem erforderlichen Klang


 gehaltener Ton

 ohne erneut anzusetzen, sehr klar die dynamische Spitze unterstreichen

 unregelmäßig

 so schnell wie möglich

 die Sordine entfernen

 Tremoli und Triller so schnell wie möglich


 zirka 8"


 zirka 5"


 zirka 3"


 zirka 2"


## Flauto, Clarinetto


 frullato


 (Cl.) suono “fesso” o multifonico su un suono grave (realizzato forzando il suono e rilassando le labbra). È possibile controllare diverse regioni armoniche: gravi, medie o acute.


 passaggio graduale dal suono ordinario al suono “fesso”


 (Cl.) slap tongue


 (Fl., Cl.) soltanto rumore di soffio, suono “eolio”


 (Fl., Cl.) mescolanza di suono ordinario e suono “eolio”

 (Fl.) “tongue ram” (chiudere violentemente l’imboccatura con la lingua, senza emissione d’aria; suona una settima maggiore sotto)

 (Fl., Cl.) rumore di chiave

 (Fl.) pizzicato


 (Fl., Cl.) bisbigliando (cambiamento di diteggiatura sulla stessa nota)


 (Fl.) “overblow” sulla posizione scritta: soffiare più o meno violentemente al fine di produrre gli armonici indicati.


Le diteggiature per i suoni multipli sono suggerite. Se ne possono cercare altre purché si mantenga la nota principale indicata.


## Flûte, Clarinette


 flatterzunge


 (Cl.) son “fendu” ou multiphonique sur un son grave (réalisé en forçant le son et en lâchant les lèvres). On peut contrôler différentes régions harmoniques: graves, moyennes ou aiguës.


 passer progressivement du son ordinaire au son “fendu”


 (Cl.) slap tongue


 (Fl., Cl.) bruit de souffle uniquement, son “éolien”


 (Fl., Cl.) son ordinaire et son “éolien” mélangés

 (Fl.) tongue ram (obturer violemment l’embouchure avec la langue, sans souffler d’air; sonne une 7<sup>e</sup> majeure en dessous)

 (Fl., Cl.) bruit de clef

 (Fl.) pizzicato


 (Fl., Cl.) “bisbigliando” (changement de doigté sur la même note)


 (Fl.) “overblow” sur la position notée, souffler plus ou moins violemment afin de faire ressortir les harmoniques indiquées.


Les doigtés des multiphoniques sont proposés. On peut en chercher d’autres à condition d’y trouver la note principale indiquée.


## Flute, Clarinet


 flutter tongue


 (Cl.) “harsh” or multiphonic tone on a low note (done by forcing the tone and relaxing the lips). It is possible to control various harmonic ranges: low, middle and high.


 gradual passing from ordinary sound to “harsh” sound


 (Cl.) slap tongue


 (Fl., Cl.) blowing noise only, “Aeolian” tone


 (Fl., Cl.) ordinary tone and “Aeolian” tone combined

 (Fl.) “tongue ram” (violently close the embouchure with the tongue without emitting any air; sounds a major seventh below)

 (Fl., Cl.) key noise

 (Fl.) pizzicato


 (Fl., Cl.) “bisbigliando” (change fingering on the same note)


 (Fl.) “overblow” in the position written: blow more or less violently with the aim of producing the harmonics indicated.


The fingerings for the multiple sounds are suggested. Others may be sought provided that the principal note indicated is maintained.


## Flöte, Klarinette


 Flatterzunge


 (Kl.) “dumpfen” oder Mehrklang auf einem langen Ton (durch Forcieren des Klanges und Entspannen der Lippen hervorzubringen). Es ist möglich, die verschiedenen Ober-tonbereiche zu kontrollieren: tief, mittel oder hoch.


 Allmählicher Übergang vom gewöhnlichen zum “dumpfen” Klang


 (Kl.) slap tongue


 (Fl., Kl.) lediglich Bläseräusch, “äolischer” Klang


 (Fl., Kl.) gewöhnlicher und “äolischer” Klang vermischt

 (Fl.) “tongue ram” (das Mundstück wird heftig durch die Zunge verschlossen, ohne daß Luft entweicht; es klingt eine große Unterseptime)

 (Fl., Kl.) Schlüsselgeräusch

 (Fl.) pizzicato

 (Fl., Kl.) “bisbigliando” (Fingersatzwechsel auf demselben Ton)

 (Fl.) “overblow” über die geschriebene Position: mehr oder weniger stark blasen, um die angegebenen Ober-töne zu produzieren.

Die Fingersätze für die Mehrklänge werden suggeriert. Es können andere ausprobiert werden, solange die angegebene Hauptnote beibehalten wird.

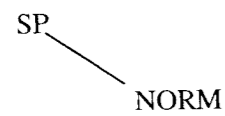
Violino, Viola, Violoncello

1) Posizioni

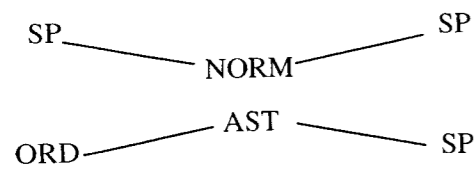
AST	«alto sul tasto», il più alto possibile sulla tastiera, molto vicino alle dita della mano sinistra
ST	«sul tasto»
NORM	«normale»
SP	«sul ponticello»
ASP	«alto sul ponticello»

2) Spostamento longitudinale dell'arco

a) spostamento estremamente rapido, all'attacco



b) spostamento lento



3) Pressioni dell'arco

Uppercase bow symbol opp. Lowercase bow symbol normale

Uppercase bow symbol opp. Lowercase bow symbol esagerata

Uppercase bow symbol opp. Lowercase bow symbol } rumore stridulo, non più alcun suono puro, suona una settima maggiore sotto

Uppercase bow symbol transitioning to lowercase bow symbol } passaggio progressivo da una pressione d'arco a un'altra

≡ tremolo il più rapido possibile

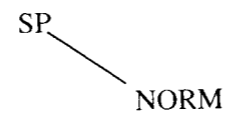
Violon, Alto, Violoncelle

1) Positions

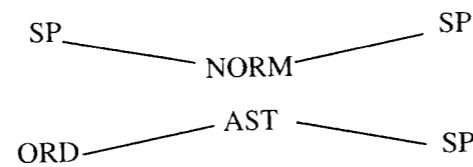
AST	«alto sul tasto», le plus haut possible sur la touche, très près des doigts de la main gauche
ST	«sul tasto»
NORM	«normal»
SP	«sul ponticello»
ASP	«alto sul ponticello»

2) Déplacement longitudinal de l'archet

a) déplacement extrêmement rapide, dans l'attaque



b) déplacement lent



3) Pressions d'archet

Uppercase bow symbol ou Lowercase bow symbol normale

Uppercase bow symbol ou Lowercase bow symbol exagérée

Uppercase bow symbol ou Lowercase bow symbol } bruit grinçant, plus aucun son pur, sonne une septième majeure en dessous

Uppercase bow symbol transitioning to lowercase bow symbol } passage progressif d'une pression d'archet à une autre

≡ trémolo le plus rapide possible

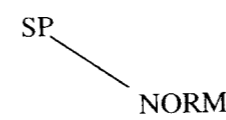
Violin, Viola, Violoncello

1) Positions

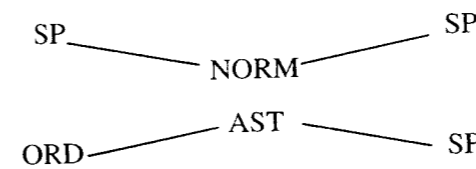
AST	«alto sul tasto», as high as possible on the fingerboard, very near the fingers of the left hand
ST	«sul tasto», on the fingerboard
NORM	«normal», ordinary position
SP	«sul ponticello»
ASP	«alto sul ponticello», high up on the bridge

2) Lengthwise displacement of the bow

a) extremely rapid displacement, on the attack



b) slow displacement



3) Bow pressures

Uppercase bow symbol or Lowercase bow symbol normale

Uppercase bow symbol or Lowercase bow symbol exaggerated

Uppercase bow symbol or Lowercase bow symbol } rasping noise with no pure tone at all, sounds a major seventh below

Uppercase bow symbol transitioning to lowercase bow symbol } gradual progression from one type of pressure to another

≡ tremolo as fast as possible

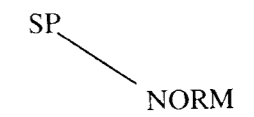
Violine, Bratsche, Violoncello

1) Lage

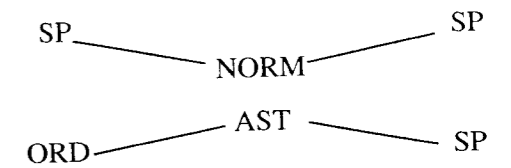
AST	«alto sul tasto», so weit oben wie möglich auf dem Griffbrett, sehr nahe bei den Fingern der linken Hand
ST	«sul tasto»
NORM	«normale»
SP	«sul ponticello»
ASP	«alto sul ponticello»

2) Longitudinale Verlagerung des Bogens

a) extrem schnelle Verlagerung, beim Einsatz



b) langsame Verlagerung



3) Bogenstrich

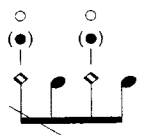
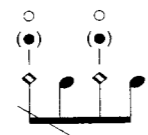
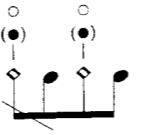
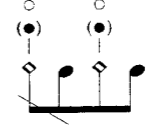
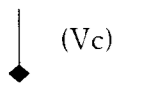
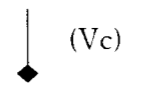
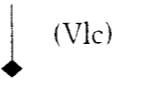
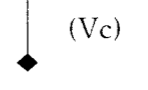
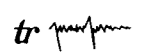
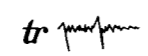
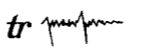
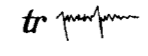




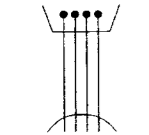
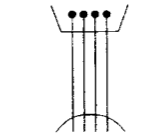
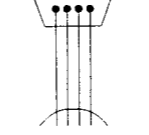
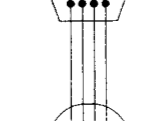
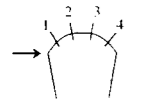
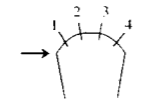
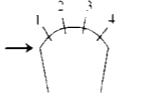
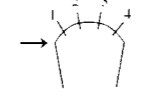
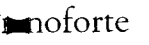

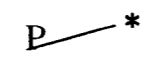
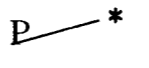
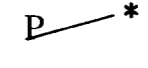
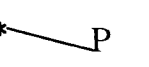
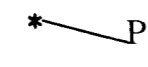
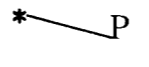
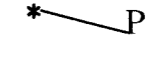








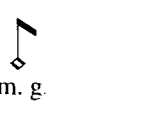
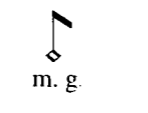
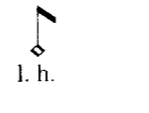
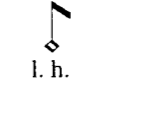
Uppercase bow symbol oder Lowercase bow symbol normale

Uppercase bow symbol oder Lowercase bow symbol übertrieben

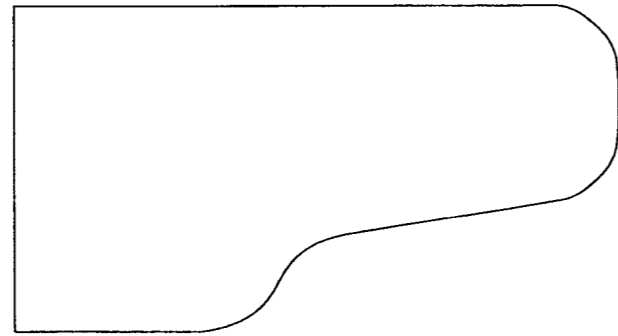
Uppercase bow symbol oder Lowercase bow symbol } kreischendes Geräusch, kein reiner Ton mehr; es klingt eine große Unterseptime

Uppercase bow symbol transitioning to lowercase bow symbol } Fortschreiten von einer Art Bogenstrichs zur anderen

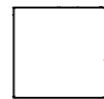
≡ Tremolo so schnell wie möglich

	tremolo con pressione delle dita (corda premuta e sfiorata in alternanza)		<i>tremolo de pression des doigts (corde appuyée et effleurée alternativement)</i>		finger tremolo (the string is alternately pressed and touched lightly)		<i>Tremolo mittels Fingerdruck (Saite abwechselnd herabdrücken und nur leicht berühren)</i>
	(Vc) rumore dell'arco sulla corda, colorato dall'altezza indicata. Sfiurare con due dita in modo da smorzare tutti gli armonici e produrre una sorta di soffio colorato.		(Vc) <i>bruit d'archet sur la corde, coloré par la hauteur indiqué. Effleurer avec deux doigts de façon à étouffer toute harmonique et produire une sorte de souffle coloré.</i>		(Vlc) noise of the bow on the string, coloured by the indicated pitch. Touch (the string) lightly with two fingers in order to damp all harmonics and obtain a sort of coloured blow		(Vc) <i>Geräusch des Streichbogens auf der Saite, koloriert durch die angegebene Höhe. Mit zwei Fingern leicht berühren, um alle Obertöne zu dämpfen und eine Art kolorierten Hauch zu erzeugen</i>
	trillo rabbioso e molto irregolare		<i>trille rageur et très irrégulier</i>		furious and quite irregular trill		<i>Wilder Triller und sehr unregelmäßig</i>
	tremolo rabbioso e molto irregolare		<i>tremolo rageur et très irrégulier</i>		furious and quite irregular tremolo		<i>Wildes Tremolo und sehr unregelmäßig</i>
	chiave atta ad indicare la posizione dell'arco tra il ponticello e la cordiera		<i>clef servant à indiquer la position de l'archet entre le chevalet et le cordier</i>		key used to indicate the bow position between the bridge and the string holder		<i>Passender Schlüssel zur Angabe der Position des Streichbogens zwischen dem Steg und dem Saitenhalter</i>
	“chiave di ponticello”: la freccia indica la posizione dell'arco		<i>“clef de chevalet”: la flèche indique la position de l'archet</i>		“bridge key”: the arrow indicates the position of the bow		<i>“Stegschlüssel”: der Pfeil gibt die Position des Bogens an</i>
<b>P</b> 	<b>P</b> <b>no</b> forte	<b>P</b>	<i>Piano</i>	<b>P</b>	Piano	<b>P</b>	<i>Klavier</i>
<b>P</b>	pedale abbassato completamente	<b>P</b>	<i>pédale enfoncée complètement</i>	<b>P</b>	depress the pedal completely	<b>P</b>	<i>Pedal vollständig herabgedrückt</i>
<b>P</b>	pedale abbassato a metà	<b>P</b>	<i>pédale à moitié enfoncée</i>	<b>P</b>	depress the pedal halfway	<b>P</b>	<i>Pedal zur Hälfte herabgedrückt</i>
<b>P</b> 	ritirare progressivamente il pedale	<b>P</b> 	<i>retirer progressivement la pédale</i>	<b>P</b> 	gradually release the pedal	<b>P</b> 	<i>Pedal nach und nach zurücknehmen</i>
	mettere progressivamente il pedale		<i>mettre progressivement la pédale</i>		gradually depress the pedal		<i>Pedal nach und nach herunterdrücken</i>
	tasto abbassato silenziosamente (3° pedale)		<i>touche enfoncée silencieusement (3<sup>ème</sup> pédale)</i>		silently depress the key (3 <sup>rd</sup> pedal)		<i>Taste lautlos herunterdrücken (3. Pedal)</i>
	lasciare andare il tasto abbassato		<i>retirer la touche enfoncée</i>		release the key which has been depressed		<i>heruntergedrückte Taste loslassen</i>
	Smorzare la corda con la mano sinistra immediatamente davanti agli smorzatori o come altrimenti indicato.		<i>avec la main gauche, étouffer la corde, immédiatement avant les étouffoirs ou autrement suivant indications.</i>		Damp the string with the left hand immediately in front of the dampers or as otherwise indicated.		<i>Die Saite mit der linken Hand direkt vor den Dämpfern oder wie anderweitig angegeben dämpfen.</i>

DISPOSIZIONE / DISPOSITION / ARRANGEMENT / AUFSTELLUNG

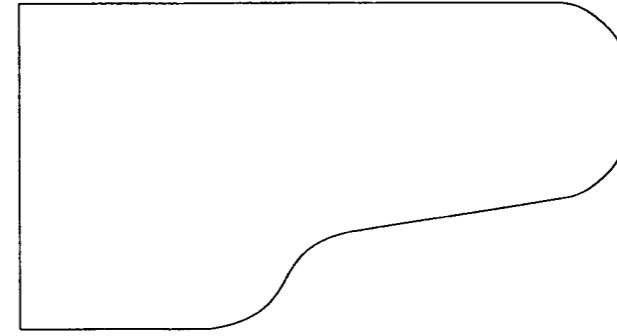


Vc.                      Vno                      Cl.  
Vla                      Fl.



Direttore / Chef / Conductor / Dirigent

oppure  
*ou*  
or  
*oder*



Cl.                      Vno                      Vc.  
Fl.                      Vla







13  
16

③  
4  
4

Fl. *f* *mf* *p* *pp* *ff subito* *f*

Cl. *f* *mf* *p* *pp* *ff subito* *f*

Vno

Vla

Vc. *3° C.*

Pf. *f* *mf* *p* *pp* *ff subito* *f*

Ped.

9  
16

④  
4  
4

3  
8

Fl. *mf* *p* *pp* *ff subito* *f* *mf* *p*

Cl. *mf* *p* *pp* *ff subito* *f* *mf* *p* *pp*

Vno

Vla

Vc. *poco vibr.* *ff*

Pf. *mf* *p* *pp* *ff subito* *f* *mf* *p* *pp*

Ped. *\*\**

5  
12  
16

15  
16

6  
4  
4

Fl.

Cl.

Vno

Vla

Vc.

Pf.

ff subito

f

mf

p

pp

ff subito

ff subito

f

mf

p

pp

ff subito

ff

ff

mf

p

pp

ff subito

Ped.

Ped.

17  
16

⑦  
14  
16

4+3+3+4

Fl.

Cl.

Vno

Via

Vc.

Pf.

*f* *mf* *p* *pp* *ff subito* *f*

*f* *mf* *p* *pp* *ff subito* *f*

*poco vibr.*

*ff*

*ff*

*f* *mf* *p* *pp* *ff subito* *f*

Ped.

3 8      ⑧ 12 16      9 16      ⑨ 10 16      3+2+2+3

Fl. *mf* *p* *pp* *ff subito* *f* *mf* *p* *pp* *ff subito*

Cl. *mf* *p* *pp* *ff* *f* *mf* *p* *pp* *ff*

Vno

Vla

Vc. 3<sup>o</sup> *ff*

Pf. *mf* *p* *pp* *ff subito* *f* *mf* *p* *pp* *ff subito*

Ped. *Ped.* *Ped.*

12  
16

10  
4  
4

Fl. *f* *mf* *p* *pp* *ff subito* *f*

Cl. *f* *mf* *p* *pp* *ff subito* *f*

Vno

Via *p<sub>133</sub>* *ff*

Vc. *p<sub>133</sub>* *ff*

Pf. *f* *mf* *p* *pp* *ff subito* *f*

Ped.

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra. It features six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vno), Viola (Via), Violoncello (Vc.), and Piano (Pf.). The Flute and Clarinet parts are highly active, with complex rhythmic patterns and dynamic markings ranging from fortissimo (ff) to pianissimo (pp). The Violin and Viola parts have a few notes, marked with a dynamic of fortissimo (ff) and a performance instruction p<sub>133</sub>. The Piano part has a rhythmic accompaniment with dynamic markings from fortissimo (ff) to pianissimo (pp). The score is divided into measures by vertical bar lines. Above the staves, there are large numbers 12 and 16, and a circled number 10 with the number 4 below it. The bottom of the page includes a Pedal (Ped.) line.

3  
4

(11)  
10  
16

3+2+2+3

9  
16

Fl. *mf* *p* *pp* *ff subito* *f* *mf* *p* *pp*

Cl. *mf* *p* *pp* *ff subito* *f* *mf* *p* *pp*

Vno

Via

Vc. *3<sup>o</sup>c.*

Pf. *mf* *p* *pp* *ff* *f* *mf* *p* *pp*

Ped



12

13

10  
16

3+2+2+3

3  
8

12  
16

Fl. *ff subito* *f* *mf* *p* *ff subito* *f* *mf*

Cl. *ff subito* *f* *mf* *p* *pp* *ff subito* *f* *mf*

Vno

Vla

Vc. *ff*

Pf. *ff* *ff*

*ff subito* *f* *mf* *p* *pp* *ff subito* *f* *mf*

Ped. Ped.

7 3+4 14 2 4 9 4+5 15 14 4+3+3+4 16

Fl. *mp* *p* *pp* *ff subito* *f* *mf* *p* *pp* *ff subito*

Cl. *mp* *p* *pp* *ff subito* *f* *mf* *p* *pp* *ff subito*

Vno

Vla *ff* *Pizz* *ff*

Vc *ff* *Pizz* *ff*

Pf. *mp* *p* *pp* *ff subito* *f* *mf* *p* *pp* *ff subito*

Ped. \*



9  
16

(17)  
2  
4

3  
8

(18)  
10  
16 3+2+2+3

Fl.

CL.

Vno

Vla

Vc.

Pf.

*p* *pp* *ff subito* *f* *mf* *p* *pp* *ff subito* *f* *mf*

*p* *pp* *ff subito* *f* *mf* *p* *pp* *ff subito* *f* *mf*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*p* *pp* *ff subito* *f* *mf* *p* *pp* *ff subito* *f* *mf*

Ped.

Ped.

19  
7  
16 4+3

3  
8

20  
4  
4

Fl. *p* *pp* *ff* *f* *mf* *p* *pp* *ff subito* *mf*

Cl. *pp* *ff* *f* *mf* *p* *ff subito* *mf*

Vno

Vla *ff*

Vc *Arco*

Pf. *p* *pp* *ff subito* *f* *mf* *p* *pp* *ff subito* *mf*

Ped. *ff subito* *mf*

21

22

2  
4

7  
16

10  
16

4+3+3

3+2+2+3

5  
16

FL

CL

Vno

Vla

Vc

Pf.

Ped.

*p* *pp* *ff* *f* *mf* *p* *ff* *f* *mf* *p* *pp*

*p* *pp* *ff* *f* *mf* *p* *ff* *f* *mf* *p* *pp*

*ff*

*ff*

*ff* *pp* *ff*

*p* *pp* *ff* *f* *mf* *pp* *ff* *f* *mf* *p* *pp*

Ped. Ped.

23 24 25

6 9 2 3 6  
16 16 4 8 16

Fl. *ff subito* *f* *mf* *p* *ff subito* *f* *mf* *p* *pp* *ff subito* *f* *mf* *p*

Cl. *ff subito* *f* *mf* *p* *ff subito* *f* *mf* *p* *ff subito* *f* *mf* *p*

Vno

Vla *ff* *ff*

Vc *ff* *ff*

Pf. *ff subito* *f* *mf* *p* *ff subito* *f* *mf* *p* *pp* *ff subito* *f* *mf* *p*

Ped.

26

14  
16

4+3+3+4

18  
16

4+3+3+4+4

27

5  
16

3+2

7  
16

3+4

28

12  
16

29

5  
16

3+2

Fl. *ff* *mf* *p* *ff* *mf* *p* *ff*

Cl. *ff* *mf* *p* *ff* *mf* *p* *ff*

Vno *ff* *ff* *ff*

Vla *ff* *ff* *ff*

Vc *ff* *ff* *ff* *ff*

Pf. *ff* *mf* *p* *ff* *mf* *p* *ff*

Ped. *\** *\** *\**

Detailed description of the musical score: The score is for measures 26 through 29. It features six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vno), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Piano (Pf.). Above the staves, measure numbers and rhythmic patterns are indicated. Measure 26 has a 14/16 time signature with a 4+3+3+4 pattern. Measure 27 has a 5/16 time signature with a 3+2 pattern. Measure 28 has a 7/16 time signature with a 3+4 pattern. Measure 29 has a 12/16 time signature with a 3+2 pattern. Dynamics range from fortissimo (ff) to piano (p). The Flute and Clarinet parts are highly melodic with many slurs and accents. The Violin and Viola parts are primarily sustained notes with some movement. The Violoncello part provides a harmonic foundation. The Piano part features a complex rhythmic accompaniment with many slurs and accents. Pedal markings are present at the bottom of the page, indicating sustained notes in the piano accompaniment.



30  
2  
4

9  
16 4+5

31  
4  
4

7  
16 3+4

FL. *f* *mf* *p* *ff* *mf* *p* *ff* *f* *mf* *p* *ff* *f* *mf* *p*

CL. *f* *mf* *p* *ff* *f* *mf* *p* *ff* *f* *mf* *p*

Vno *ff* *ff* *pppp* *sub.*

Vla *ff* *pppp* *Arco* *ff*

Vc *ff* *ff*

Pf. *f* *mf* *p* *ff* *f* *mf* *p* *ff* *f* *mf* *p*

Ped. *\** *\** *\**

32

33

34

4+3      6/16      9/16      10/16      6/16      3/8      6/16      9/16

Fl. *ff sub* *f* *mf* *p* *ff sub* *mp* *ff sub* *mf* *ff sub* *mp*

Cl. *ff sub* *f* *mf* *p* *ff sub* *mp* *ff sub* *mf* *ff sub* *mp*

Vno *ff* *ff* *ff*

Vla *ff* *ff* *ff*

Vc *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Pf. *ff sub* *f* *mf* *p* *ff sub* *mp* *ff sub* *mf* *ff sub* *mp*

Ped. *x* *x* *x* *x* *x* *x*

35 14 16 4+3+3+4

36 12 16 4+3+5

37 5 16 3+2

6 16

7 16 3+4

5 16 3+2

3 16

7 16 4+3

Fl. *ff sub* *f* *mf* *ff sub* *mf* *ff sub* *mf* *ff sub* *mf* *ff sub* *mf*

Cl. *ff sub* *f* *mf* *ff sub* *mf* *ff sub* *mf* *ff sub* *mf* *ff sub* *mf*

Vno *ff* *pppp sub* *ff* *ff* *pppp sub* *ff* *p* *ff*

Vla *ff* *pppp sub* *ff* *ff* *pppp sub* *ff* *ff*

Vc *ff* *pppp* *ff* *ff* *pppp* *ff* *pppp* *ff*

Pf. *ff sub* *f* *mf* *ff sub* *mf* *ff sub* *mf* *ff sub* *mf* *ff* *ff*

Ped. *Ped* *Ped* *Ped* *Ped* *Ped* *Ped*

38 *Très rythmique et très vigoureux, quelle que soit la dynamique*

2 3 3 6 9 12  
 4 4 8 8 8 8

♩ = 72-75  
 (♩ = 103-112.5)

Fl. *fp* *fff* *p*

Cl. *f* *fp* *fff* *prendre il Clarinette in LA*

Vno *fp* *fff*

Vla *Sordina di piombo* *pp* *pp*

Vc *P133* *Sordina di piombo* *Arco* *ff* *pp* *pp*

Pf. *ff* *pp* *fff* *mp* *pp*

\* Ped.

Tutti gli archi: Mollo sostenuto sino al n° 68

\* Quelles que soient les sordines ou les positions d'archet, la nuance indique le résultat audible. Par exemple, pour obtenir un *p* avec la sordine de plomb, il faut un jeu *ff*  
 \*\* Pour toute cette section, l'altération vaut pour la mesure

39

2/4  $\downarrow = 108-112,5$   
 4/4  $\downarrow = \uparrow$

12/8  $\downarrow = 72-75$   
 8/4  $\downarrow = \uparrow$

5/8 3+2 9/8

Fl. *ppp* *mp*

Cl. *p*

Vno *Sordina AST* *ppp*

Vla *pp* *p*

Vc *ppp* *pp* *ppp* *p*

Pf. *pp* *pp* *p* *pp* *mp*

Ped. \* *Sord. Ped.* \* *Sord. Ped.* \* Ped. \*

40

5  
4

♪ = ♪

3  
4

12  
8

♪ = ♪

Musical score for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vno), Viola (Vla), Violoncello (Vc.), and Piano (Pf.). The score is divided into three measures by vertical bar lines. Above the first measure, the time signature is 5/4 with a note value of ♪ = ♪. Above the second measure, the time signature is 3/4. Above the third measure, the time signature is 12/8 with a note value of ♪ = ♪. The Flute part has a melodic line starting in the second measure, marked *mp*. The Violin part has a melodic line starting in the first measure, marked *AST* and *pp*. The Viola part has a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *p*. The Violoncello part has a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *pp* and *p*. The Piano part has a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *p* and *mp*. There are also some markings like *Sord. Ped.* and *\* Ped.* at the bottom of the page.

Sord.  
Ped.

\* Sord.  
Ped.

\*

000

41  
12  
8

3  
4  $\text{♩} = \text{♩}$

Fl.

Cl.

Vno

Vla

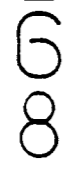
Vc.

Pf.

Ped.

\* Sord.  
Ped.

42



$\text{♩} = \text{♩}$



FL. *mf*

CL.

Vno *(Sordina) NORM*  
*mp* *mf* *pp*

Vla *(Sordina) NORM*  
*mp* *mf* *pp*

Vc *Sord. Primo* *Sordina NORM*  
*mf* *pp*

Pf. *f* *f*  
*\* Ped.*



43

44

6  
8

4  
4

Fl. *mf*

Cl. *mf*

Vno *mp* *AST* *NORM* *P*

Vla *mp* *ST* *Sordina di piombo*

Vc. *mp* *ST* *IV<sup>2</sup>.* *NORM* *P molto alla corda*

Pf. *mp* *#* *Ped.*

*Ped.* *# Ped.*

45  
6  
8

Fl. *mf*

Cl. *mf*

Vno *mp* AST

Vla *mp* Sordina AST

Vc *mp* 3p2

Pf. *mf*

Detailed description: This page of a musical score features six staves. The Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) parts are mostly rests with a *mf* dynamic marking. The Violin (Vno) part has a melodic line with accents and a *mp* dynamic. The Viola (Vla) part has a similar melodic line with accents, a *mp* dynamic, and a 'Sordina' marking. The Violoncello (Vc) part features a triplet of eighth notes marked '3p2' and a *mp* dynamic. The Piano (Pf.) part has a few notes with a *mf* dynamic. The score is divided into measures by vertical bar lines.

\* Ped.



47 2/4 3/4 48 12/8 6/8

Fl. *mf*

Cl. *mp*

Vno *Sordina* *NORM* *mp*

Vla *ST* *p*

Vc. *Sordina* *NORM* *mp*

Pf. *mp* *mp* *mf*

Ped. \* Ped.



51

50

3 + 2

3 + 2

2 + 3

3 + 2

2 + 3

6  
8

FL.

CL.

Vno

Vla

Vc.

Pf.

*f*

*fp* *fp*

*SP* *f* *pp* *f<sub>sub</sub>* *fpp* *f*

*ST* *mp* *mp<sub>sub</sub>* *f*

*SP* *f* *pp* *f<sub>sub</sub>* *fpp* *f*

*IV<sup>o</sup>c* *III<sup>o</sup>c*

*f*

*mf*

*ossia:* *ST* *fino a 52*

*ossia:* *ST* *fino a 52*

*mf*

*mf*

\* Ped.

\* Ped.

52  
2  
4

Musical score for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vno), Viola (Vla), Violoncello (Vc.), and Piano (Pf.). The score is written in 2/4 time and includes dynamic markings such as *mp* and *p*. The Vc. part features a section labeled "NORM" and a *p* dynamic marking. The Pf. part includes a *mp* dynamic marking. The Fl. and Cl. parts are mostly rests with some notes at the end of the system.

\* Ped

3  
4

53  
9  
8

FL

Cl.

Vno

Vla

Vc.

Pf.

NORM

SP

ST

mf

4

5

mp

Ped.



54

5  
8

2 + 3

3 + 2

2 + 3

3 + 2

2 + 3

55

4  
4

FL. *ff* *fff*

CL. *ff* *fff* *région grave*

Vno *NORM* *SP* *SP* *NORM* *ffp* *ffp* *fp* *fp* *mf* *mf* *fp* *fp* *ffp* *ffp* *ff* *ST* *5*

Vla *NORM* *SP* *SP* *NORM* *ffp* *ffp* *fp* *fp* *mf* *mf* *fp* *fp* *ffp* *ffp* *ff* *ST* *3*

Vc *NORM* *SP* *SP* *NORM* *ffp* *ffp* *fp* *fp* *mf* *mf* *fp* *fp* *ffp* *ffp* *ff* *ST* *7*

Pf. *ff* *mp* *f*

\* Ped

\*

56

57

3  
4

4  
4

5  
8

3 + 2

2 + 3

3 + 2

2 + 3

Fl. *prendere il Fl. in sol*

Cl.

Vno

Vla

Vc

Pf.

Ped

\* Ped

58

68

3 + 2

2 + 3

Fl.

Cl.

Vno

Vla

Vc.

Pf.

*p* *mf*

*mp* *sostenuto*  
(les accents bien en relief) *pp* *mp* *pp* *mp*

*pp* *mp/pp* *mp/pp* *mp/pp* *mp*

*p* *mf*

*mf*

\* Ped

59

4  
4

60

1 2 3 4  
3 4 5 4 ou au 1<sup>er</sup> contenant un do #

Fl.

Cl.

Vno

Vla

Vc.

Pf.

\* Ped \*

\* aff3 ff \* Ped.







5  
8

65  
2  
4

Musical score for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vno), Viola (Vla), Violoncello (Vc.), and Piano (Pf.). The score is written in 2/4 time and includes dynamic markings such as *p*, *mf*, *f*, and *ff*. The Piano part features a *preparer* box and a *3<sup>o</sup> Ped.* marking. The score is divided into measures, with a double bar line at the end of the section.



66

4  
4

1 2 3 4  
3 4 5 7

Fl.

Cl. *multiphonique ad lib. contenant le Sib.*

Vno *SP*

Vla *SP*

Vc. *SP*

Pf.

\*





Fl.

Cl.

Vno

Vla

Vc.

PF.

15

8

2 3  
4 16

(69) 18  
16

3  
4

Fl.

Cl.

Vno

Vla

Vc.

Musical score for Piano (Pf.) with various annotations including dynamics (ppp, ff, pp), articulation (>), and fingering (3, 5, 8). The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. The piece is in a key with three sharps (F#, C#, G#). The score includes measures 15 through 22. Measure 15 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The piano part features complex chords and melodic lines with various dynamics and articulations. The bass line includes chords and a melodic line with a '7#' marking. The score concludes with a double bar line and a 'pp' dynamic marking.

Fl.

Cl.

Vno

Vla

Vc.

70  $\frac{3+4}{8}$   $\text{♩} = 140$   $\frac{3+3}{8}$   $\frac{3+4}{8}$   $\frac{3+5}{8}$   $\frac{3+4}{8}$   $\frac{3+3}{8}$

Pf.

*ff* *3<sub>2\*</sub>* *3<sub>ph</sub>* *ff sempre senza dim.* *3<sub>ps</sub>* *3<sub>ph</sub>*

FL

CL

Vno

Vla

Vc

3+5  
8

(71) 3 4  $\downarrow = 150$  *alibito*

Pf.

The image shows a page of a musical score for Piano (Pf.). The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. It includes several measures of music with various annotations. At the top left, there are markings '3+5' and '8'. A circled number '71' is followed by '3 4' and a box containing ' $\downarrow = 150$ ' and the word '*alibito*'. The score contains numerous performance markings such as *fff*, *pp*, *ppp*, and *ff*. There are also dynamic markings like *ff sub.* and *ff* with arrows. Handwritten notes include 'pauses m.d.', 'doux m.d.', 'doux m.d.', and 'doux m.d.'. There are also some markings like 'lip 5' and '3' above notes. The score is divided into measures by vertical bar lines.





Fl.

Cl.

Vno

Vla

Vc

2 4 3+4 8 6 8

73  $\text{♩} = 140$

Pf.

Handwritten annotations above the piano staff include the numbers 2, 4, 3+4, 8, 6, and 8, a circled number 73, and a box containing the tempo marking  $\text{♩} = 140$ . The piano part includes dynamic markings such as *ff*, *pp*, and *ppp*, along with various articulation marks and slurs.

Fl.

Cl.

Vno

Vla

Vc.

3+2  
8

3+4  
8

3+5  
8

3+6  
8

(74) 18  
16

$\downarrow = 150$  *rit.*

ff *sempre senza dim.*

$3 p^2$

$3 p^5$

$5 p^6$

*p*

*for.*

The image shows a page of a musical score for Piano (Pf.). The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. Above the staff, there are four measures of rhythmic notation: 3+2/8, 3+4/8, 3+5/8, and 3+6/8. To the right of these, there is a circled number 74, followed by 18 and 16, and a box containing a downward-pointing arrow and the text "= 150 rit.". The piano part begins with a forte (ff) dynamic and the instruction "sempre senza dim.". There are several slurs and dynamic markings throughout the piece, including "3 p^2", "3 p^5", "5 p^6", and "p". The piece concludes with a fortissimo (for.) dynamic. Above the piano staff, there are five empty staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vno), Viola (Vla), and Violoncello (Vc.).

Fl.

Cl.

Vno

Vla

Vc.

Pf.

3  
4

4 3  
4+16

The image shows a page of a musical score for page 51. It features five empty staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vno), Viola (Vla), and Violoncello (Vc.). Below these is a detailed piano part for the Piano (Pf.). The piano part is written in a grand staff with treble and bass clefs. It includes complex rhythmic patterns, triplets, and dynamic markings such as *ff*, *pp*, *ppp*, and *p*. Above the piano part, there are handwritten annotations including "3 4" and "4 3 4+16".

FL

CL

Vno

Vla

Vc

75 18 2+3 2 2+4 2+2 2+6 76 3

16 8  $\text{♩} = 140$  8 8 8 8 4  $\text{♩} = 150$

Pf.

*favo*

*ff*

*ff sempre senza dim.*

*fff*

*fff*

*pp*

15...

pausa deigh deigh pausa

5 3

3 4

Fl.

Cl.

Vno

Vla

Vc

3 13  
8 (77) 16

2+3 8 ♩=140

Pf.

15

ppp

fff

pp

fff

non legato

p

fff

ff

acc.

FL

CL

Vno

Vla

Vc

2+5  
8

3  
8

2+3  
8

3+5  
8

3+3  
8

3+2  
8

3+4  
8

15

ff

mf P

ff *acc*

8 *acc*

3 *p5*

3 *p2*

3 *p4*

$\text{♩} = 140$  *acc*

The musical score for the Piano (Pf.) part is written on a grand staff. It begins with a treble clef and a common time signature. The piece starts with a forte (ff) dynamic. The first few measures feature complex rhythmic patterns, with fingerings indicated by numbers 1-5. A circled number '78' is placed above the eighth measure. The tempo is marked as quarter note = 140 (♩ = 140). The score includes various performance markings such as accents (>), slurs, and dynamic changes from ff to mf and P. There are also specific fingering instructions for triplets: 3 p5, 3 p2, and 3 p4. The piece concludes with a final chord marked with a fermata.

Fl.

Cl.

Vno

Vla

Vc.

3+6  
8

(79) 3  
4  $\text{♩} = 150$

4 1  
4 16

Pf.





Fl.

Cl.

Vno

Vla

Vc.

18 3 4 4 (8) 3+3 16  $\text{♩} = 150$  4  $\text{♩} = 140$

Pf.

The piano part is written on a grand staff with treble and bass clefs. It begins with a forte (f) dynamic and a tempo marking of quarter note = 150. The first measure contains a series of eighth-note chords. The second measure has a fortissimo (fff) dynamic and a triplet of eighth notes. The third measure has a piano (pp) dynamic and a triplet of eighth notes. The fourth measure has a fortissimo (fff) dynamic and a triplet of eighth notes. The fifth measure has a fortissimo (fff) dynamic and a triplet of eighth notes. The sixth measure has a fortissimo (fff) dynamic and a triplet of eighth notes. The seventh measure has a fortissimo (fff) dynamic and a triplet of eighth notes. The eighth measure has a fortissimo (fff) dynamic and a triplet of eighth notes. The ninth measure has a fortissimo (fff) dynamic and a triplet of eighth notes. The tenth measure has a fortissimo (fff) dynamic and a triplet of eighth notes. The eleventh measure has a fortissimo (fff) dynamic and a triplet of eighth notes. The twelfth measure has a fortissimo (fff) dynamic and a triplet of eighth notes. The thirteenth measure has a fortissimo (fff) dynamic and a triplet of eighth notes. The fourteenth measure has a fortissimo (fff) dynamic and a triplet of eighth notes. The fifteenth measure has a fortissimo (fff) dynamic and a triplet of eighth notes. The sixteenth measure has a fortissimo (fff) dynamic and a triplet of eighth notes. The score includes various performance markings such as accents, slurs, and dynamic changes.

Fl.

Cl.

Vno

Vla

Vc.

4  
8

3+5  
8

3+7  
8

13  
16  $\text{♩} = 150$

4  
4

PF.

*ff sempre*

*non scato*

*ff*

*p*

*p*

*p*

*p*

*3<sub>p5</sub>*

*6<sub>p7</sub>*

*5*

*6*

*5*

*3<sub>p2</sub>*

*Ped*

*x Ped*

*x Ped*

*x Ped*



Fl.

Cl.

Vno

Vla

Vc

3/4  $\text{♩} = 150$

3/4 + 3/16

(83) 18/16

2+3/8  $\text{♩} = 140$

2+3/8

Pf.

FL

CL

Vno

Vla

Vc

Pf

15

4  $\text{♩} = 150$   
4

13  
16

3  
4

84 3  $\text{♩} = 140$   
8 8 + 8

ff

P

ff

P

ff *asmpc*

Ped

x Ped

x Ped

ff

x Ped

9 p8

Fl  
Cl.  
Vno  
Vla  
Vc

3  $\downarrow=150$  3+1 18  
4 4 8 16

(85) 3+4  $\downarrow=140$  2+3  $\downarrow=150$  13  
8 8 16

Pf.

pp, f, ff, p, m.g., Ped., \*

Fl.

Cl.

Vno

Vla

Vc

2 3 11 4 3  
 4 8 16 4 4

Bien différencier les deux voix.

*enchaînez sans interruption*

*ff* *ppp* *f* *ff* *mp* *fff* *fff* *fff* *fff*

*Ped.* *\* Ped.* *\* Ped.* *\* Ped.* *Ped.*

1994-1995

# INTERLUDE

86

10" à 15"      15" à 20"      15" à 20"      15" à 20"

*prendre il Flauto basso*

**Fl.**

**Cl. basso in Sib**

**Vno**  
Sordina di piombo  
AST  
IV<sup>o</sup>  
(étouffée en 1<sup>o</sup> position)  
pppp  
1. Pression exagérée (aucun son pur, grincement coloré seulement)  
SP

**Vla**  
Sordina di piombo  
AST  
IV<sup>o</sup>  
(étouffée en 1<sup>o</sup> position)  
pppp  
Pression exagérée (aucun son pur, grincement coloré seulement)  
SP

**Vc**  
Sordina di piombo  
IV<sup>o</sup>  
(étouffée en 1<sup>o</sup> position)  
pppp  
Pression exagérée (aucun son pur, grincement coloré seulement)  
ST  
Sordina  
IV<sup>o</sup>  
rall. irrégulier → stabiliser autour de ♩ = 50  
P

**PE**  
2. N.B. Ne pas diriger les Interludes. Ils sont destinés à colorer le silence qui prévaut entre les mouvements. des musiciens non concernés peuvent changer d'instrument, préparer leurs pages etc. tout à fait normalement

préparer

Ped. → jusqu'à extinction du son      3<sup>o</sup> Ped. →



# II

à Salvatore Sciarrino

①  
4  
4  
♩ = 50

②

FL  
basso

Cl.  
basso in Sib.

Vno

Vla

Vc

Pf.

*mp* *pp* *ppp sempre* *pp* *ppp sempre* *pp* *ppp sempre* *pp* *ppp sempre* *pp*

*gliss. lentissimo avec l'embouchure*

*1. ad. l'obitum jusqu'à extinction du souffle*

*f*

*Sostenuto, espressivo*

*ppp sempre* *ppp sempre* *ppp sempre*

*pp* *p* *p* *p* *pp* *p* *p* *p* *p* *pp* *mf* *p* *p*

*ppp sempre* *pp* *ppp sempre* *pp* *ppp sempre* *pp* *ppp sempre* *pp*

\* N.B. Accords périodiques mais souples et expressifs, sans aucune raideur. Faire ressortir l'horizontalité des phrases et non la verticalité des accords. Chaque phrase descendante doit émerger des notes répétées puis y retourner. Ces dernières restent dans une dynamique inférieure sauf lorsque les croise une phrase descendante. Donner l'illusion d'un tournoiement lent et continu.

Attention : veillez à ne jamais relever la pédale sostenuto jusqu'au chiffre 16.

2. Ped. } continuellement enfoncées  
3° Ped. }



⑤

FL

Cl.

Vno *aliss. lentissimo*

Vla

Vc

Pf

*ppp* *ppp sempre* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp*

*mf* *p* *p* *p* *p* *p (les descentes)* *mf* *p* *p simile* *p simile* *mf* *p*

*ppp* *p* *ppp sempre* *p (les descentes)* *p*

*ppp* *pp* *ppp sempre* *ppp* *ppp*



8

Musical score for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vno.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pf.). The score is divided into five measures. The Flute part begins in the third measure with a *mp* dynamic. The Clarinet part starts in the first measure with a *p* dynamic. The Violin and Viola parts have a *mp* dynamic starting in the third measure, with a '5' marking above the notes. The Violoncello part also starts in the third measure with a *mp* dynamic and a '5' marking. The Piano part is more complex, with multiple staves. The upper right staff of the piano part features a melodic line with dynamics ranging from *pp* to *mp* and includes *acc* (accents) and *ppof* (pianissimo fortissimo) markings. The lower left staff of the piano part is marked *mp simile* and *pp sempre*. The bottom-most staff of the piano part is marked *pp sempre* and has a *mp* dynamic marking in the fifth measure.



11

12

Fl. *prendere il Fl. in do*

Cl. *prendere il Cl. in la*

Vno

Vla

Vc.

Pf.

*p sempre*

*p sempre*

Attention! Gardez la 3<sup>e</sup> Ped. enfoncée

3

13  
4

♩ = 50 \*

90

50

Fl

Cl

Vno

Vla

Vc

Espressivo ed esitando

(cresc., decresc. pour toutes les voix)

3° Ped → sempre

Ped → retirer peu à peu \*

*mf*, *f*, *ff*, *p*, *mp*, *gliss. Pentissimo*, *sim.*, *5*, *6*, *7*, *9*



14

110

50

130

15

3

Fl.

Cl.

Vno

Vla

Vc

Pf.

*N.B.* 1) 2) *accelerando ou rallentando dans les limites indiquées. Le tempo est toujours indiqué pour la noire.*

*acc. ou rall. irréguliers. Éviter les durées excessivement irrégulières. Donner l'impression d'hésitations du tempo dans la direction indiquée (acc. ou rall.).*

*Si l'ambitus est restreint et la durée longue (par ex. 50 à 70 pendant huit temps), créer une périodicité floue au moyen de légères fluctuations autour d'une constante.*

*ppof* *p* *ppof* *p*

*3<sup>o</sup>c.*

*SP*

*remettre peu à peu → Ped.*

16

4 50

Handwritten musical score for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vno), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Piano (Pf). The score includes dynamic markings (ff, f, mf, p), performance instructions (gliss. lentissimo, ASP, ST, NORM), and tempo markings (60, 120, 50, 110, 50). A circled number 17 is present. The piano part features complex chordal textures with dynamic markings like *p sempre* and *mf (les descentes)*. A pedal instruction at the bottom reads: *Péd. ———> continuellement enfoncée*.

Musical score for Flute (Fl), Clarinet (Cl), Violoncello (Vno), Viola (Vla), Violin (Vc), and Piano (Pf). The score includes performance instructions such as *ST*, *ASP*, *NORM*, *SP*, *gliss. lentissimo*, and *ST*. Dynamics include *p*, *mf*, *f*, *mp*, *pp*, and *sempre*. A diagram at the top shows a pitch contour with notes *d* and *d.* and numerical values 50, 100, 18, 50, 3, 4, and 19. The piano part features complex chordal textures with various dynamic markings and articulations.

Fl. *prendere il Flauto basso*

Cl. *prendere il CL. basso*

Vno ASP ST *mf*

Vla *glisc. lentissimo* *pp*

Vc. *NORM* *mf*

Pf. *mp* *pp sempre* *poco f* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp*

*pp sempre* *pp sempre* *pp* *pp* *pp*

Handwritten notes above the score:  
 50 (circled)  
 90 (circled)  
 20 (circled)  
 50 (circled) *stabile*  
 50 (circled)



Musical score for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vno.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pf.). The score is divided into six measures. Above the Flute staff, a dynamic contour line shows a rise from 50 to a peak of 70, followed by a fall to 50, which is labeled "stable".

Performance markings include:
 

- Flute:** Dynamic contour line with values 50, 70, 50 (stable).
- Clarinet:** *mp* dynamic marking; a triplet of eighth notes in the fifth measure.
- Violin:** *pp* dynamic marking; *ASP* (Arco Staccato Pizzicato) marking.
- Viola:** *pp* dynamic marking; *ST* (Staccato) marking.
- Violoncello:** *p* dynamic marking; *ST* (Staccato) marking.
- Piano:** Multiple dynamics including *ppp*, *p*, and *mf* with accents.

25

3

4

50

The musical score is arranged in six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vno), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Piano (Pf.).

- Flute (Fl.):** Measures 24-25 show a glissando marked "gliss. fortissimo". Measure 3 has a dynamic marking of "ppmf". Measure 4 has a dynamic marking of "p". Measure 50 has a dynamic marking of "p".
- Clarinet (Cl.):** Measure 4 has a dynamic marking of "mf". Measure 50 has a dynamic marking of "mf".
- Violin (Vno):** Measure 24 has a dynamic marking of "pp". Measure 3 has a dynamic marking of "pp". Measure 4 has a dynamic marking of "pp". Measure 50 has a dynamic marking of "pp".
- Viola (Vla):** Measure 24 has a dynamic marking of "pp". Measure 3 has a dynamic marking of "pp". Measure 4 has a dynamic marking of "pp". Measure 50 has a dynamic marking of "pp".
- Violoncello (Vc):** Measure 24 has a dynamic marking of "pp". Measure 3 has a dynamic marking of "pp". Measure 4 has a dynamic marking of "pp". Measure 50 has a dynamic marking of "pp".
- Piano (Pf.):** The piano part consists of two staves. Measure 24 has dynamic markings of "ppp", "p", and "ppp". Measure 3 has dynamic markings of "p" and "ppp sempre". Measure 4 has dynamic markings of "p" and "ppp sempre". Measure 50 has dynamic markings of "p" and "ppp".

Other markings include "AST" (Arpeggiato) and "gliss. fortissimo" (glissando fortissimo). The score is marked with measure numbers 24, 25, 3, 4, and 50.

60

1. légèrement hésitant, comme une périodicité floue

50

stable

26

27

The musical score consists of six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vno.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pf.).

- Flute (Fl.):** Features a melodic line with a triplet of eighth notes in the final measure of the system.
- Clarinet (Cl.):** Shows a long horizontal line, likely representing a sustained note or breath mark.
- Violin (Vno.):** Contains a long horizontal line, possibly indicating a sustained note or a specific performance instruction.
- Viola (Vla.):** Features a long horizontal line, similar to the violin part.
- Violoncello (Vc.):** Includes a sixteenth-note figure with a slur and a dynamic marking of *mp*. A bracket labeled "ST" spans a portion of this figure.
- Piano (Pf.):** The right hand plays a sequence of chords with dynamics ranging from *ppp* to *p*. The left hand plays a rhythmic accompaniment of chords, primarily marked *ppp*.



# INTERLUDE

(28)

Fl. *gliss. lentissimo avec l'embouchure* *prendre il Fl in D<sub>2</sub>*  
*ad libitum jusqu'à l'extraction du souffle*  
*P*

Cl. *prendre il Cl in Sib*

Vno *la 2<sup>e</sup> fois seulement*  
*f*  
*8" à 10"*

Vla *f*  
*8" à 10"*

Vc *ASP* *ST* *rall.* *30 env.\**  
*P* *f*

Pf. *PPP* *P* *PPP* *Ped. →*

*x 3*

\* Note la séquence du violoncelle doit être terminée bien avant celle du violon et de l'alto.

Paris 1995

# III

à Helmut Lachenmann

4/4  $\text{♩} = 120$

Fl. *fff* *ff* *f* *mf* *mp*

Cl. (Sib  $\frac{1}{4}$  ton) *fff* *ff* *f* *mf* *mp*

Vno *1. 4<sup>e</sup> accordée un demi-ton plus bas*

Vla *pizz* *mp*

Vc. *2. 4<sup>e</sup> accordée un ton plus bas* *pizz* *p* *p* *mp* *mp*

Pf. *fff* *ff* *f* *mf* *mp* *p*

Ped.

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony, specifically movement III. The score is for six instruments: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl.), Violoncello (Vno), Viola (Vla), Violin (Vc.), and Piano (Pf.). The time signature is 4/4 with a tempo marking of quarter note = 120. The key signature has one flat (B-flat). The Flute and Clarinet parts feature complex, rhythmic patterns with many slurs and accents, and dynamic markings ranging from fortissimo (fff) to mezzo-piano (mp). The Violoncello and Viola parts are mostly silent, with some pizzicato (pizz) markings. The Violin part has some pizzicato markings and dynamic markings. The Piano part has a complex rhythmic pattern with many slurs and accents, and dynamic markings ranging from fortissimo (fff) to piano (p). The score is written in a standard musical notation style with a grand staff for each instrument.

Fl. *p* *p* *pp* *ppp* *fff*

Cl. *p* *p* *pp* *ppp* *fff*

Vno *ppp* *ff* *fff*

Vla *mf* *f* *f* *ff* *fff* *fff*

Vc *mf* *mf* *f* *f* *ff* *ff* *fff* *fff* *fff*

Pf. *p* *pp* *ppp* *ppp* *fff*

Ped.

①

Detailed description: This is a page of a musical score for a chamber ensemble. It features six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violino (Vno), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Piano (Pf.). The Flute and Clarinet parts are melodic, with dynamic markings ranging from *p* to *fff*. The Violino part has sparse notes with dynamics *ppp*, *ff*, and *fff*. The Viola and Violoncello parts are more rhythmic, with dynamics increasing from *mf* to *fff*. The Piano part consists of arpeggiated chords, with dynamics *p*, *pp*, *ppp*, and *fff*. A first ending bracket (①) is placed above the Flute and Clarinet staves in the final measure. A Pedal point line is indicated at the bottom right.

This musical score page features six staves for different instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vno), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Piano (Pf.).

- Flute (Fl.):** The top staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings: *f*, *mf*, *mp*, *p*, and *pp*.
- Clarinet (Cl.):** The second staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings: *f*, *mf*, *mp*, *p*, and *pp*.
- Violin (Vno):** The third staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings: *mf*, *f*, and *ff*. It includes a *Pizz* (pizzicato) marking.
- Viola (Vla):** The fourth staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings: *mp*, *mp*, *mf*, *mf*, *f*, and *ff*. It includes a *Pizz* marking.
- Violoncello (Vc):** The fifth staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings: *f* and *ff*. It includes a *Pizz* marking.
- Piano (Pf.):** The bottom staff contains a complex rhythmic accompaniment with slurs and dynamic markings: *f*, *mf*, *p*, *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, and *ff*. It features several *7* (seventh) chord markings.



This musical score page features six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violino (Vno), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Piano (Pf.). The Flute part begins with a dynamic of *p* and includes a circled rehearsal mark (3) in the fourth measure. The Clarinet part starts at *mp* and features several slurs and dynamic markings. The Violino part starts at *mf* and includes a *arco* instruction in the final measure. The Viola part starts at *f* and includes a *pppp* marking in the final measure. The Violoncello part starts at *f* and includes a *pppp* marking in the final measure. The Piano part starts at *mp* and includes a *Ped.* instruction in the final measure. The score is divided into measures by vertical bar lines, and various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings are used throughout.

6  
4

④  
4  
4

Fl. *mp* *p* *pp* *ppp*

Cl. *mp* *p* *pp* *ppp* *prendere il Cl. basso*

Vno *arco* *ppp* *ff* *ff* *f* *mf*

Vla *ff* *ff* *f*

Vc. *arco* *pp* *ff* *f* *mf*

Pf. *f* *mp* *ppp* *ppp* *ff* *f*

*5:4* *5:4* *5:4* *5:4* *5:4* *5:4*

6  
4

⑤

4  
4

Musical score for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vno), Viola (Vla), Violoncello (Vc.), and Piano (Pf.). The score is written in treble clef for Flute, Violin, and Piano, and bass clef for Clarinet, Viola, and Violoncello. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into measures by vertical bar lines. Dynamics include *mp*, *p*, *pp*, *ppp*, *fff*, and *fff subito*. Performance markings include *mf*, *ppp*, *fff*, and *Red* (pedal). Fingerings are indicated by numbers 1-5. A circled number 5 is written above the Flute staff in the final measure. A circled number 4 is written above the Flute staff in the final measure. A circled number 4 is written above the Flute staff in the final measure. A circled number 4 is written above the Flute staff in the final measure.



Fl. *mf* *pp* *ff*

Cl. *ff*

Vno *mf* *fff*

Vla *ff*

Vc. *arco* *ff*

Pf. *f* *mp* *pp* *ff*

— Ped. —>

The score consists of six staves. The Flute staff begins with a melodic line marked *mf*, *pp*, and *ff*. The Clarinet staff has a few notes marked *ff*. The Violin staff features a complex, fast-moving passage with fingerings 5, 6, and 7, marked *mf* and *fff*. The Viola and Violoncello staves have sparse notes, with the Cello marked *arco* and *ff*. The Piano staff has a rhythmic accompaniment with fingerings 6, 5, 5, 7, 5 and dynamics *f*, *mp*, *pp*, and *ff*. A pedal point is indicated at the bottom left.

6  
10  
16

♩ = 96

FL

CL *prende il CL in Sib (-1/2 tono)*

Vno

Vla

Vc

Pf

*f*

*fff*

*ff*

*f*

*fff*

*ff*

*f*

*fff*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*fff*

*fff*

*ff*

*f*

*P<sub>33</sub>*

*P<sub>33</sub>*

*P<sub>33</sub>*

*P*

*ped*

15  
16

7

The musical score is arranged in six staves. The Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) parts feature melodic lines with dynamic markings of *mf*, *mp*, *p*, *pp*, and *ppp*. The Violin (Vno) part includes complex rhythmic patterns with slurs and dynamic markings of *ppp* and *fff*. The Viola (Vla) part has dynamic markings ranging from *mf* to *fff*. The Violoncello (Vc.) part includes *arco* and *pizz* markings with dynamic markings of *ppp* and *fff*. The Piano (Pf.) part provides a rhythmic accompaniment with dynamic markings of *mf*, *mp*, *p*, *pp*, and *ppp*. The score is marked with rehearsal numbers 15 and 16, and a circled number 7.

10  
16

8

Fl. *pppp*

Cl. *pppp* *sempre pppp*

Vno. *ppp* *pp* *arco SP* *pizz* *arco SP* *pizz* *arco SP* *pizz* *arco SP*

Vla. *ffs* *f* *f* *ffs* *f* *p* *pizz Norm?*

Vc. *ppp* *ffs* *f* *ffs*

Pf. *pppp* *una corda* *sempre pppp*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 10 and 16. It features six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vno.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pf.). The Flute part has a melodic line starting in measure 10 with a *pppp* dynamic. The Clarinet part has a similar melodic line, also *pppp*, with *sempre pppp* indicated. The Violin part has a rhythmic pattern of sixteenth notes, with dynamics *ppp* and *pp*, and includes *arco SP* and *pizz* markings. The Viola part has a series of chords with dynamics *ffs* and *f*, and a *p* dynamic in measure 16. The Violoncello part has a rhythmic pattern with dynamics *ppp*, *ffs*, *f*, and *ffs*. The Piano part has a complex rhythmic pattern with *pppp* and *una corda* markings, and *sempre pppp* indicated.

9

Handwritten musical score for six instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vno), Viola (Via), Violoncello (Vc.), and Piano (P.). The score is written on a grand staff with six staves. The Flute and Clarinet parts are marked *sempre pppp*. The Violin, Viola, and Violoncello parts feature dynamic markings such as *f*, *mp*, *fff*, and *f*. The Piano part is marked *sempre pppp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The Violoncello part includes triplet markings (3) and (4). The Viola part includes a (2) (4) marking. The Piano part includes a *quasi pizz.* marking. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Fl.

Cl.

Vno

Vla

Vc

Pf.

*arco SP pizz*

*mp*

*p*

*PPP*

*fff*

*pp*

*arco NORM*

*mf*

*p*

*PPP*

*fff*

*arco NORM*

*mp*

*PPP*

*fff*

*mf*

*p*

*fff*

*red*

3<sup>e</sup>

4<sup>e</sup>

1. appuyer la 4<sup>e</sup> puis progressivement les deux cordes

2. appuyer d'abord la 3<sup>e</sup> puis progressivement les deux cordes



4  
4

12

The musical score consists of six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vno.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pf.). The Flute and Clarinet parts are in treble clef, while the Violoncello and Piano parts are in bass clef. The Violin and Viola parts are in treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. A 4/4 time signature is indicated at the top right, along with a tempo marking of quarter note = 120. The score is divided into measures by vertical bar lines. The Flute part has a dynamic marking of *ppp* starting in the final measure. The Clarinet part has a dynamic marking of *ppp* starting in the final measure. The Violin part has a dynamic marking of *mf* starting in the final measure. The Viola part has a dynamic marking of *mf* starting in the final measure. The Violoncello part has a dynamic marking of *p* starting in the final measure. The Piano part has a dynamic marking of *p* starting in the final measure. The score ends with a Pedal marking and an arrow pointing to the right.



13

FL

CL

Vno

Vla

Vc

Pf

pp p mf f fff f

pp poco legato p non legato mf fff

pp p mf pp fff

mf fff fpp

pp NORM fff

ppp

Ped. →

3  
4

14  
4  
4

FL

CL

Vno

Vla

Vc

Pf.

*p* *ppp* *f* *fff*

*prendere il CL basso*

*tr mm*

*8*

*f* *p* *fff*

*cresc. comme 4<sup>o</sup>*

*mp* *f* *fff* *ASP*

*ASP*

*pp* *mp* *f*

*5* *6* *6* *6* *7* *7* *mf* *f* *fff* *d.* *fff*

*10* *10*

*fff* *Ped*

This musical score page, numbered 15, features six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vno), Viola (Vla), Violoncello (Vc.), and Piano (Pf.). The Flute part begins with a forte (*f*) dynamic. The Clarinet part includes a trill marked with a '3' and dynamic markings of *fff* and *f*. The Violin part contains a section marked 'ST' with the instruction 'comme le piano' and a dynamic of *p*. The Viola part is characterized by 'ASP' markings and dynamic markings of *fff*, *f*, and *f*. The Violoncello part features a section marked '5' and dynamic markings of *fff* and *mp*. The Piano part includes a section marked 'e.v.' and dynamic markings of *fff*, *ff*, *f*, and *mf*. The score is written in a standard musical notation with various dynamic and performance markings.

16  
10  
16

♩ = 96

prendere il Fl. basso

Fl.

Ci.

Vno

Vla

Vc.

Pf.

mp

p

mp

p

fff

(les accents : quasi pizz)

ff

f

f

fff

ff

ff

fff

f

fff

(fff)

(fff)

(fff)

(fff)

(fff)

mp

p

mp

p

PPP

PP

P

(3+1+1+3)

→ \*

b<sub>2</sub>

3<sup>o</sup> ped. →

17  
20  
16

FL *prendere il Fl. in do*

CL

Vno *arco*

Vla *arco*

Vc *arco*

Pf



19

This page contains a handwritten musical score for six instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vno), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Piano (Pf.). The score is written on a system of six staves. The Flute and Clarinet parts feature long, sustained notes with dynamic markings of *fff* and triplets. The Violin and Viola parts include complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with dynamic markings ranging from *fff* to *ff*. The Violoncello part consists of long, sustained notes with a *fff* dynamic. The Piano part features a complex rhythmic pattern with dynamic markings of *ppp* and *ff*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

25  
16

Musical score for Flute (FL), Clarinet (Cl.), Violin (Vno), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Piano (Pf.). The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *mp*, *mf*, and *f*. Performance instructions include *prendere il CR Sib (-1/2 tempo)* and *3<sup>a</sup> ped.*. The score is divided into measures, with some measures containing rests or specific articulation marks.



20

10  
16

Fl. *pp* *p* *mf* *f* *ff* *ff*

Cl. *pp* *p* *mf* *f* *ff* *ff*

Vno

Vla *fff* *f* *mf* *p*

Vc. *fff* *f* *mf* *p*

Pf. *fff* *f* *mf* *p*

1.  $\frac{p}{\text{tr}} (à moitié soupirée)$



22

12  
16

Fl. *pizz. simile*

Cl. *ppp* *mp* *mf*

Vno *ppp* *mp* *f* *SP* *simile risoluto NORM* *5/6* *NORM*

Vla *ppp* *mp* *f* *SP* *NORM* *simile risoluto* *5/6* *NORM*

Vc. *NORM* *SP* *mf*

Pf. *bene articolato* *ppp* *mp* *pp* *mf* *p*

Senza Ped.

\* Nota Vn, Vla : veiller à l'intonation de cet accord qui doit sonner comme sol, do, mi, fa, baissés d'un quart de ton.

This musical score page, numbered 23, features six staves for different instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vno), Viola (Vla), Violoncello (Vc.), and Piano (Pf.).

- Flute (Fl.):** Starts with a dynamic marking of *f*. The staff contains several measures of music.
- Clarinet (Cl.):** Features a long, sweeping melodic line with a dynamic range from *fff* to *ppp*.
- Violin (Vno):** Includes dynamic markings such as *fff*, *mp*, and *p*. It has various performance instructions like *SP*, *NORM*, and *ASP*.
- Viola (Vla):** Similar to the violin, it includes *fff*, *mp*, and *p* dynamics, along with *SP* and *NORM* markings. It also has some rhythmic annotations like *2:3f.*.
- Violoncello (Vc.):** Features a steady accompaniment with dynamic markings of *pp* and *ff*. It includes *ST* (staccato) and *ASP* (arco spiccato) markings.
- Piano (Pf.):** The right hand plays chords and arpeggios, while the left hand provides a bass line. Dynamics range from *fff* to *ff*. It includes numerical annotations like *15*, *4:3*, *5:4*, and *5:3*.

6/16      <sup>(24)</sup> 3/4  $\downarrow = 120$       9/4 *meno mosso*       $\triangle$  4/4 *a tempo*      10/4 *meno mosso*      9/16  $\downarrow = 160$

FL

Cl.

Vno

Vla

Vc.

Pf.

SP

PP

fff

pppp

ST (étouffer la corde)

violentissimo

3<sup>e</sup>

4<sup>e</sup>

armile

ST

3<sup>e</sup> (multiphonique)

4<sup>e</sup> (multiphonique)

+ou- 30 ans 4<sup>e</sup> en sid

3<sup>e</sup> Ped →

25  
9  
16

26  
12  
16

FL *prendere il Fl. in do*

Cl.

Vno

Vla

Vc.

Pf.

27

The musical score consists of six staves. The Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) parts feature dynamic markings: *mp*, *mf*, *f*, *ff*, and *fff*. The Violino (Vno) and Viola (Vla) parts also feature dynamic markings: *mf*, *f*, *ff*, and *fff*. The Violoncello (Vc.) part features dynamic markings: *mp*, *mf*, *f*, *ff*, and *fff*. The Piano (Pf.) part features dynamic markings: *ff*, *f*, *mf*, *mp*, and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins. A circled number '27' is located at the top right. A box at the bottom right contains the notation '8.  $b \neq b \neq$ ' and '3<sup>o</sup> ped.'.

28

FL

Cl.

Vno

Vla

Vc.

Pf.

*mp* *mp* *mp* *p* *mp* *mf* *mf*

*mp* *mp* *ppp* *ff* *ff* *ff* *ff* *f* *f* *mf* *mp*

*4:6* *8:6* *7:6* *6:4* *6:5* *6:5* *6:5* *(6:7)*

*molto vib.* *transition imperceptible* *enfoncez peu à peu* *(laissez vibrare)*

*3<sup>o</sup>* *2<sup>o</sup>* *(3<sup>o</sup>rd)* *Ped*



29

FL

CL

Vno

Vla

Vc.

Pf.

mf, f, ff, fff, f, ff, f

mf, mf, f, mf, ff, fff, ff, f

AST, SP, ST, NORM, ASP, NORM, ASP, NORM, ASP, NORM, ASP

mf, mf, f, mf, ff, fff, ff, f

4<sup>te</sup> b<sup>e</sup>, b<sup>e</sup>, b<sup>e</sup>, b<sup>e</sup>, b<sup>e</sup>, b<sup>e</sup>, 4:6

mf, mf, f, mf, ff, fff, ff, f

mp, pp, pp

6:7 (Ped.)

b<sup>b</sup> b<sup>b</sup> 8 3<sup>o</sup> Ped.

30

FL

mf

5/6

CL

mf

Vno

mf

ASP

Vla

ASP

Vc.

mf

maltr. vib.

ST

Pf.

mp

f

ff

fff

5:6

6:5

6:4

(3<sup>rd</sup> ped.)

(Ped.)

retour peu à peu

fff

P (à demi)

\*

p (entièrement)

31

FL. *p* *mf* *ppp* *mf*

CL. *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf*

Vno *pp* *p* *mf*

Vla *pp* *p* *mf*

Vc. *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf*

Pf. *fff* *fff* *fff*

ASP ST

7:6 8:6 8:6 8:6 5:3 5:3 5:3 5:3 5:3

*dim.*

*Er...*

This page of a handwritten musical score, numbered 116 and 32, features six staves: Flute (Fl), Clarinet (Cl), Violin (Vno), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Piano (Pf). The score is divided into four measures by vertical bar lines. Above the Flute and Clarinet staves, the word "Erano" is written in a cursive hand, with a small 'x' mark above it in each measure. The Flute and Clarinet parts consist of long, horizontal lines with dynamic markings: *PPP* (pianissimo) at the start, *f* (forte) in the first measure, *pp* (pianissimo) at the start of the second measure, *ff* (fortissimo) in the second measure, *pp* at the start of the third measure, and *fff* (fortississimo) in the third measure. The Violin, Viola, and Violoncello parts also feature long horizontal lines with dynamic markings: *PPP*, *f*, *pp*, *ff*, *pp*, and *fff* across the measures. The Violoncello part includes the instruction "ST" (staccato) above the staff. The Piano part is more complex, with dense vertical lines representing chords and some melodic fragments. It includes dynamic markings *fff* and *p* (piano). At the bottom of the page, there are two horizontal arrows labeled "Ped" (pedal), one under the first two measures and one under the last two measures. The handwriting is in black ink on white paper.



34  
5 12 meno mosso 2 A tempo  
8 ♩ = 120 4 1 2 4  
2 3 4 5 4

Fl. *prendre ip. FP. basso* (1. ou autre multiphonique donnant un sib note principale.)  
 Cl. *pu ppp possible*  
 Vno *\* Les ligatures sont destinées seulement à faciliter la lecture*  
*\*\* Si le truit est terminé plus tôt rallonger et ralentir le glissando*  
 Vla *ST 2. sans reprise d'archet : stopper le son plus tôt si nécessaire*  
*pppp*  
 Vc. *(3. sifflement strident sur la trancie du chevalet)\**  
*ffff*  
*(\* Si impossible : son strident et aigu sur la 1<sup>o</sup>c. de l'autre côté du chevalet.)*  
 Pf.

*(soufflé uniquement)*

*3e 3e 3e 3e*

*Imaginaire*

19 *meno mosso*

1	3	4	5
2	3	4	5

2  
4

*a tempo* ♩ = 120

(35)

*on utilise multitenonage de main en do et note principale*

*piu ppp possibile*

*3c* *4c* *fff* *ST* *pppp* *poco*

*(m. gauche)* *pp* *fff* *fff* *pp*

*15* *ppp* *ppp*

*m.g. étouffer* *8* *ppp*

36  
4  
4

The musical score consists of six staves. The Flute (Fl.) staff begins with the instruction "prendere il Fl. in do". The Clarinet (Cl.) staff begins with "prendere il Cl. in la". The Violoncello (Vno) and Viola (Vla) staves both begin with "pianissimo". The Violone (Vc.) staff begins with a dynamic marking of *fff*. The Piano (Pf.) staff features complex rhythmic patterns and dynamic markings including *fff* and *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (*p*, *pp*, *fff*, *pp*). A "Ped." (pedal) marking is located at the bottom of the page with an arrow pointing to the right.



37

6  
4

4  
4

1 3 4 5  
2 3 4 5

Fl. *pp* *pp*

Cl. *p*

Vno. *p* *p*

*l'c. ST vibrato molto irregolare*

Vla. *p* *p* *mp*

*transizioni impercettibili*

*sempre legato*

Vc. *p* *p*

*legatissimo*

Pf.

Ped. →

38

6  
4

4  
4

1 2 3 4  
2 3 4 5

1 2 3 4 5  
5

2) 1 2 3 4  
2 3 4 5

1 2 3 4  
2 3 4 5

(ou autre contenant 51 note principale) (ou autre donnant LAB grave note principale)

The musical score consists of six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violoncello (Vc.), Viola (Vla.), Violon (Vno.), and Piano (Pf.).

- Flute (Fl.):** Starts with a dynamic marking of *p*. Later, it has *mp* markings.
- Clarinet (Cl.):** Features a *pp* marking, followed by *ppoco* and *mp*. It includes a slur with a '5' above it.
- Violoncello (Vc.):** Starts with *pp*, then *ppoco* and *mp*. It has a slur with a '3-2' above it.
- Viola (Vla.):** Starts with *p*, then *pp*, *ppoco*, and *mp*. It includes the instruction "transitus imperceptibile" and a slur with a '3-2' above it.
- Violon (Vno.):** Starts with *mp*. It includes the instruction "senza vibr. NORM." and various slurs and accents.
- Piano (Pf.):** Features a *mp* marking and a complex multi-measure rest.

\* Les multiphoniques 1, 2, 3, contiennent un Lab et doivent être de plus en plus complexes et de plus en plus aigus.

Ped →

39

3)  $\begin{matrix} 1\ 2\ 3\ 4 \\ 2\ 3\ 4\ 5\# \end{matrix}$  or  $\begin{matrix} 1\ 2\ 3\ 4 \\ 2\ 3\ 4 \end{matrix}$

Fl.

Cl.

Vno

Vla

Vc.

Pf.

*mp*

*pp*

*p*

*ST*

*Vib. molto irreg.*

*Senza vibr. NORM*

*NORM*

*SP*

*3:2*

*3*

*2:4*

*4c*

40

4 d=60

2 1 2 3 4  
2 3 4 5# 1) \*

41

2) 1 2 3 4  
2 3 4 5#

3) 1 2 3 4  
2 3 4

Fl. *mf* *mf*

\* Même remarque que précédemment. Note principale FA

Cl. *mf* *mp* *p* *mf* *mp*

Vno *f*

Vla *mp* *p* *mf* *mp* *p* *SP*

Vc *p* *mf* *mp* *NORM* *4c* *SP* *2c* *1c* *p* *mf* *ASP*

Pf. *mf*

Ped. →

42

3  
2

4  
2

\* i) 

1	2	3	4	5
		B		5

 ou 

1	2	<del>3</del>	4	5
		B		5

 ou 

1	2	4
	2	3 B 4

Fl. *mf*

Cl. *p* *mf* *f*

Vno *pp* *ff*

Vla *mf* *f*

Vc. *p* *mf* *f*

Pf. *mf*

*8va. univ.*

*1c >* *2c* *2c* *2c 3* *2c* *2c*

*ASP* *SP* *NORM* *AST* *3* *AST* *SP*

*3c* *4c* *5c* *6c* *7c* *8c*

*4c. multihamique* *5c. multihamique*

*leggiere* *ritard.* *lento* *ritard.*

*Ped.*

*\* Meme remarque. Note principale RE*

43

2) 

1	2
2	A 3

1	2	4
B	5	

Fl.

Cl.

Vno

Vla

Vc.

Pf.

Ped. →

ASP

AST

SP

3c multiphonique

ST

1. Transition souple et continue entre  $\downarrow$ , son ordinaire puis multiphonique. Sur la 4<sup>e</sup> en Sib doigter plus ou moins  $\downarrow$  a#

5  
2

44  
12  
16  $\text{♩} = 160$

Fl. *prendere il flauto piccolo*

Cl.

Vno *8*, *2c*, *3c*, *4c*, *3c*, *4c*, *mp*, *p*

Vla *f*, *ASP*, *AST*, *SP*, *f*, *ASP*

Vc *NORM*, *AST (étouffer la corde)*, *f*, *mf*

Pf. *Frans*, *rit*, *ben marcato*, *rit*, *ff*

Ped. *rit*, *rit*, *rit*

46  
9  
4  
16

45

8

Fl. *f* *fff* *f* *mf* *mp* *pp* *fff* *sans réattaquer*

Cl.

Vno *Pizz.* *f* *fff* *sempre fff* *5:6*

Vla *Pizz.* *f* *fff* *sempre fff* *5:6*

Vc. *sim.* *fff* *sempre fff* *arco jettato* *1/2 4* *fff*

Pf. *fff* *f* *mf* *mp* *pp* *fff subito*

*15mm* *3:2* *3:2* *7* *5*

*8* *8* *8* *8* *8* *8* *8* *8*

*sim.* *sim.* *sim.* *sim.* *sim.* *sim.* *sim.* *sim.*

*15mm* *15mm*

*>>>>>*  
*aba aba*



16  
4  $\text{♩} = 60$

4 5 20  
16 16 4

2 4  
4  $\text{♩} = 120$  4

Fl. prendere il fl in do

Cl. *pppp possibile*

Vno arco *pppp senza vib.* arco jettato *fff avv.* *pppp senza vibr.*

Vla arco ST 4<sup>e</sup>. *pppp* arco jettato *fff avv.* *pppp* *1. la pister avec les doigts sur deux cordes.*

Vc. *pppp* *libre irrégulier* *sord. di piumbo* ST 3<sup>e</sup> étouffée ou 4<sup>e</sup>. *pppp*

Pf. *pppp avv.* *étouffer* *libre irrégulier* *fff avv.* *fff* *pppp avv.* *pppp*

1.  $\begin{matrix} 1 & 3 & 4 & 5 \\ 2 & 3 & 4 & 5 \end{matrix}$  ou autre donnant les mêmes notes

2.  $\begin{matrix} \bullet & \bullet & \bullet & \bullet \\ \bullet & \bullet & \bullet & \bullet \\ \bullet & \bullet & \bullet & \bullet \end{matrix}$  ou  $\begin{matrix} \bullet & \bullet & \bullet & \bullet \\ \bullet & \bullet & \bullet & \bullet \\ \bullet & \bullet & \bullet & \bullet \end{matrix}$

Ped.  $\longrightarrow$   
Una corda



3  
2  $d=60$

(49)  
4  
2

6  
8  $f=f$  (49)  
4  
2 ( $d=60$ )

FL

CL

Vno

Vla

Vc

Pf

ppp mp pp mf mp

mp pp mp pp mf pp

mp pp mp pp mp pp

mp mp mp mp mf

mp mp mp mp mf mf

mp pp mf pp f

7  
4

51  
4  
2

Fl.

Cl.

Vno

Vla

Vc

Pf

Ped. →

*Jusqu'à la fin C.B. et Fl. picc doivent se relayer comme un seul instrument jouant legato.*

*vibr.*

*mf*, *mf pp*, *f*, *ff*, *mp*, *p*, *pp*, *ppp*

6:4, 3:2, 5:4, 7:4

52

52  
4  
2

Fl.

Cl.

Vno

Vla

Vc.

Pf.

Red. →

pp, p, mp, mf, f, ff, f, mf

ppp, pp, p, mp, mf, f

ff, f, mf

This musical score page features seven staves. The top five staves are for woodwinds and strings: Flute (FL), Clarinet (CL), Violin (Vno), Viola (Vla), and Violoncello (Vc). The bottom two staves are for the Piano (Pf) and Pedal (Ped.).

- Flute (FL):** Starts with a *8va* marking. A dynamic of *f* is indicated with a hairpin.
- Clarinet (CL):** Features a *f* dynamic and a *7/4* time signature marking.
- Violin (Vno):** Includes a *f p* dynamic, a *vibr.* marking, and a *3/2* time signature. A *8va* marking is present, along with *V* and *SP* markings.
- Viola (Vla):** Includes a *f p* dynamic, a *5/4 vibr.* marking, and a *3/2* time signature. It features *V* and *SP* markings.
- Violoncello (Vc):** Includes a *molto vibr. e stretto* marking, a *5/4* time signature, and *V* and *SP* markings.
- Piano (Pf):** Shows a series of chords with dynamics *mf*, *mp*, *p*, and *ff*. A *ff* dynamic is also indicated with a hairpin.
- Pedal (Ped.):** Shows a *mf* dynamic and a *7/4* time signature marking.

54 (d=60) *simile irregulier pas trop frequent*

The musical score is arranged in six systems, each with a staff and a lower line for performance instructions. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vno), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Piano (Pf.).

- Flute (Fl.):** Starts with a whole note on G4. Dynamic markings include *f* and *p*.
- Clarinet (Cl.):** Starts with a whole note on G3. Dynamic marking is *ff*.
- Violin (Vno):** Starts with a whole note on G4. Performance markings include *NORM V*, *SP V*, *vibr. irreg.*, and *molto vibr. e stretto*. Dynamic markings range from *p pp* to *mp pp*.
- Viola (Vla):** Starts with a whole note on G4. Performance markings include *NORM V*, *SP V*, *vibr. irreg.*, and *molto vibr. e stretto*. Dynamic markings range from *p pp* to *mf pp*.
- Violoncello (Vc):** Starts with a whole note on G3. Performance markings include *NORM V*, *ASP V*, *vibr. irreg.*, and *(battiments)*. Dynamic markings range from *p pp* to *mf pp*.
- Piano (Pf.):** Features a complex texture with many notes. Dynamic markings include *f*, *ff*, and *fff*. Includes markings for *d=150*, *15*, *3*, and *daight. mod.*

At the bottom left, there is a *Ped.* (pedal) line with an arrow pointing to the right.





25

oo o o o *armite régulier fréquent* Pisse *armite*

Fl. *mf* *f*

Cl. *simile*

Vno *SP* *NORM* *SP*  
*ff* *vibr.* *senza vibr.* *f* *ff*

Vla *SP* *NORM* *SP*  
*molto vibr. e stretto* *mf* *vibr.* *senza vibr.* *f* *ff*

Vc *SP* *NORM* *SP*  
*molto vibr. e stretto* *mf* *vibr.* *senza vibr.* *f* *ff*

Pf. *15* *8*  
*acmpz ff* *ff* *ff*  
*PPP* *mf*  
*ped.*

*\* Voir note. l. 55*

*Andte. baume*

*ff*

4 (57)  
2

(58)

Fl. *ff*

Cl. *ff*

Vno *ff* *NORM*

Vla *ff* *NORM* *serena di piombo* *1<sup>ca</sup>* *pppp* *Sofa*

Vc *ff* *NORM* *fff sempre* *ppp* *(NORM)*

Pf. *ff* *(♩ = 150)* *15* *paume m.d.* *doigts m.d.* *doigts* *paume* *(♩ = 150)* *3*

Fl. *ff*

Cl. *ff*

Vno *ff* *vib.* *fff*

Vla *ff*

Vc *ff* *SP* *tr. mm* *NORM* *fff*

15 \* Noyer peu à peu le rythme dans les résonances de la pédale \*\* Peu à peu dégager légèrement ce rythme du trémolo, éventuellement sans pédale \*\*\* Si le rallentando se termine plus tôt, rester sur le trémolo jusqu'au crescendo suivant

*♩ = 150* *rallentando* *fff* *PPP* *ff*

\* Ped.

60

61

Fl. *simile*

Cl. *quasi trillo* *simile*

Vno *p*

Vla *tremolo très irrégulier* *p*

Vc. *AST* *très irrég. avec de et si.* *ASP* *SP* *simile #*

*b<sub>♭</sub> (+ b<sub>♭</sub>)* *p*

*# voir nota | av. 55*

Pf.

*mf* *ff* *ff*

*Ped → sempre*

20

62

- INTERLUDE -

8" à 10" 8" à 10" 8" à 10" répéter ad lib.

Fl. *prendre le Fl. in de*

Cl. *prendre le Cl. in LA*

Vno

Vla

Vc

Pf.

*Cl. in B* *Cl. in bass*

*(tenir un Cl. dans chaque main)*

*mf* *mf* *mf*

*f* *f* *f*

*f* *f* *f*

*f* *f* *f*

*♩ = 40-50* Tempo et caractère du 2<sup>e</sup> mvt.

*bout de la table*

*marteaux \**

*p*

*mi sol*

*en biais*

*Ped* *sempre*

2. Commencer près des marteaux en s'éloignant d'un cm. environ pour chaque nouveau son. Lorsque l'éloignement est trop grand, revenir. Position des doigts sur les cordes : *mi sol* en biais.

Chercher un son complexe, chaque fois différent en évitant les résonances graves

## **ANEXO 3**

Arthur Moreira

# Surto

parte 1

# Surto

## Parte I

Arthur Moreira

*Um pouco disperso*

$\text{♩} = 69$

Flute: *mf*, *p*  $\overset{3}{\curvearrowright}$  *f*

Oboe: *mf*, *p*  $\overset{3}{\curvearrowright}$  *f*

Vibraphone: *motor: off*, *mf*  $\overset{3}{\curvearrowright}$ , *mf*  $\rightarrow$  *ff*, *mf*

Piano: *molto legato*, *mf*  $\overset{3}{\curvearrowright}$ , *ppp*  $\rightarrow$  *f*, *senza pedale*, *ped.*

Violoncello: *mf*, *pizz.*  $\overset{3}{\curvearrowright}$ , *p*

Fl. 4: *pp*  $\rightarrow$  *f* *mf*

Ob.: *p*, *mf*

Vib.: *p*, *p*  $\rightarrow$  *f*, *pp*  $\rightarrow$  *ff*

Pno.: *ppp*, *mf*  $\overset{3}{\curvearrowright}$ , *sfz*, *mp*  $\overset{3}{\curvearrowright}$ , *ppp*  $\rightarrow$  *f*  $\rightarrow$  *ppp*

Vc. arco: *mf*, *mp*, *mf*  $\rightarrow$  *ff*



7

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Vib. *mp* *f* *mp* *mp* *f* *mp*

Pno. *mf* 3 3 3 3 *mf* 3 3 3 3 *fff* *senza pedale*

Vc. *mf* *fff* *mf* *f*



9

Fl. *f* *mf*

Ob. *f* *mf*

Vib. *mp* *f* *mp*

Pno. 3 3 3 3 *ppp*

Vc. *f* *ppp* *p*

4

14 **1**

Fl. *mf* *mf* *mf* *pp* *mf* *p*

Ob. *mf* *mf* *p*

Vib. *mf p* *pp* *mf* *mf*

Pno. *p* *mf* *p*

Vc. *mf* *mf* *mp*

*pizz.* *arco*

*Red.*

21 **2**

Fl. *pp* *mp* *mf* *f* *mf*

Ob. *pp* *mp* *mf* *f* *mf*

Vib. *ppp* *pp* *mp* *ppp* *f*

Pno. *ppp* *pp* *mp* *ppp*

Vc. *pp* *mp* *f* *mp*

*p* *simile*

*pizz.* *arco*

31

Fl. *mf* *f* *mf*

Ob. *p* *mf* *p* *mf*

Vib. *ppp* *f* *mp* *mf* *mf* *f*

Pno. *f* *mf* *mf* *f*

Vc. *f* *p* *f* *mp* *f* sul pont.

43

3

Fl. *mf* *mf*

Ob. *mf* *mf*

Vib. *mf* *p* *pp* *pp* *mf*

Pno. *sfz* *p* *mf* *p* *pp*

Vc. *mf* *p* *mf* *mf* *f* sul tasto

6

53

Fl.

Ob.

Vib.

Pno.

Vc.

*mf*

*pp* *mf* *mf*

*pp*

*ff* *mf* *p* *mp* *p* sul pont.

60

Fl.

Ob.

Vib.

Pno.

Vc.

*mf* *mp*

*mp*

*ppp* *f* *ppp*

*mp*

*8va*

*mf* *mf* *f* *mf* sul tasto

*accel.*

*accel.*

69 ♩ = 96

Fl. *mf* *f*

Ob. *mf* *f*

Vib. *f*

Pno. *ppp* *f* *f*

Red. *ff*

Vc. *mf* *ff*

Fl. *v*

Ob. *v*

Vib. *v*

Pno. *v*

Vc. *Red.* *sul tasto* *sul pont.*

82

Fl.

Ob.

Vib.

Pno.

Vc.

*ff*

*ff*

*ff*

*fff*

88

Fl.

Ob.

Vib.

Pno.

Vc.

*mp*

*p*

*pp*

*pp subito*

*pp*

*ppp*

*gliss.*

*pp*

*ord.*

*pp*

94  $\text{♩} = 69$

Fl. *mf* *p* *f* *pp* *f* *mf*

Ob. *mf* *p* *f* *p* *mf*

Vib. *mf* *pp* *mf* *pp* *f* *pp*

Pno. *mf* *pp* *mf* *pp*

Vc. *mf* *mp* *arco* *mf* *mp*

senza pedale

8<sup>va</sup> *p*

pizz. *mp*

99

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Vib. *ff* *mp* *f* *mp*

Pno. *ppp* *f* *ppp* *mf* *3* *3* *3* *3* *fff* senza pedale

Vc. sul pont. *f* sul tasto *fff*

10

101

Fl.

Ob.

Vib.

Pno.

Vc.

*mp* *f* *mp* *mp* *f* *mp*

*mf* 3 3 3 3 3 3 3 3

*f* Ped.

*mf* *f* *f* 3 3 3 3

103

Fl.

Ob.

Vib.

Pno.

Vc.

*mf* *mp* *p*

*mf* *mp* *p*

*pp* *mp*

*mf* *p*

*mf* *f* pizz.



6

106

Fl. *ff* *mf* *mf* *pp* *mf* *p* *pp*

Ob. *mf* *mf* *p* *p*

Vib. *mf p* *pp* *mf* *mf*

Pno. *p* *mf* *pp*

Vc. *mf* *mf* *mp*

*pizz.* *arco*

*ppp*

112

Fl.

Ob. *p* *p* *pp*

Vib. *p* *pp* *ppp*

Pno. *pp* *pp* *pp* *ppp*

Vc. *ppp* *sul pont.* *ppp*