

Silvia Maria Pires Cabrera Berg

Obras para piano solo 1998-2008

Volume V

Coleção USP de Música do NAP-CIPEM da FFCLRP-USP



Editor

Marco Antônio Geraldini

Coordenação e organização editorial

Rubens Russomanno Ricciardi

Realização

NAP-CIPEM da FFCLRP-USP

Capa

Cristiano Ferrari

Gravura de Capa

Retrato de Cora - José de Vasconcellos, óleo
sem tela, 2014, Copenhagen

Foto de Capa

Ana Carla Vannucchi

Imagens de miolo

FFCLRP-USP

Projeto gráfico e editoração

Eduardo Profeta

Apoio Técnico

Luis Alberto Garcia Sípriano

Copyright © 2015 by Silvia Berg

Editora Pharos.

Rua Panorama, 870, Palmas do Tremembé, São

Paulo, SP - CEP 02347-050

Telefone: (11) 3798-8101

Site: www.editorapharos.com.br*E-mail:* marco@editorapharos.com.br**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Berg, Silvia Maria Pires Cabrera
Obras para piano solo 1998 - 2008 / Silvia
Maria Pires Cabrera Berg. -- São Paulo :
Editora Pharos :
NAP-CIPEM da FFCLRP-USP, 2015. -- (Coleção Usp
de música ; v. 3) / organizador Rubens
Russomanno Ricciardi)

Bibliografia

ISBN 978-85-63908-21-6

1. Compositores - Brasil - Biografia 2. Música -
Apreciação 3. Música - Brasil 4. Obras para piano
5. Músicos - Brasil - Biografia 6. I. Berg, Silvia
Maria Pires Cabrera. II. Título. III. Série.

15-07131

CDD-780.092

Índices para catálogo sistemático:

1. Brasil : Compositores : Biografia e obra
780.092

Sumário

Dedicatória.....	5
Apresentação.....	6
Introdução.....	8
1. Das relações e conceitos.....	11
2. Os modelos de análise multimidiática de Nicholas Cook (2004) e análise intermediária de Irina Rajewsky (2012)	11
3. Dos processos composicionais.....	17
3.1 <i>O Porto e outros Portos e Pêndulo</i>	18
3.2 <i>Lembranças de um mundo Antigo</i>	25
3.3 Duas peças didáticas da série <i>Aspectos de uma Casa</i>	34
3.4 <i>Waving Surfaces</i>	37
3.5 <i>Dobles del Páramo</i>	40
3.6 <i>Outono</i>	49
4. Considerações finais.....	54
5. Referências.....	55
6. Sobre a autora.....	59
7. Sobre os colaboradores.....	60

Coleção USP de Música

Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música (NAP-CIPEM) do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Marco Antonio Zago

Reitor

Prof. Dr. Vahan Agopyan

Vice-reitor

Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandes

Pró-reitor de Graduação

Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior

Pró-reitor de Pós-Graduação

Prof. Dr. José Eduardo Krieger

Pró-reitor de Pesquisa

Prof. Dr. Marcelo de Andrade Roméro

Pró-reitor de Cultura e Extensão Universitária

Prof. Dr. Luis Fernando Medina Mantelatto

Diretor da FFCLRP-USP

Prof. Dr. Pietro Ciancaglini

Vice-diretor da FFCLRP-USP

Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi

Coordenador do NAP-CIPEM e chefe do Departamento de Música da FFCLRP-USP

Prof. Dr. Fernando Crespo Corvisier

Vice-chefe do Departamento de Música da FFCLRP-USP

Prof. Dr. Gustavo Silveira Costa

Vice-coordenador do NAP-CIPEM da FFCLRP-USP

Dedicatória

*À Johnny Berg, esposo, amigo e alicerce
incontestável da melhor parte da minha vida,
presente em todos os momentos dos 24 anos
de nosso casamento, que faleceu
após a gravação deste CD.*

*A Gilberto Mendes, professor, amigo e
grande incentivador.*

*À ValéraZanini, artista, pianista e grande amiga,
que faleceu sem ver a edição deste projeto.
Este livro CD é dedicado a eles in memoriam,
e aos filhos Mirjam, Marcella e Markus.*

Apresentação

Os anos de 1998 a 2008 marcaram um período intenso e profícuo no qual as obras apresentadas neste Livro CD foram compostas. Depois de uma longa pausa após o término dos estudos de composição, a saída do Brasil e a fixação de residência na Dinamarca por 24 anos, o decênio 1998 – 2008 marcaram a retomada à composição após uma encomenda de Rubens Ricciardi para ser estreada no Festival Música Nova em 1999 com a obra *Limiar*, para violino, viola, violoncelo, contrabaixo e piano. As obras para piano constantes deste projeto foram escritas nos anos que se seguiram. O Festival Música Nova teve, portanto, um papel decisivo neste período de composição. Um agradecimento especial a Gilberto Mendes e a Rubens Ricciardi pela oportunidade de, em 1998 retornar à composição, e aos pianistas Antonio Eduardo, Valéria Zanini e Ana Cervantes, por terem encomendado estas obras, e por terem protagonizado performances mágicas e interpretações maravilhosas.

O texto deste livro CD contempla análises dos processos composicionais e das ideias musicais que resultaram nas obras aqui apresentadas. A forte influência visual, comum às obras, é analisada observando as formas de relacionamento entre Música, e outras Artes, utilizando como ferramenta analítica uma adaptação dos conceitos de Multimídia e Intermidialidade que dizem respeito às relações entre diferentes expressões artísticas.

As obras compostas por encomenda dos pianistas Antonio Eduardo (*O Porto e Outros Portos* e *Pêndulo* e a série *Waving Surfaces*), Valéria Zanini (a série *Lembranças de um Mundo Antigo*, *The White Roses Fragrance* e *About Remembering Outono*) e Ana Cervantes (*Dobles del Paramo*) - com exceção de *Dobles del Páramo* que se encontra no CD Solo Rumores. Piano Ana Cervantes. QUINDECIM RECORDINGS, Mexico - foram gravadas por Valéria Zanini em janeiro de 2008 em Copenhagen, com apoio de Danske Musiker Forbund – Dinamarca.

“*Retrato de Cora*”, *Óleo sem tela*, do artista e amigo José Madureira Vasconcellos, foi criada especialmente para este Livro CD.

Meus sinceros agradecimentos a Jefferson Rivera Coimbra pela leitura da tradução em Inglês, e a Anna Davey pela correção da tradução em Inglês.

Introdução

Como introdução às análises dos processos composicionais e das ideias musicais que resultaram nas composições aqui apresentadas, todas, com forte influência visual, apresentamos algumas considerações sobre as formas de relacionamento entre Música com as outras Artes, e a relação destas com a Filosofia e as Ciências, assim como dos modelos de análise que utilizam como ferramenta analítica uma adaptação dos conceitos de Intermidialidade e Multimídia, conceitos estes que dizem respeito às relações entre diferentes expressões artísticas; ressaltamos ainda a intrínseca relação da criação, pesquisa e *performance* nas obras analisadas, uma vez que foram resultado de encomendas para diversos projetos e concertos.

1. Das relações e conceitos

Muitas são as relações entre a música e demais artes. Um passado quase lendário supõe a existência da música, literatura e dança na Grécia Antiga integrando uma única atividade anterior ainda ao próprio conceito de arte (BROWN, 1970 p. 97).

Os gregos inauguraram a possibilidade da invenção das artes, da filosofia e das ciências para além da cultura e do culto religioso¹. Da *odé*, ou seja, o *lógos* cantado, deriva a literatura. Passa-se depois da tragédia à comédia e da comédia “para o que se chama hoje de linguagem coloquial”.

Visto que nos primeiros tempos dizia-se “expressir” para [indicar] a expressão poética e esta [apresentava-se] com o canto, cantar era para eles [os antigos] é o mesmo que “expressir” (LIMA, 2013 p. 1).

No entanto, como salienta Lima (2013), no “expressir” há algo mais do que a “literatura”. Nele se dá toda a expressão que realiza “a mimesis da vida através do *lógos*”².

Aristóteles (384-322 a.C.) afirma que “mesmo sem movimento” a tragédia realiza o que lhe é próprio. Pela leitura ficam claras quais as suas características. Aristóteles podia ler as obras destinadas à representação e podia julgá-las pela leitura. Podia julgar a poesia, o teatro e a filosofia enquanto texto. Ao ler a tragédia, Aristóteles lia também sua música (*apud* LIMA *idem, ibidem* p. 1).

A origem das formas literárias é contemplada por Estrabão (*apud* LIMA *idem, ibidem* p. 2), historiador, geógrafo e filósofo grego do século I a.C. – onde se dá toda a expressão que realiza a “*mimesis*” da vida através do *logos*.

As relações intrínsecas de ciências, filosofia e artes na obra *Homem Vitruviano* (ca.1490) de Leonardo da Vinci é baseada nas proporções do corpo humano segundo Vitruvius³ e no número *phi*

¹ “Grego”, segundo Heidegger, “no nosso modo de falar, não designa uma peculiaridade étnica ou nacional, nenhuma peculiaridade cultural e antropológica; *grego*, é a madrugada do destino” (*apud* Ricciardi, 2013).

² Platão aplica sua teoria da *mimesis* (imitação ou representação em grego) nas leis através da música, pois considera que a arte da música é para os poetas, atores e espectadores, enfim “todo o mundo convirá em que suas criações são imitação e representação” (*Leis*, II, 668b-c) e considerando que a harmonia é o movimento da voz, que por sua vez, a “voz se estende até a alma e a educa para a virtude” (*ibidem*, 673a), quando se canta o que é belo (disponível em http://193.136.6.118/bitstream/10316.2/31533/6/12-representacoes_da_cidade_antiga_artigo.pdf - acesso a 6 de abril de 2015).

³ Vitruvius, arquiteto romano que viveu no século I a.C., deixou como legado a obra *De Architectura* (10 volumes, ca. 27-16 a.C.), considerando fundamental o conhecimento musical na formação do arquiteto.

(1,618) como o ideal das proporções humanas. A obra repleta de simbologias mostra mais que proporções perfeitas, demonstrando a relação do homem com o universo, o macrocosmo e o microcosmo integrados tendo o círculo como símbolo da divindade e o quadrado como símbolo da manifestação da matéria a partir da divindade.

Muitas composições que hoje são definidas como literárias são vinculadas à música, como baladas (líricas ou narrativas), barcarolas, canções trovadorescas em seus diferentes tipos, odes, madrigais, cantigas, pastorelas e rondós, entre outros gêneros.

Trovador e menestrel eram sinônimos de poeta na Idade Média. A literatura incorporou às análises literárias expressões como *leitmotiv*, *anacruse*, dissonância, melodia, harmonia ou polifonia, entre outros termos musicais. Em contrapartida, a arte musical tomou da poesia e da literatura termos como elegia, cesura, sem falar na nomenclatura comum (geralmente com divergências semânticas): cadências, período, tema, frase, motivo, entoação, timbre, metro e ritmo para citar algumas (DAGLIAN, *apud* Assis, 1985, p. 10).

As aproximações entre arquitetura e música são frequentes ao longo da história, pois ambas são geradas por um código subjacente, uma ordem revelada nas origens, pela matemática e pela geometria (BUHL, 2000 p. 13). As aproximações se movem para além da conexão funcional representada pelos cálculos acústicos: correlações teóricas, formais, metafóricas e até mesmo processuais. Le Corbusier falava de uma acústica visual em Ronchamp. No entanto, nenhuma tentativa de conexão foi mais popularizada que o argumento de Schelling propondo ser a arquitetura, uma música congelada (SANTOS FILHO, 2006).

Exemplos como a *Ars Poetica* de Horacio, que se inicia com a comparação entre poesia e pintura⁴ e a *Musica Poetica* de Joachim Burmeister (Rostock, 1606), que define e classifica as figuras musicais da retórica, tomando como análise uma composição a cinco vozes de Orlando di Lasso, reforça para Brown (*ibidem*), no início dos anos 70 do século passado, que a “crítica de arte naturalmente voltou sua atenção para as inter-relações das artes, seja por influência ou por analogia”, apontando assim para a necessidade de modelos de análise que não somente identificassem as inter- e multi relações entre as artes, e, no caso da Antiguidade até o Renascimento, as relações indissociáveis entre

⁴ Horace begins the *Ars Poetica* with a comparison between poetry and painting, and the famous *ut pictura poesis*, which comes later in the same treatise (line 361), supplies the rubric for innumerable later comparative studies in the arts (Brown, 1970, p. 98).

filosofia, arte e ciências – mas que fossem suficientemente abrangentes para ir além das constatações, analogias, influências e empréstimos de linguagem.

As proposições de teorias do conhecimento (ditas epistemológicas) são projetos filosóficos em especial das escolas de Platão e Aristóteles. Historicamente, a filosofia também é vista como a originadora das demais disciplinas científicas, pois ao se definir uma área de estudos e desenvolver ferramentas metodológicas para pesquisas, foram criadas as bases para novas ciências.

Uma clara divisão entre ciência e filosofia não foi traçada antes da metade do século XVII. Descarte é considerado mais como filósofo do que como cientista, muito embora fosse tido um continuador do projeto de Galilei Galileu. A supremacia das Ciências sobre as Artes e Filosofia ao fazer frente às crenças e religiões, veio também, a partir do século XVII, propiciar um terreno fértil ao crescimento da Ideologia da Ciência⁵: um conjunto doutrinário de verdades intemporais, absolutas e inquestionáveis, que vieram a ocupar o vácuo deixado no lugar das religiões, sobretudo sob a forma de poder social, embasadas pela suposição de existência de uma ciência neutra e livre de condicionamentos, como referência para a tomada de decisões políticas. A ideologia, não é vista aqui como um tipo de discurso ou linguagem, mas como um nível de significação de todo discurso transmitido dado a sua dimensão conotativa.

Sem negar a contribuição da racionalidade científica e técnica para a emancipação social, Habermas destacou a invasão da esfera do quadro institucional pela lógica do agir instrumental. Com a ocultação das questões políticas, a sociedade pode se reproduzir com os interesses daqueles que detêm não só o poder econômico, mas também político - esse último com a aparência do saber científico-administrativo. A ciência se torna, involuntariamente, reacionária. Tal visão cientificista implica pensar todas as esferas da realidade por meio de categorias lógicas e sistemáticas (CROCHÍC, MASSOLA, SVARTMAN, 2015).

R. Steiner (1861-1925), que aponta a revolução científica iniciada no século XVI como uma etapa fundamental para o desenvolvimento da humanidade embasado no pensamento materialista emancipado dos dogmas eclesiásticos, adverte, no entanto, para os perigos da

unilateralidade: “Naquele tempo via-se o espiritual tão unilateralmente como hoje vemos unilateralmente o existente na natureza (STEINER, 2014, p. 29)” e dos efeitos da unilateralidade materialista: “Podemos dizer que a humanidade ficou interiormente fraca; ela não sente mais o esteio sólido de uma vida interior produtiva (STEINER, 2014, p. 22).”

Deleuze (*apud* MACHADO, 2009 p. 14) define como verdadeiro objeto da ciência, criar funções, o verdadeiro objeto da arte, criar agregados sensíveis e o objeto da filosofia, criar conceitos. A filosofia – como a ciência, a arte, define-se, portanto por seu poder criador, mais precisamente pela exigência de criação de um novo pensamento (Deleuze, *apud* MACHADO *ibidem* p. 14).

Deleuze considera a filosofia como criação de conceitos singulares: “toda a criação é singular e o conceito como criação propriamente filosófica é uma singularidade”:

O conceito aqui é definido como um todo fragmentado, uma totalidade fragmentária, que ao invés de simples, é multiplicidade, uma articulação de elementos, de componentes, estes mesmos conceituais, distintos e heterogêneos, mas inseparáveis, intrinsecamente relacionados, agrupados em zonas de vizinhança ou de indiscernibilidade (Deleuze *apud* MACHADO, *idem* p. 16).

A arte, ao contrário do conceito científico que necessita do distanciamento do objeto, exige a aproximação deste (*mimesis*) para que este seja reapresentado.

O modelo proposto por Qvortrup estabelece uma classificação de naturezas diferentes, quanto à produção de conhecimentos como produto de competências (diferentemente das habilidades que estão interligadas ao conhecimento factual), que estão interligados à capacidade de reflexão, de gerar conhecimentos e de reinterpretá-los de acordo com o crescente fluxo de novas informações e mudanças e quanto à Criação, como a capacidade de metareflexão, cujos efeitos são de transformação de natureza, de superação de sistemas, que não podem ser medidos pelos instrumentos de medida de produção de conhecimento, necessitando assim da criação de novos instrumentos de avaliação ante a complexidade da criação, de suas relações intrínsecas e de suas interpretações.

2. Os modelos de análise multimidiática de Nicholas Cook (2004) e análise intermidiática de Irina Rajewsky (2012)

Os modelos de análise multi e intermidiática são relativamente recentes, muito embora, as relações entre as Artes se confundam na Grécia Antiga e com a invenção das mesmas para além dos domínios da cultura e do culto religioso. Em *Analysing Musical Multimedia*, Cook (2004) propõe uma análise do modo como a intersecção entre duas ou mais formas de Arte (chamadas por ele de *mídias*) podem se afirmar, contrapor/negar ou complementar na mesma obra, criando assim significados diversos aos que cada mídia poderia ter separadamente – esse modelo pressupõe uma análise anterior das particularidades, diferenças e atributos de cada mídia e sob esse aspecto, este modelo de análise é bastante amplo.

O poema em uma canção, uma das formas mais evidentes de intersecção entre duas mídias, é indissociável da música, e o significado criado por ambas as mídias é distinto; a música, embora carregue inúmeros possíveis significados em si mesma, quando associada à imagem, adquire um significado específico em virtude do contexto (COOK, 2004 p. 83); assim, as palavras são fundamentais para a compreensão das imagens criadas pelas estruturas musicais, e, ainda mais, que a tentativa de apreender verbalmente o sentido já contido na música contém uma função multimidiática de complementação, incluindo-se aqui também as análises formais de obras, programas de concerto, e o imenso número de palavras utilizados para este propósito.

Cook (*idem*) coloca ainda que ao tratar-se de análise multimidiática, é inevitável falar-se em sinestesia - um fenômeno neurológico que consiste na produção de duas sensações de natureza diferente por um único estímulo - pois é no limite entre os fenômenos sinestésicos e as descrições por meio de analogias que se estabelecem as relações entre as diferentes mídias. A sinestesia reproduz em meios de apreensão e percepção (sentidos) diferentes a mesma informação (*ibidem*) ao passo que, se a barreira da reprodução for quebrada, a relação sinestésica deixa de existir, partindo-se assim, para o campo

das analogias e metáforas (SILVA, 2014 p. 47).

A interação entre duas mídias de maneira metafórica como o que ocorre em uma canção utilizam a poesia como fonte textual; os sentidos surgem mais das diferenças do que das similaridades de características que as mídias podem apresentar entre si em uma interação multimidiática.

Segundo o modelo de Cook (2004), as metáforas que abrangem a mesma ideia elaborando-as sob aspectos similares são *consistent* (consistentes) ao passo que as metáforas que abrangem a mesma ideia elaborando-as de maneira distinta são *coherent* (coerentes).

Os testes propostos por Cook (*idem*) podem ser por similaridade (*similarity test*) - e nesse caso, as metáforas estarão em conformidade (*conformance*) - ou pelo teste de diferença, (*diferente test*) composto pelos outros dois modelos multimidiáticos: *complementation* (complementação) e *contest*(contrariedade) (COOK *ibidem* p. 99 *apud* SILVA 2014 p. 50).

O significado no modelo *contest* surge da contrariedade entre as mídias, e no modelo *contrary*, pela complementação dos significados. Dada a natureza independente das mídias e de seus atributos, os significados emergem no modelo *complementation* da interação entre as mídias envolvidas, complementando os sentidos entre seus espaços.

Em complementação à associação da metáfora ao modelo analítico multimídia, quando aborda a questão da emoção e música, Cook (*idem*), afirma que a música não pode expressar sentimentos que necessitem de um objeto para existir, tampouco expressar nuances de sentimento (SILVA 2014 p. 48); no entanto, por suas características a música pode trazer emoções que sejam características exteriores audíveis e por sinestesia, visíveis desses sentimentos.

Cook ainda reforça que as palavras⁶ são fundamentais para a compreensão do que nos é apresentado sonoramente, e que a verbalização, tanto técnica quanto imagética, metafórica, estilística e poética, utilizadas na tentativa de descrever o conteúdo sonoro musical são complementações do sentido que a música possa já encerrar em suas formas discursivas, o que significa que os textos de análise também fazem parte da tentativa de apreender de maneira verbal o significado já contido na música e que, assim, segundo Cook, contém também

⁶ “Exactly the same applies to the relationship between music and words in song. And perhaps more significantly, it applies equally to the relationship between music and vast quantity of words that are written about music” (COOK, *ibidem*).

uma função multimidiática, complementando o sentido (já) contido na música (SILVA, *ibidem*, p. 45).

Cook (*ibidem* p. 120) aborda ainda a questão da denotação e conotação como não sendo atributos de uma mídia ou outra, mas segundo a função e a relação contextual na qual as mídias estão inseridas; assim uma música associada a um poema pode ter uma função conotativa ou denotativa; denotativa em uma determinada passagem, onde os atributos de cada mídia assim os designam em suas relações mútuas, e o inverso em outra passagem ou momento. (SILVA, *ibidem* p. 52).

Esse modelo pode ser ampliado em relação também às outras mídias, de modo que as metáforas são usadas, numa visão mais contemporânea, como dispositivos da linguagem para a construção da realidade (COOK p. 83); assim, as metáforas produzidas pelo encontro de música e imagem (ou qualquer outra mídia) também apresentarão uma forma distinta a respeito da realidade desvelada por uma interação específica entre as mídias e a cedência das qualidades de cada uma, apresentando níveis de maior ou menor proximidade, de acordo com as relações estruturais que as mídias apresentam entre si.

O conceito de intermedialidade, assim como o conceito de multimídia, trata da observação e categorização das relações que acontecem entre diferentes mídias; é também uma ferramenta analítica bastante abrangente, podendo ser utilizada em diferentes áreas do conhecimento. Segundo Irina Rajewsky (2012, p. 18), pode servir antes de tudo como um conceito amplo para todos aqueles fenômenos que de alguma maneira acontecem entre as mídias ou no cruzamento de fronteiras entre as mídias. Os modelos de Multi e Intermidialidade, por sua abrangência e especificidades, tem se tornado ferramentas de análise flexíveis e adaptáveis aos materiais de cada área, e às exigências dos diversos objetos de estudo. O modelo de análise intermidiático é um pouco diverso do modelo de Cook e pode ser aplicadas em situações diversas, especialmente pelas características das três subcategorias, expostas a seguir.

Rajewsky (*idem*) divide as manifestações intermidiáticas em três subcategorias: transposição midiática, combinação de mídias e referências intermidiáticas.

A primeira subcategoria, denominada transposição midiática,

trata da transferência do conteúdo de uma mídia para outra; neste caso, a questão de fidelidade do resultado final em relação à obra original não é o mais importante, uma vez que a nova versão não substitui o original, mas sim, constitui-se em estreita relação com sua fonte.

Na segunda subcategoria, combinação de mídias, não ocorre a transferência do conteúdo de uma mídia a outra, mas sim a inter-relação de, pelo menos, “duas formas midiáticas de articulação” (RAJEWSKY, 2012, p. 24). Que permite ainda o desmembramento em três formas de combinação entre mídias, que são as configurações “multimídia, mixmídia e intermídia”.

Embora conceito, e não modelo de análise, o conceito de *Interferência* é apresentado aqui como complemento dos modelos de Cook e Rajewski.

O conceito de Interferência, que ocupa uma posição central e ponto de partida na obra do compositor dinamarquês Per Nørgård (1932), significa, em relação à música do compositor, que duas ocorrências diferentes fazem com que uma terceira ocorrência emergja na consciência do ouvinte. O conceito é aqui definido por ele em “Tilbegeblik - undervejs”

...*Mellemrum* – o espaço intermediário entre dois acontecimentos, o agente entre dois fenômenos, Interferência, para mim, significa que o mais importante não é manifestado fisicamente. Como se sabe, surgem sons “subjativos”, não produzidos eletricamente, quando dois geradores de som produzem cada qual uma onda sonora... ou quando dois sinos soam cada qual em seu próprio tempo, e dessa maneira estão em defasagem, criando uma terceira percepção sonora...(NØRGÅRD, 2009).

Esse fenômeno sonoro elementar pode ser encontrado também em formas rítmicas na obra de Nørgård, ou como simultaneidades métricas de natureza interferente, assim como entre duas estruturas rítmicas, e dessa maneira, como processos simultâneos e interferentes, mas refere-se originalmente à Série infinita, e às suas propriedades, assim como, ao universo musical que é criado no espaço intermediário do espelhamento da duas camadas: a superior e a inferior, que surgem a partir dos espelhamentos da nota inicial.

A abrangência do conceito de Interferência assume para

Nørgård, uma diversidade enorme, da mais simples experiência sonora à mais complexa percepção estrutural, da percepção do detalhe de partes de cada camada musical, como do todo.

O conceito de fenômeno de Interferência, enquanto escolha estética, segundo Nørgård, refere-se à experiência vivenciada, e da consciência criada no espaço intermediário – como, por exemplo, entre compositor/intérprete, público/intérprete, público/compositor, etc. O foco passa então a distanciar-se de cada individualidade, para tornar-se uma terceira realidade no espaço intermediário, muito mais importante e maior que as realidades anteriores, resultante do encontro e intermediação, da experiência e da consciência que só pode ser vivenciada no encontro e diálogo criados no espaço intermediário, e que farão com que a soma do todo sempre seja maior que a soma das partes individuais.

3. Dos processos composicionais

Torna-se interessante aqui, contextualizar o pensamento musical que norteou o Festival Música Nova no final da década de noventa e seus anos subsequentes, e o ambiente musical em Copenhague, quando estas foram compostas.

Gilberto Mendes descreve nas notas de apresentação do 33º Festival Música Nova em 1997, o Festival como “palco do desenvolvimento de parte da história de um segmento da vida musical brasileira empenhado no experimentalismo, na criação de novas linguagens, dentro de um projeto de modernidade e humanismo contido no Manifesto Música Nova de 1963”⁷ (MENDES 1997).

No artigo “Em busca de uma nova Música Nova”⁸ em 2006, o compositor dinamarquês Niels Rosing Schow, em resposta ao debate lançado pela Seção dinamarquesa da ISCM em Copenhague sobre a situação da música contemporânea em geral e sobre a música contemporânea dinamarquesa em particular na virada do século XXI, especifica em sua análise, três pontos sobre os processos da composição contemporânea que se seguiram ao modernismo⁹:

1. Discussão sobre o conceito do Novo, e as implicações de obras que são novas, mas que não foram compostas recentemente, a composição de obras que foram compostas recentemente e que não são novas, e a composição de obras compostas recentemente ou não, que por sua qualidade permanecerão sempre novas.

2. A constatação da ausência de debate que marcou a geração de compositores dinamarqueses depois do início da década de 70 e suas consequências – a constatação de que “aparentemente ninguém sentiu falta desse debate” subentendendo-se aqui o debate do que é ou não vanguarda.

3. A diversificação e pluralismo de estilos e tendências que se seguiram a partir de 1968.

As propostas atuais do Festival Música Nova, que em sua edição em 2014 programou a vanguarda de diversas épocas¹⁰ em uma proposta abrangente, esteticamente não excludente, de proximidade entre o

⁷ Em: Invenção. Revista de Arte de Vanguarda, ano 2, Nº 3, junho 1963. Trad. Silvia Berg.

⁸ Rosing Schow, N. En ny ny musik? Dansk Musik Tidsskrift N.4 feb 2005/2006

⁹ Ver também: Berg, S. Texturas do Pós-Modernismo (Uma reflexão sobre os percursos, processos e escolhas em uma sociedade cognitiva), in Arte e Cultura V – estudos interdisciplinares, p.123 – 124).

¹⁰ Zeitgeist em alemão e Tidsånd em dinamarquês designam de uma maneira ampla, as características intelectuais e culturais gerais de um determinado período de tempo, independentemente de fronteiras geográficas.

compositor e o público são bastante próximas das colocações acima, indicando que direcionamentos estéticos unilaterais podem se mostrar redutivos e empobrecedores.

3.1 O Porto e outros Portos e Pêndulo

Obras estruturalmente relacionadas foram ambas compostas em Copenhague para serem estreadas no Festival Música Nova em Santos respectivamente nos anos de 2001 e 2002, por encomenda do pianista Antonio Eduardo.

O Porto e outros portos e *Pêndulo* são obras que trabalham comentários de materiais, de paisagens sonoras, de formas e processos composicionais do passado, mas também são obras contemporâneas ao seu espaço e tempo de criação.

Ambas as peças têm como ponto de partida o poema *Passagem das horas* de Fernando Pessoa/heterônimo Álvaro de Campos, particularmente nos versos abaixo, uma espécie de alto-relevo filtrado através de uma leitura particular do poema:

*Todos os lugares onde estive,
Todos os portos a que cheguei...
Viajei por mais terras do que aquelas que toquei...
Torna-me humano, ó noite, torna-me fraterno e solícito.
Só humanitariamente é que se pode viver...
Porque não tenho raiz, como uma árvore, e portanto não tenho raiz...
Comboio parte-te de encontro ao resguardo da linha do desvio!*

O Porto e outros portos inicia-se com a simples apresentação de três notas: Lab, Dó e Mi, que servem de *ground* harmônico e formal para a estrutura da peça, às quais são acrescentados outros materiais sonoros derivados das notas iniciais, comentários e transformação de fragmentos sonoros em diversos níveis contrapontísticos, conservando entretanto a macroestrutura de um *ground* onde um pequeno motivo estrutural é reiterado (e eventualmente variado) no baixo, propiciando variações nas vozes superiores (mantendo aqui um estreito contato com os tratamentos da composição vocal), tendo como macro forma: Intro,

A (a, b, a'') B (c, b') C (a'', d) Coda.

Esta peça retoma o gesto madrigalista dos *Cries*, um subgênero dos madrigais renascentistas relatados ao *quodlibet*, *fricassie*, ou *medley*, utilizando pregões de vendedores ambulantes, usuais na música inglesa especialmente entre os séculos XVI e XVIII que tiveram uma grande repercussão na Inglaterra, França e Itália. Utilizações similares em composições polifônicas já se encontravam desde o século XIV em Landino e Ghiradello de Firenze, e no século XV em Isaac, assim como em madrigalistas do século XV como Banchieri, Croce, Striggio e Vechci. (PLATT, 1966 p. 702)

A utilização de pregões e cantos populares na música francesa também apresentam tendências semelhantes, principalmente através das composições de C. Janequin (1485 – 1558), que retomam uma tradição medieval que remonta ao século XIII. O primeiro e talvez mais conhecido dos *Cries* é uma composição francesa: *Voulez ouyr les cris de Paris* (1547), um madrigal a quatro vozes de C. Janequin publicada por volta de 1530 – talvez a mais conhecida e famosa - onde após uma pequena introdução, os cantores convidam o ouvinte a ouvir o burburinho de Paris tecido em uma trama contrapontística complexa de dezenas de cantos e enunciados populares com suas breves e repetitivas inflexões e articulações específicas, aparentemente desconexas. O caráter pictórico, característico da música madrigalista, e em especial em *Les Cries de Paris*, como a obra é conhecida, reforçam as imagens implícitas nos cantos e enunciados dos mercadores e vendedores de rua.

Os processos composicionais de *O Porto e outros Portos* estão, no entanto, formalmente mais próximos às técnicas utilizadas por Richard Dering (1580-1630) em *Cries of London*, obra originária de uma fantasia para violas, cuja polifonia livre contendo séries de imitações tem no cantus firmus como o seu fio condutor. Tanto em Dering como em Gibbons (1583-1625) e Weelkes (1576-1623) tratam-se de obras baseadas em pregões e cantos de vendedores ambulantes nas ruas e feiras do século XVI.¹¹ Um dos traços característicos dessas composições são as notas repetidas com frequência, as notas longas do cantus firmus, e as imitações utilizando melodias e pregões pré-existentes. A descontinuidade dos pregões utilizados nos *crie* é

¹¹ It would be interesting to know who first thought of incorporating the street cries of London in a fancy for viols. The idea of using cries in more or less learned compositions goes back at least as far as the 14th-century caccia. In England there was a great vogue in the late 16th and early 17th centuries; some of these works-the part-song in the Sadler books (Bod MS Mus e.1-5) dated 1585, and Ravenscroft's catches in Pammelia (1609) and Melismata (1611). PLATT

compensada pela importância e condução do *cantus firmus*, e mais precisamente, por uma composição formal que ordene e sistematize os pregões e cantos utilizados, criando as diversas texturas que farão contraponto ao *cantus firmus*. (TASSEL, 1967 p. 497)

Dering, um compositor especializado em composição vocal (Canções Sacras de 1618 e Canzonette de 1620), compôs duas “Fantasias vocais” com textos em Inglês, com cantos e pregões de ambulantes tanto da cidade (de Londres) como do interior (Country). O Porto - o de Copenhague, em dinamarquês significa “o porto dos mercadores” -, o outro Porto – o de Santos, cidade natal de Antonio Eduardo e onde se iniciou e consolidou o Festival Música Nova, os outros portos, (*Todos os portos a que cheguei*) são as memórias de *Todos os lugares onde estive*, e que, de modo não linear, emergem no processo de composição, fundindo-se poética e imagetivamente.

Em contraponto ao burburinho dos vendedores ambulantes de Paris em *Le Cries de Paris* a escolha dos elementos sonoros da paisagem urbana de *O Porto e outros portos* possuem fortes elementos visuais e sonoros: o silêncio do inverno dinamarquês, as impressões sonoras contidas em uma cidade gelada, o silêncio absorvente das paisagens urbanas recobertas de neve recortada pelos cantos de pássaros e gaiotas ao longo da costa cristalizada das ilhas, e o contorno imagético sugerido pelo poema *Passagem das horas*.

The image shows a musical score for piano, measures 1-4. The score is in 4/4 time with a tempo marking of quarter note = 54. It features a complex texture with long, low notes in the bass and more active lines in the treble. Dynamics range from *mp* to *ppp*. There are triplets and various articulations throughout.

Fig. 1: O Porto e outros portos. Compassos 1-4

As notas longas e graves possuem a função de ressoadores, e a guisa de um *cantus firmus*, são mantidas com a utilização da técnica de pedais, que, através dos diferentes ataques das notas repetidas, produzem, dependendo do espaço em que é executado, um acúmulo de harmônicos; uma harmonia oculta e mutável – um rastro harmônico que emoldura os diversos materiais pré-composicionais, a nota Mi grave, como o apito do navio entrando no porto de Santos, o canto dos bem-te-vis, o canto selvagem de (outros) pássaros que habitam

Composta em estreita colaboração com o intérprete, que a consubstancia em sua interpretação e performance, Antonio Eduardo a define como:

PORTO E OUTROS PORTOS

O Porto tem uma história que começa nos bastidores do Teatro Municipal Brás Cubas, ao fim de um concerto do Festival Musica Nova, quando conheci Silvia Berg e tivemos oportunidade de trocar rápidas palavras. Desta rápida conversa surgiu uma grande amizade que trouxe ao mundo duas peças para piano, uma das quais o Porto e outros portos, que marca a retomada desta singular compositora que volta a escrever para piano; e que belíssimo retorno!!! Trata-se de uma peça com uma atmosfera marítima em que o piano transforma-se numa paleta de cores, imagens e sons que nos remetem à vida portuária da cidade de Copenhagen e à cidade de Santos, uma ilha cercada pelo mar e pela mata Atlântica, em um raro exemplar onde a natureza marítima confunde-se com o ouvir o canto de um pássaro ao longe, permeando as imagens do porto selvagem.

O mar que recebe o apito grave em Mi , numa cinzenta manhã é o mesmo mar que saúda a viagem de volta deixando um rastro de espuma com aquele mesmo Mi da chegada.

O Porto é este diálogo de imagens, sem melodias, com um pianismo eficiente e bem estruturado em que o intérprete debruça-se com o desafio de transmutar a delicada partitura no gesto sonoro imagético da compositora.

(Antonio Eduardo)

Pêndulo, também apresenta fortes elementos visuais de paisagem urbana: retrata o silêncio das manhãs dos domingos de verão em Copenhagen, uma cidade recortada pelos sons dos muitos sinos. A peça também se inicia com as mesmas três notas (Láb/Sol#, Dó, MI), agora vistas sob a perspectiva harmônica e das simultaneidades.



Fig. 4: Pêndulo. Compassos 1-5

O título alude a oscilação do material sonoro à ação do próprio

peso, derivados das polarizações providas da construção de acordes e seus encaminhamentos harmônicos.



Fig. 5 Pêndulo Compassos 6-11

A macro-forma é a de um Rondo estruturado a partir de micro-pretúdios. A cumulação harmônica de intervalos de quintas e os paralelismos na construção dos acordes nos compassos 30 - 39 e compassos 70 até o final incluindo a Coda é uma alusão aos processos composicionais utilizados por Debussy em *La cathédrale engloutie*.

Fig. 6 Pêndulo. Compassos 31-43

Em *Pêndulo*, são utilizados três motivos (sendo o terceiro motivo uma variação do segundo) e desenvolvimento simétrico dos mesmos, utilizando a técnica de sobreposição dos mesmos e o uso da prolação binária e ternária como técnica de desenvolvimento rítmico. Harmonicamente, a peça inicia-se (ver Figura 4) com a exposição de dois pares de terças: Do – Mi e Mi- Sol# (Lab), que em um contexto tonal evidenciam a dubiedade de dois polos tonais. A sobreposição do segundo motivo – Mib – Re descendente (compassos 1 e 2), e

do terceiro Re Mib ascendente (compasso 4) criarão as bases para o desenvolvimento melódico (linear), e harmônico (as cumulações), que permearão toda a estrutura da peça, utilizando a tessitura próxima aos seus extremos do instrumento.

Os paralelismos, a exemplo da harmonia debyssiniana, são expansões colorísticas dentro da macro forma, provendo a lembrança dos motivos

Pêndulo

The musical score for 'Pêndulo' (measures 74-88) is presented in two systems. The first system (measures 74-81) shows a series of complex chords with triplets in both hands, marked with fortissimo (ff). The second system (measures 82-88) continues with similar textures, but with dynamic markings ranging from mezzo-forte (mf) to pianissimo (pp), indicating a gradual decrease in volume. The score is in G-flat major (two flats) and 8/8 time.

Fig. 7 Pêndulo Copassos 74-88

PÊNDULO

Outra encomenda de Antonio Eduardo, para ter sua estreia no tradicional Festival Musica Nova de Santos.

Aqui já estamos em pleno século XXI, com Silvia Berg firmando seu discurso musical trazendo novas imagens ao piano. Pendulo é uma evocação dos ecos das catedrais dinamarquesas, com os harmônicos soando perenemente. O Pêndulo tem os traços de uma fina escrita para piano, onde a delicadeza não dispensa a técnica pianística; onde a sonoridade fruto de um “diálogo” íntimo e pessoal com o pedal, faz com que as sonoridades evoquem estes ecos sonoros de uma cultura distante. Esta peça foi publicada pela AVK Éditeur, de Bruxelas e faz parte da Antonio Eduardo Collection. (Antonio Eduardo - 10/11/2014)

A reorganização de fragmentos pré-existentes e a sobreposição de sentidos é um procedimento arcaico que permeia de modo complexo a música de todos os tempos, e que é retomado nestas obras; o processo composicional está nestas peças, centrado em um texto

composicional onde tipos de escrita e citações interagem em uma composição de texturas. Em ambas as peças ocorrem transformações do material sonoro pré-composicional na construção de paisagens sonoras, trabalhados de modo a evidenciar transparência em relação ao espaço de execução, particularmente em relação com a filtragem e acentuação dos harmônicos naturais. Às relações intertextuais advindas dos comentários composicionais, acrescentam-se em ambas as peças a proposta de translação de linguagens poéticas, e as evocações dos elementos ou estruturas de outra mídia, no caso o poema de *Passagem das Horas*.

3.2 Lembranças de um mundo Antigo

Encomendada para o concerto comemorativo de 30 anos na Dinamarca, marcados com a exposição José Vasconcellos e o concerto de Valéria Zanini, a série¹² *Lembranças de um mundo antigo* marcou também os 20 anos da minha estada na Escandinávia, inicialmente em Oslo, Noruega, e a partir de 2005, em Copenhague, Dinamarca. O encontro com a arte de Vasconcellos, principalmente a pintura, e o piano de Valéria foram marcantes para a composição das obras que se seguiram até o ano de 2008. Valéria Zanini havia gravado um CD com obras para piano de Villa-Lobos, que seriam tocadas também no concerto comemorativo – e a encomenda de uma nova obra teve o seu início no olhar conjunto de compositora e intérprete, a um Brasil antigo e distante.

Vasconcellos compõe suas pinturas com cores ora latentes, ora fortes e ardentes. As cores são adicionadas camada sobre camada - muitas vezes quarenta ou cinquenta vezes – utilizando o uso da resina, uma técnica que aprendeu e trouxe do Brasil - o que faz com que suas pinturas sejam transparentes e pareçam brilhar. Em muitas das pinturas de Vasconcellos o objeto retratado parece ser somente parte de sua identificação com a realidade – o background abstrato possui um efeito de dissolvidência do objeto que pensávamos ter reconhecido. (Lindboe, 2003, p. 59).

A pintura aparece em meus sonhos, na minha fantasia, concepção e pensamentos; e quem sabe... talvez todos nós sejamos alguma coisa no sonho de outras pessoas. Talvez todas as artes surjam de alguma coisa nos sonhos de outras pessoas. (Vasconcellos, *apud*

¹² Utilizamos a denominação *série*, e não *suíte*, por se tratarem de peças de pequena duração, utilizando o mesmo material pré - composicional, mas que não guardam o gesto de danças, característicos da *suíte*.

Lindboe, 2003). A descrição do inconsciente coletivo em Jung contém os símbolos e estórias que temos em comum – o artista os coleta e os faz pessoal, como parte de sua narrativa (Lindboe, *idem*, pag 47).

Os primeiros textos imaginativos e criativos que o ser humano produziu e que todas as pessoas vivenciam são os sonhos. Os mitos nos mostram a grande influência que o sonho tem sobre a cultura. A essência de todos esses mitos é sempre a mesma, é invariante. Entre os povos primitivos já era conhecida a relação entre sonho, sono e morte (Valente 1999).

A série para piano solo *Lembranças de um mundo antigo* foi composta em 2004 em Copenhagen, por encomenda de, e dedicada à pianista brasileira Valéria Zanini, radicada na Dinamarca. É uma série composta por narrativas e texturas para piano, e uma transposição de elementos formais da composição visual de Vasconcellos. As três peças da série também fazem referências à escrita villalobiana; em *Agreste*, ao Coral do Canto do Sertão¹³, Retrato de Cora à utilização do cromatismo na condução de vozes e *Jogo*, na utilização do jogo das teclas brancas e pretas, em *A Prole do Bebê* (Polichinelo).

I. *Agreste* (o lugar) refere-se às lembranças do Planalto Central, berço da pianista Valéria Zanini, com suas imensidões agrestes e silêncios.

II. *Retrato de Cora* (a pessoa) composta sobre uma das últimas fotografias de Cora Coralina, onde palavras e poemas misturam-se com as reminiscências da minha infância especialmente minha avó e das pessoas marcantes que moldaram essa fase da minha vida.

III. *Jogo* (o espaço) em homenagem a Villa-Lobos, é um jogo harmônico e tímbrico utilizando as regiões agudas e graves do piano onde as teclas do instrumento são pensadas como “superfícies geográficas” gerando combinações harmônicas, rítmicas e citações.

I. *Agreste* – o lugar

Inspirado no *Largo da Bachiana n° 4* de Villa-Lobos (*Canto do Sertão*), toma deste a insistência da repetição da nota Sib- segundo a tradição, do canto da araponga e à construção do coral villalobiano.

¹³ *Bachiana brasileira n° 4* para piano (1930-1941, tendo sido orquestrada em 1942). Foi composta para piano a partir de 1930, mas estreada somente em 1939. Recebeu novo arranjo para orquestra em 1941, estreando em meados do ano seguinte. Esta obra contém quatro movimentos: Prelúdio (Introdução) – Lento, Coral (*Canto do Sertão*) – Largo, Ária (*Cantiga*) – Moderato, Dança (*Miudinho*) - Muito animado Utilizamos a denominação *série*, e não *suíte*, por se tratarem de peças de pequena duração, utilizando o mesmo material pre-composicional, mas que não guardam o gesto de danças, característicos da *suíte*.

Con insistenza e vigore $\text{♩} = 96$

Piano *f*

The musical score consists of two systems of piano music. The first system covers measures 1 and 2, and the second system covers measures 3 and 4. The music is written for the left hand in a 4/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Con insistenza e vigore' with a quarter note equal to 96 beats per minute. The dynamic is 'f' (forte). The piece features a continuous bass line with frequent triplets and some slurs. The first system ends with a fermata over the final note of measure 2.

Figura 8 Lembranças de um Mundo Antigo -I Agreste. Compassos 1-4

Agreste caracteriza-se pelo ostinato (Mib) na região grave do piano, em um contínuo crescendo pontuado por notas pedais que assumem a função de ressoadores, criando um rastro de harmônicos nos oito primeiros compassos que serão filtrados nos compassos 9-16.

Placido *8^{va}*

9

10 *mp* *8^{va}*

The musical score consists of two systems of piano music. The first system covers measures 9 and 10, and the second system covers measures 11 and 12. The music is written for the left hand in a 4/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The dynamic is 'mp' (mezzo-piano). The piece features a continuous bass line with frequent sixteenth-note patterns and some slurs. The first system ends with a fermata over the final note of measure 10. The second system starts with a 'Placido' marking and a '8^{va}' (octave) marking.

Figura 9 *Idem*. Compassos 9-12

Os compassos 17-32 retomarão a memórias dos compassos iniciais, agora acrescidos de acordes que se formam na esteira do rastro de harmônicos.

The musical score for Figure 10 consists of two systems. The first system covers measures 27 and 28, featuring a bass line with triplets and a melodic line with a slur. The second system covers measures 31 and 32, with a large melodic line spanning both measures and a dynamic marking of *mf* in measure 32.

Figura 10 *Idem*. Compassos 27-32

Os compassos 33 a 42 mostram a transformação do material inicial do ostinato no canto de um pássaro – imaginário, construído a partir do material pré-composicional.

The musical score for Figure 11 consists of two systems. The first system covers measures 37 and 38, featuring a dense, repetitive melodic pattern in the right hand with a dynamic marking of *cresc.* The second system covers measure 39, with a dynamic marking of *mf*.

Figura 11 *Idem*. Compassos 37-39

O coral que se segue a partir do compasso 61 é construído pela variação dos compassos 61–64, e é a culminação da peça, alargados pela

linha do baixo até o limite da extensão do piano até o último compasso, terminando com o acorde Do, Lab, Mib, Lab, Sib, Mib, Sol.

Figura 12 *Idem*. Compassos 69-100

II. Retrato de Cora (a pessoa)

Inspirado em uma fotografia de Cora Coralina que se definia primeiramente quituteira e cozinheira e depois poetiza: sob a influência da cozinha portuguesa, que tem como princípio que “o que é doce não amarga” os doces de duas ou mais espécies nunca faltaram na cozinha vilaboense. O escritor Bariani Ortencio, autor do clássico “Cozinha

Goiana” afirma que Cora Coralina era a maior doceira de Goiás, especialista em doces de figo, laranja, banana, cidra e passas de caju. Dois doces se impõem pela excelência: o doce de buriti e o “pastelinho” (doce) versão dos famosos pastéis de Belém portugueses. (Lima 2008, p. 115).



*Sou mais doceira e cozinheira
do que escritora, sendo a culinária
a mais nobre de todas as Artes:
objetiva, concreta, jamais abstrata
a que está ligada a vida e
à saúde humana*

(Cora Coralina, *apud* Lima, *idem*, p. 114)

Cora planejava produzir um livro de receitas: embora não o tivesse feito em vida, várias de suas receitas foram copiadas e reproduzidas; os livros de receitas familiares sempre foram uma constante na Cidade de Goiás, passando de uma geração para outra. O milho poetizado por Cora Coralina sob várias formas, congrega um cerimonial para prepara-lo, como por exemplo, na preparação da pamonha, um fato social que congrega várias pessoas em sua preparação e degustação:

Convidar alguém para uma pamonhada é uma cortesia

que introduz o convidado na intimidade da família. Inicia-se com a pamonha frita, depois, com a cozida seguida da pamonha assada e finaliza-se com o curau como sobremesa. (Lima, 2008, p. 114)

A estreita relação entre Cozinha e Arte em Cora Coralina, transforma-se em uma relação de transformações do material composicional em o Retrato de Cora gerado um leque de imagens via a metáfora da função poética: sob esse viés analisaremos os processos composicionais desta peça.

Em O cru e o cozido, que, segundo Claude Lévi-Strauss, poderia também ser chamado de “representações míticas da passagem da natureza à cultura”, foram analisados 187 mitos coletados por diversos pesquisadores entre povos indígenas do Brasil. Todos os 187 mitos utilizados referem-se “direta ou indiretamente à invenção do fogo e, portanto, da cozinha, enquanto símbolo no pensamento indígena. Se da passagem da natureza à cultura” (Lévi-Strauss, 1986, p. 51) a dicotomia básica é o cru e o cozido, nos processos de composição esta dicotomia básica poderia ser representada pela natureza do material composicional a superação deste através de suas sistematizações, sendo que o resultante, a obra artística, estaria em outro patamar, aquém da cultura.

O material desta peça compõe-se de dois pares de oitavas intermediados por um intervalo de quinta (e de quarta na inversão) que remetem indubitavelmente a reminiscências tonais: La, mi, lá e dó, sol, dó. A transformação ocorre em pequenos fragmentos:

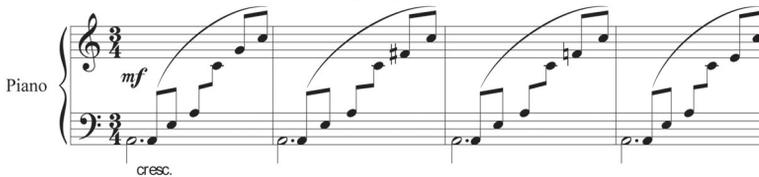


Figura 13 Lembranças de um Mundo Antigo. II Retrato de Cora.
Compassos 1-4

Os quatro primeiros compassos são repetidos de 5 ao 8, e do compasso 9 ao 16 as transformações ocorrerão por camadas de “rimas” de dois em dois compassos ou em proporção 3 compassos – 1 compasso,

Figura 13-2 - *Idem* Compassos 9 - 16

que culminarão na criação do canto do pássaro nos compassos 38-39 e 42-43 que é uma citação imaginária de um pássaro imaginário cujo canto foi completamente criado a partir dos materiais da peça: a ornamentação (uma expansão devida aos materiais adicionais) transforma a fórmula em imagem.

Figura 14 - *Idem* Compassos 33-35

A combinatória de construção e expansão dos fragmentos assume nos compassos de 37 a 53 uma nova forma, onde os pedais são citados nos compassos 37 e 39 e 42 e 44, mas suprimidos nos outros compassos, muito embora continuem como reminiscentes.

Figura 15 - *Idem* Compassos 39-45

As transformações das oitavas iniciais conduzem a novas transformações como as citações das notas Mib, Solb e Sib (ascendentes) e Reb, Sib e Solb (descendentes) que são sobrepostos em movimentos por espelhamento com transformações métricas e supressões conduzirão à reexposição dos primeiros compassos e Coda.

III. Jogo (o espaço)

A proposição composicional de Jogo (e ao jogo de construção de acordes de Polichinelo de Villa-Lobos) está associada, sobretudo à topografia do teclado.

Figura 16 Lembranças de um Mundo Antigo. III Jogo. Compassos 1-6

Figura 17 *Idem* Compassos 85-92

O jogo de oposição entre as teclas brancas e pretas do piano é uma combinação de ambas as mãos como um fundo harmônico de dissolução do pequeno motivo rítmico que aparece envolto pelo jogo topográfico do piano que assim como em Polichinelo, não se constitui em uma proposta teórica sistemática, mas sim um recurso harmônico característico da escrita para piano com resultados de uma grande gama sonora e colorística quando combinada com as intensidades e ritmos.

Nesta série, as metáforas geradas pelo encontro das estruturas musicais com as estruturas visuais, apresentando graus de maior ou menor aproximação entre essas mídias, são dispositivos de reconstrução de memórias, criadas através de conotações de estruturas entre as mídias.

3.3 Duas peças didáticas da série *Aspectos de uma Casa*

The White Roses Fragrance (A fragrância das rosas brancas) da série para piano solo “Remembering from a House” (*Aspectos de uma Casa*) foi composta no final de 2007 por encomenda de Valéria Zanini, que contemplasse elementos pedagógicos do estudo para piano, e que também pudesse fazer parte das gravações para o CD, concluídas em Janeiro de 2008. Surgiu assim a ideia para a coletânea de cinco peças que em português foi intitulada de “Aspectos de uma Casa” uma alusão à minha casa de infância e às lembranças dos primeiros estudos de piano, e aos seus processos composicionais associados aos aspectos pedagógicos e técnicos da abordagem da técnica do piano.

Das cinco peças planejadas, só duas foram escritas – sobre o poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade: A fragrância das rosas brancas (O jardim), e Sobre as memórias (A casa). *The White Roses Fragrance* foi gravada imediatamente após ter sido composta, mas teve a sua primeira audição mundial em concerto somente em 23 de Janeiro de 2009 no “Second International Symposium on Latin America Music” The University of Arizona, USA pela pianista Simone Gorete Machado que também utilizou a partitura em classes de Piano em Grupo no Departamento de Música da FFCLRP em 2008/2009.

Isto suscitou algumas considerações sobre as características composicionais que possibilitaram o desmembramento textural e harmônico da peça, dada a sua construção em camadas, utilizando-se aqui de técnicas de composição vocal que devido à complexidade textural, poderiam ser utilizadas com sucesso na escrita de obras destinadas ao ensino e aprendizagem do piano, incluindo também piano em grupo.

Esta pequena peça é um estudo de sonoridades, de utilização de pedal e de cumulações harmônicas a partir de elementos estruturais cujas texturas harmônicas e estruturas melódicas são constituídas de duas pequenas coleções de alturas: Sib, Do, Ré, e a transposição das mesmas para Fá, Sol, Lá, expostas nos compassos 1 – 4, desenvolvidas segundo processos de espelhamento e inversão de intervalos; o uso dos acidentes na clave é utilizado simplesmente para facilitar a leitura da partitura. A construção harmônica é realizada por um jogo sutil de relações intervalares, baseadas em sobreposições de motivos rítmicos.

Figura 18 The white roses fragrance. Compassos 1-16

As simultaneidades harmônicas nos quatro primeiros compassos são constituídas pela sobreposição de camadas motivicas utilizando a técnica medieval de *hoquetus*, onde cada motivo tem uma duração específica, onde as duas pequenas coleções de alturas (diatônicas) da exposição: Sib, Do, Ré, e Fá, Sol, Lá, são utilizadas segundo o conceito de gênero utilizado correntemente para a análise da música do século XX, constante de quatro coleções: “diatônica”, “tons-inteiros”, “octatônica” e “cromática”, compassos 41–44, com o desenvolvimento das séries iniciais : Solb (Sol) Lab, Sib (Si), Do e Reb, Mib, Fá.

Figura 19 *Idem* Compassos 41-44

Esta pequena abordagem dos processos harmônicos e texturais com alguns exemplos apontam para um desenvolvimento de combinações sutis de pequenas séries diatônicas e de tons inteiros que utiliza uma escrita motivica em camadas claramente inspirada na música vocal, e que poderia ser um viés para a escrita de obras contemporâneas escritas especificamente para a *performance* em classes de piano e piano em grupo, pois contempla uma complexidade composicional em seus jogos texturais e de ressonâncias que se de um lado remetem a tanto tradições composicionais quanto apontam ao universo sonoro contemporâneo.

About remembering é uma peça singela, escrita para o estudo de legato no piano utilizando o processo de filtragens de acordes.

Figura 20 Aspectos de uma Casa I *About Remembering*. Compassos 14-20

Em ambas as peças, o processo de acréscimos e filtrações possuem conotações poéticas com o poema de Drummond.

3.4 *Waving Surfaces*

Esta série, inspirada no traço de Tarsila do Amaral (1886 – 1973)¹⁴, é a confluência de três superfícies: a do piano, tratada como espaço geográfico e topográfico, a aquática, de propagação de ondas, e a do papel, da Tarsila viajante; não a Tarsila das pinturas de *Abaporu* ou de *A Negra*, mas a Tarsila dos desenhos de traços precisos, característicos e econômicos que faz surgir do nada, de poucas linhas, as grandes massas de montanhas, lagos, céu, paisagens, pessoas e memórias.

I Simple Lines

É o traço simples, como Tarsila muitas vezes desenhou o piano em inúmeros estudos; é inspirada no Desenho da Série Viagem à Minas Gerais de 1924: Dois Panoramas: Ouro Preto e Mariana (D088)

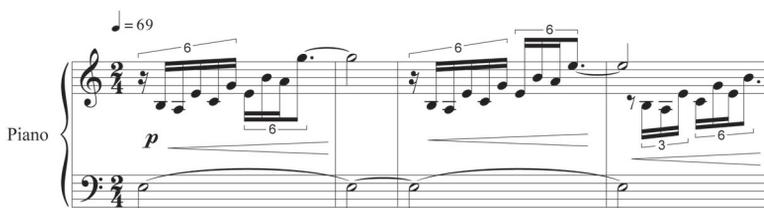


Figura 21 *Waving Surfaces* I Simple Lines. Compassos 1-4

É a linha das reverberações, das repetições e sutis variações colocadas em movimento pela ação de uma nota pedal, pela confluência das linhas e no corais dos compassos 33 a 48 e 65 ao fim, pela superposição das linhas.



Figura 22 *Idem* Compassos 38-48

¹⁴ As obras de Tarsila do Amaral encontram se disponíveis no site <http://www.base7.com.br/tarsila/>
D088 – Série viagem a Minas Gerais: Dois Panoramas: Ouro Preto e Mariana de 1924, grafite sobre papel, e D104 Locomotiva de 1924, grafite e nanquim sobre papel e Gdoc023 – Paisagem com Lago de 1972, água-forte sobre papel, uma das únicas quatro gravuras que produziu – esta, a última.

II Chorus

Inspirada no desenho *Locomotiva* de 1924, grafite e nanquim sobre papel D 104, esta peça tem por estrutura 16 compassos (duas frases de oito compassos na proporção 5 + 3, e 3 + 5), repetidos quatro vezes. Os acordes com as alturas repetidas são variados em intensidade do *ff* ao *p*, enquanto que os acordes de maior duração funcionam como eixos de rotação em *sfz*, e na gradação de *mf* a *ppp*, criando através da repetição, um eixo de variação de volumes. Os acordes com as alturas repetidas são variados em intensidade do *ff* ao *p*, enquanto que os acordes de maior duração funcionam como eixos de rotação em *sfz*, de *mf* a *ppp*, criando através da repetição, um eixo de variação de volumes.

The musical score is for the second chorus of 'Waving Surfaces', covering measures 1 to 21. It is written for piano in 2/4 time, with a tempo of quarter note = 152. The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into five systems, each with a treble and bass clef staff. Measure numbers 1, 6, 9, 13, and 18 are indicated at the start of their respective systems. The piece features a variety of dynamic markings: *ff* (fortissimo), *sfz* (sforzando), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). There are also trills and triplet markings in several measures. The bass line is mostly silent, with some notes appearing in measures 6, 9, 13, and 18.

Figura 23 Waving Surfaces - II Chorus. Compassos 1-21

III Waterline

Inspirada na *Paisagem com Lago* de 1972, água-forte sobre papel Gdoc023 e no movimento provocado pela direcionalidade de uma linha em uma superfície de água provocando círculos concêntricos em sua passagem; por analogia com a superfície do piano, com a mão sobre o piano, e com as linhas que ao serem tocadas, colocam em ação as reverberações das notas sustentadas por pedais tanto nas regiões grave como aguda.

♩ = 62

Piano

pp cresc. poco a poco

Figura 24 Waving Surfaces III Waterlines Compassos 1–4

As notas sustentadas, às vezes como simples nota pedal, às vezes como cumulações criam reverberações que são filtradas e transformadas até a Coda e ao retorno ao material inicial.

11

13

Figura 25 Waterlines compassos 11–14

Figura 26 Waterlines compassos 30 – 34

Esta série foi composta como uma transposição sonora de uma das características mais marcantes de Tarsila: o traço forte e conciso que com pouquíssimas linhas cria formas e volumes.

3.5 *Dobles del Páramo*

Dobles del Páramo, foi encomendada pela pianista mexicana Ana Cervantes como parte de um projeto internacional de encomendas em homenagem ao escritor mexicano Juan Rulfo e ao 50º aniversário da 1ª edição da obra *Pedro Páramo*, que inicialmente contou com 18 compositores convidados do México, Inglaterra e Estados Unidos, representando três gerações de criação musical, em um intercâmbio cultural entre os países convidados. As obras, gravadas no CD *Rumor de Páramo*, foram executadas em 1ª audição no dia 18.10.2006, durante o 34º Festival Internacional Cervantino, no México. O 2º ciclo de encomendas que perfazem as 11 obras gravadas no 2º volume *Solo Rumores*, e lançadas no dia 29. de Novembro de 2007, em concerto no CENART, Centro Nacional de Artes na Cidade do México, foram, em alguns casos, encomendadas no final de 2006. Entre os compositores convidados de 6 países, *Dobles del Páramo*, é a única obra representando a América do Sul, e o Brasil.

Constavam entre o material enviado por Ana Cervantes por ocasião da encomenda em fins de 2006, além dos volumes de novelas,

algumas das belíssimas fotografias assinadas por Juan Rulfo, que além de notável escritor, também conta com o reconhecimento de seu trabalho como fotógrafo. A primeira imagem da série que me foi enviada, pela sua intensidade, foi a que causou a impressão imediata de correspondência sonora, corroborada, posteriormente pela leitura da estrutura das obras de Juan Rulfo: por quem e para quem estes sinos teriam tocado¹⁵?

Fiel à primeira impressão e ao impacto da imagem, a decisão de utiliza-la como fonte estrutural veio a ser confirmada à medida que a leitura da obra literária de Rulfo foi rapidamente se realizando. *Dobles del Páramo* retrata um universo onde o tempo não é linear, e assim como a estrutura das obras de Juan Rulfo, contém várias camadas estruturais, como um paralelo às várias camadas de história e épocas que coexistem como realidades paralelas no universo artístico de Rulfo.

Todos os tempos, todas as camadas de narração e todos os passados estão presentes. Alegoria, realidade e montagem fundem-se em uma estrutura complexa, onde fragmentos de memória colocados e recolocados uns sobre os outros, tangem o não dito, o silêncio, o destruído e o desfeito.

O eco e as constantes repetições são motivos dominantes, como se fosse a forma de assegurar o inseguro, e ao mesmo tempo reassegurar o pré-determinado. Na arquitetura desse universo, o eco religa estruturas aparentemente diversas, ou faz com que essas estruturas se dispersem.

Dobles del Páramo foi composta com um material extremamente concentrado. A escolha inicial das alturas que constituiriam a estrutura de todo o material sonoro foi diretamente inspirada na fotografia elegida como fonte estrutural, e a escolha das alturas iniciais, como tal, subjetiva. O sino que se observa em primeiro plano, ainda segundo a impressão do primeiro vislumbrar, tem como fundamental Mib, de um sino ouvido em “*Das Glockenmuseum*” der Glockengießerei Grassmayr em Innsbruck¹⁶; o segundo, Fá.

As razões para a escolha não foram outras que associações diretas às lembranças auditivas de lugares, vivências, e que por alguma razão impregnaram a memória e o ouvido interno. A escolha da terceira

¹⁵ Fotografia de Juan Rulfo - <http://aletheiamuiip.com/escritores/juan-rulfo/>
https://www.google.com.br/search?q=rulfo+fotografias&rlz=1C1AVNC_enBR634BR635&es_sm=93&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ei=PjtRVZaZC8eqgwTQwYcGdW&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1314&bih=619#imgrc=XGMVaVrCv86tBM%253A%3BxC9Ni3MhF5jsHM%3Bhttp%253A%252F%252Faletheiamuiip.files.wordpress.com%252F2010%252F12%252Ffrulfo2.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Faletheiamuiip.com%252Fescritores%252Fjuan-rulfo%252F%3B392%3B387

¹⁶ <http://www.grassmayr.at/>

altura Do, deve-se em muito ao trabalho com música vocal, por ser uma tonalidade árida e sem corpara a música coral, e que veio a representar a região desgastada e desolada do Páramo. Mais uma vez, uma escolha subjetiva, ancorada na prática, e audição interna pessoal.

Se por um lado, a escolha das três alturas iniciais Mib, Fa e Do, ocorreu em maior ou menor grau, de maneira subjetiva, o desenvolvimento do material através de espelhamentos simétricos e assimétricos, projeções e inúmeras filtragens, é um trabalho artesanal objetivo. O intervalo de 2M entre Mib e Fá é projetado na nota C, e assim obtêm-se as notas Re e Sib. O mesmo procedimento é utilizado para as notas Fa e Mib.

Seguindo o mesmo procedimento, os intervalos de 3m e 4 justa são projetados nas alturas obtidas. Como uma segunda camada entrelaçada às projeções das três alturas iniciais, acresce-se a série harmônica de Mib, Fa e Do. Esse material obtido por projeções sofre então novas transformações através de inversões de intervalos tendo como eixo de rotação as três alturas iniciais. Assim, por exemplo, uma 6m descendente em sua inversão passa a ser uma 3M ascendente quando espelhado em um dos eixos de rotação. Muito embora a rede de alturas assim obtida seja derivada e o material assim derivado, orgânico, essa prática nunca se torna mecânica. O cuidado para que elementos advindos de derivações posteriores assumam a função de estranhamento e surpresa e o uso de elementos simétricos e estruturas assimétricas ou elementos assimétricos em estruturas simétricas contribuem para a constante quebra do mero emprego mecânico de derivações de altura, muito embora a organicidade do material esteja assegurada pela transformação constante do emprego das alturas que constituem a estrutura da obra.

Figura 27 *Dobles del Paramo* Compassos 1 - 8

Exposição e o estabelecimento da nota Mib no baixo, como elemento de ressonância do acorde Sib, Mib, Fa, Sib, (com- 1 – 2) e como eixo de rotação harmônica na sequência dos compassos 1 - 16. Entrelaçamento melódico de Mib com Do e a nota derivada Re. Variação dos comp. 1 -2 com o acréscimo de Mib oitava abaixo nos compassos 5-6. A exposição da altura Sol como elemento de ressonância do acorde Do, Re, Fa, e expansão de oitavas no baixo de Mib.

Se a escolha das três alturas iniciais que originaram o material sonoro de *Dobles del Páramo* se deu de uma maneira subjetiva, e a derivação e construção melódica e harmônica se deu objetivamente, o uso de elementos de ressonância acrescenta uma nova camada melódica e harmônica à rede de derivações, que só pode ser observada, ou melhor, ouvida, durante a execução, e se deve exclusivamente à capacidade do intérprete de extrair as melodias e harmonias inclusas, mas ocultas na estrutura obra através do uso de pedais e observância às durações e intensidades indicadas, - e da qual a notação, por mais precisa que seja, somente é uma pálida projeção do que “poderia vir a soar” – da qualidade do instrumento utilizado na execução, da acústica do local de execução, que dessa maneira pode ou não liberar harmônicos, e não menos, da quantidade de pessoas presentes durante a execução.

Figura 28 *Idem* Compassos 19-24

A música não se “desenvolve no tempo”. A Música cria o tempo (CHRISTENSEN, 1996, p. 48). As melodias e harmonias ocultas formadas pelos espectros harmônicos, cuja imprevisibilidade prevista na estrutura da obra é decorrência de uma série de elementos a priori não controláveis, constitui assim outra camada de significação, reforçada pela experiência da escuta espacial de objetos sonoros, movimentos e relações espaciais do som, que, dependentes do instrumento utilizado, e do local de execução podem vir a reforçar as estruturas encontradas em Rulfo: o eco e as constantes repetições, tornam-se motivos dominantes, e repetindo, como se fosse a forma de assegurar o inseguro, e ao mesmo tempo reassegurar o pré-determinado.

25 *agitato e un poco rubato*
 Piano *ff*
 8^{va}
 mormorando
pp

27
 Piano *ff* *mf* *ff*

Figura 28-2 *Idem* Compasso 25-28

Reiterando a estrutura Rulfiana encontrada em Pedro Páramo, e sua correspondência em *Dobles del Páramo*: todos os tempos, todas as camadas de narração e todos os passados estão presentes, alegoria, realidade e montagem fundem-se em uma estrutura complexa, onde fragmentos de memória colocados e recolocados uns sobre os outros, tangem o não dito, o silêncio, o destruído e o desfeito, na estruturação do material inicial e posteriormente desenvolvido, foram utilizadas primordialmente duas técnicas de composição: a adaptação da técnica medieval de *hoquetus* (sec. XII e XIII), à escrita por camadas e montagens, e a técnica de escrita coral para as simultaneidades.

Os materiais utilizados contêm as amplas possibilidades combinatórias e associativas da geração do sentido. Quer as associações à imagem ou ao texto de Rulfo e as correspondências estruturais entre imagem/texto e música estejam presentes ou não durante a audição da obra, é inegável que, se por um lado, a extrema economia de material empregado e suas diversas derivações garanta a homogeneidade interna da obra, por outro lado, a previsibilidade de progressões fique comprometida, ou que seja necessário recriar essas funções com outras técnicas.

The image displays two staves of piano music. The top staff, labeled '33', shows a piano introduction. The bass clef part begins with a forte (*ff*) dynamic, while the treble clef part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music features a series of notes in the treble clef, with a crescendo leading to a forte (*f*) dynamic. The bottom staff, labeled '34', continues the piece with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It features sixteenth-note patterns in both hands, with sixteenth-note groupings marked with a '6' and an accent (>).

Figura 29 *Idem* Compassos 33-34

A construção estrutural depende em grande parte de motivos de forte delineação melódica e/ou rítmica e posteriormente das montagens, superposições e metamorfoses a que estes são submetidos.

Fiel à estrutura narrativa de Rulfo, o coral que se inicia no compasso 65, é o coral da desconstrução, onde os elementos melódicos e harmônicos sofrerão a sua maior pressão em relação aos extremos do registro do instrumento. O Coral que se inicia no compasso 73, é uma *Berceuse*, um acalanto em memória a todos os fantasmas de Rulfo.

A partir do compasso 81, seguem-se seis corais de 8 compassos utilizados como *ground*, que se seguem ora com construções motivicas acopladas, ora como desconstrução, ora como acréscimo de baixos com diferentes fundamentais, ora como desconstrução de acordes até a reexposição do motor primo das três alturas iniciais: Mib, o constante elemento de ressonância, quer por presença, quer como, harmônico de outras fundamentais, memória auditiva ou simplesmente, lembrança, em direção à inexorabilidade, ao deserto e à solitude.

65 *calando*

Piano

ppp

70

Piano

ppp *pp* *dolce*

74

Piano

78

Piano

Figura 30 *Idem* Coral Compasso 65-80

81 a tempo

Piano

mp *p* simili

83

Piano

86

Piano

E os quatro últimos compassos da CODA

125

Piano

mf *mp* *f* *mp* *ff*

A forma externa da obra, é uma alusão simbólica à forma piramidal, tripartida, cujo ápice, Coral 2 representa a dissolução melódica e harmônica e a reexposição das alturas iniciais Mib, Fa e Do, e das duas primeiras alturas derivadas Re e Sol. Cabe notar ainda que as partes A e A' contêm ambas 48 compassos, a parte B, formalmente

tripartida, possui 32 compassos divididos em duas metades: 16 - 8 - 8 , onde B a metade está em relação de 1/3 para A, e a outra metade, na mesma proporção, para A'.

Esta obra é uma transposição da estrutura narrativa de Pedro Páramo, que se desenvolve nos espaços criados pela fotografia de Juan Rulfo.

3.6 Outono (*Autumn*)

Escrita por encomenda da pianista Valéria Zanini, esta peça foi inspirada nas cores intensas do Outono dinamarquês e em dois poemas de Henrik Nordbrandt:

Et vindstød i september (Uma rajada de vento em Setembro) e *Året har 16 måneder* (O ano possui 16 meses)

O Outono é a última explosão de cores antes do frio e do sono do inverno. Com o equinócio de outono, os dias ficam mais curtos, as noites mais longas e as temperaturas caem gradativamente dia após dia. As muitas tonalidades de verde da vegetação são gradualmente substituídas por tons de amarelo, laranja, vermelho, dourado e marrom antes que todas as folhas caiam e as árvores e arbustos entrem em dormência. Esta é uma peça sobre transformação e metamorfose.

Henrik Nordbrandt, poeta ensaísta e novelista dinamarquês, passou boa parte de sua vida na Turquia, Grécia e Itália; sua poesia retrata o fugaz em vívido contraste como permanente; retrata algo ocorrido intensamente ou a intensidade da ausência de algo não ocorrido; uma poesia de contradições, que à primeira vista podem parecer incompatíveis e que usa muitas vezes o paradoxo como aderência estilística.

De *Uma rajada de vento em Setembro*, os versos¹⁷:

*Um tremor de jardins no fim do verão
rasmag a escuridão como rendas cobertas pela geada*

.....
*Outono como um túnel branco através da noite
Penetra – me, novamente*

¹⁷ Tradução livre de Silvia Berg

E em o *Ano possui 16 meses*:

*O ano possui 16 meses: Novembro,
dezembro, janeiro, fevereiro, março, abril,
maio, junho, julho, agosto, setembro
outubro, novembro, novembro, novembro, novembro*

Em *Autumn*, são trabalhados dois elementos contrastantes: a linha, a direção inexorável da transformação dos elementos com suas notas de ressonância, e as simultaneidades, os corais, os espaços vazios e brancos.

The musical score for 'Autumn' (Compassos 1-2) is presented in two systems. The first system is for the Piano and is marked 'Energico' with a tempo of quarter note = 62. It features a melodic line in the right hand and a more rhythmic, chordal accompaniment in the left hand. The second system is for the Piano (Pno.) and includes a '2' marking above the first measure. The music consists of a melodic line in the right hand and a more rhythmic, chordal accompaniment in the left hand. The score includes a 'crescendo' marking and a '2' marking above the first measure of the second system.

Figura 31 Autumn - Compassos 1-2

O coral nesta obra tem a função de alargamento temporal, alargamento espacial e condução de linhas simultâneas, correspondendo formalmente à passagem lenta na forma Tocata.

Figura 32 *Idem* Compassos 26-38

Figura 33 *Idem* Compassos 65-73

A passagem do coral para a reexposição de A e desenvolvimento com as maiores variações timbrísticas assim como as passagens e construções de espaços nesta obra são construídas através do uso de densidades como parâmetro sonoro, como nos exemplos acima, da passagem de bloco para linha com ressonâncias, e abaixo, com a passagem da linha com ressonância para aduplicação da linha.

Figura 34 - *Idem* Compassos 137– 138

Que se encaminhará à Coda em direção ao final da peça.

Figura 35 *Idem* Compassos 160-161

A pianista Ana Cervantes estreou *Autumn* no Brasil. Nas notas de programa, a voz da intérprete:

Outono sinaliza os contrastes vívidos de uma obra sobre os processos de transformação e transmutação. Em termos literais, “a parte visível: a ardência vermelha ea antecipação de brancura intensa e silenciosa”; e mais metaforicamente, o “processo de transmutação que nós aceitamos ao viver plenamente”.

Esses contrastes vívidos são absolutamente a serviço da composição: a peça nunca se torna apenas uma coleção de sons. Outono é impressionante, não só na sua variedade textural e sonora, mas também em seu foco único, a condução que nunca sofre distrações por tantas seduções sonoras ou colorísticas do piano –embora faça uso de todos esses recursos.

A obra foi estreada no Brasil, em um programa com C.P.E. Bach, Brahms, peças dos mexicanos Marcela Rodríguez

e Arturo Márquez, e a música que eu tinha encomendado para Rumor de Páramo / Murmúrios da Wasteland – *Dobles del Páramo*.

Outono, é uma obra que faz simultaneamente uso de um vocabulário moderno e de técnicas que remontam ao final dos anos 1500, e é particularmente pertinente em tal contexto.

Tal como acontece com outras obras de teclado recentes de Cabrera Berg, embora não tenha uma duração grande, a obra é expansiva e abrangente: sabemos que estamos em um grande edifício de espaços generosos. Isto graças à sólida estrutura de Berg no topo do qual, todos os tipos de figurações livres podem saltar e rolar e girar, soando quase como improvisação e lembrando-nos vividamente das toccati virtuosísticas criadas por compositores como J. S. Bach e seu filho Carl Philipp Emmanuel. Com este último, muitos elementos da tocata apareceriam mais tarde na “fantasia livre” com que Emmanuel ficou famoso mesmo ainda vida. A música de Cabrera Berg é um descendente direto do C.P.E Bach e *Outono* é um bom exemplo de que é uma linhagem composicional; mas isso é outra, mais extensa história para a qual não há espaço neste escrito. Em termos formais *Outono* é uma *Toccatata*, conformando quase exatamente para o original criado por Claudio Merulo no final dos anos 1500 e ainda usado por J.S. Bach, Buxtehude, e outros, mais de um século mais tarde: principais seções de passagens rápidas intercaladas com três seções contrastantes. O uso de Berg de tempos fortes estruturais - essencial para a integridade da arquitetura - é tão mais forte e autoritário como qualquer grande obra de Beethoven ou Brahms.

Berg coloca o virtuosismo a serviço da expressividade. Parafraseando Hans-Günter Ottenberg a escrita de Emmanuel Bach, seria um grave mal-entendido “se considerássemos estas passagens rápidas meramente como uma peça mecânica” ou como demonstração de virtuosismo. Em vez disso, através de suas espirais cheias de nuances e momentos cuidadosamente ponderadas de repouso, possuem uma “força expressiva única”, que evocam chamas, cor, luz vibrando no ar; uma série de qualidades de movimento e quietude. Com efeito, a transformação.
(Ana Cervantes)

4. Considerações finais

As obras para piano aqui apresentadas tiveram, enquanto ideia composicional, seus pontos de partida em citações de outras obras, citações de paisagens urbanas ou não, imagens, e outras formas de Arte: poemas, fotografias, desenhos. Retrato de Cora surgiu de uma fotografia, se tornou música e continuou seu percurso inspirando o óleo sem tela, reproduzido na capa desta edição. São obras que tiveram intersecções em suas origens composicionais com obras que retratam o passageiro, o fugidio, as memórias e os sonhos, e que, em seus espaços conotativos de ressonância, enriquecem-se de outras, uni ou multifacetadamente, sem que, no entanto, necessitem da presença de outras formas de arte para a sua execução. Nesse sentido, as obras aqui apresentadas, muito embora as influências inter e multimidiática sejam evidentes, são obras que podem ser ouvidas separadamente de suas influências e intersecções.

As análises, as relações inter e multimidiáticas auxiliam o enriquecimento e alargamento da compreensão das obras aqui apresentadas, e nesse sentido, contribuem para uma melhor compreensão das obras e maior aproximação entre a composição, intérpretes e público; nesse sentido, os modelos de análise propostos e aqui apresentados sob a ótica da apreciação musical, se tornam interessantes como complementação às análises musicais (que não são contempladas neste texto por se restringirem a um público mais específico)

Ainda, o conceito de espaço intermediário, na medida em que, com sua estrutura tripartida, estabelece um equilíbrio igualitário entre obra, intérprete e ouvinte que só pode ser criado no encontro e no diálogo entre todas as partes, estabelecem-se como um mediador necessário, na medida em que torna cada audição e cada experiência única.

5. Referências

- ASSIS, J. *Literatura e Música: diálogos da Crítica*. Disponível em <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/JamilledAssis.pdf>. Acessado em 10.4.2015
- BERG, Silvia Cabrera. *Estratégias de ensino e ferramentas pedagógicas segundo os modelos epistemológicos propostos por Jansen e Qvortrup* in Memorandum: memória e história em psicologia. N. 23, outubro de 2012. Disponível em <http://www.fafich.ufmg.br/memorandum/a23/> Acessado em 12.4.2015
- , *Texturas do Pós-Modernismo (Uma reflexão sobre os percursos, processos e escolhas em uma sociedade cognitiva)*, in Arte e Cultura V – estudos interdisciplinares, pag. 123 – 124), 2009, São Paulo Anablume.
- BROWN, Calvin S. *The Relations between Music and Literature as a Field of Study Comparative Literature*, Vol. 22, No. 2, Special Number on Music and Literature. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/pdf/1769755.pdf> (1970), pp. 97-107. Acessado em 24.4.2015
- BUHL, Hans. *Sfaerernes Harmoni – em videnskabshistorie om forholdet mellem musik og fysik*. Steno Museets Venner. 2000. Aarhus.
- CROCHÍC, J. L., MASSOLA, G.M., SVARTMAN, B. P. *A ideologia do cientificismo*. Psicol. USP vol.26 no.1 São Paulo Jan./Apr. 2015. Disponível em http://www.scielo.br/php?pid=S0103-656420150000100001&script=sci_4arttext#B4. Acessado em 03.10.2015
- CHRISTENSEN, Erik. *A Theory of Musical Timespace*. Aalborg , Aalborg University Press, 1996.
- CLÜVER, Claus. *Inter textus / inter artes / inter media*. Aletria: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v.14, n.1, p. 11-41, abr.-dez. 2006.
- COOK, Nicholas. *Analyzing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- DAGLIAN, Carlos. *Poesia e Música*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*, In Caminhos da floresta, 2º ed. Tradução de Irene Borges – Duarte & Filipa Pedroso [Lisboa]: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.
- JENSEN, Jørgen, HANSEN, Ivan, Nielsen, Tage. Red. *Mangfoldighedsmusik : omkring Per Nørgård*. Colab. Gabriel Axel. København, Gyndeldal, 2002.
- LARAIA, R. de Barros. *Claude Lévi-Strauss, quatro décadas depois: as mitológicas*. Rev. bras. Ci. Soc. vol.21 no.60 suppl.60 São Paulo Feb. 2006 http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092006000100010. Acessado em 22.8.2013.
- LÉVI-STRAUSS, C. *O cru e o cozido*. Mitológicas 1. São Paulo, CosacNaify.
- LIMA, Elder Rocha, 2008. *Itinerário Cora Coralina*, Elder Rocha de Lima.

BrasíliaSuzuki 1995

LIMA, Paulo Butti de. *Psicoi lógoi – Discursos nus*. 2013. Disponível em http://www.revistas.usp.br/discurso/article/viewFile/62910/pdf_39. Acessado em 22.4.2015

LINDBOE, Ole. Trad. H. Skander-Madsen. *The Magic Canvas*. Copenhagen. Excelsior Beograd, 2001

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro. Zahar, 2009

MARTINEZ, José Luiz. *Semiosis in Hindustani Music*. Helsinki, Acta Semiotica Fennica V, 1997

NORBRANDT, H. *Egne Digte*. Haslev, Henrik Nordbrandt og Gyldendalske Boghandel. Nodisk Forlag, 1999

NORJOSA, Solange. *Platão: a cidade das leis e o poder do rumor Plato: City of Laws and the Power of Rumor*. Disponível em Disponível em : http://193.136.6.118/bitstream/10316.2/31533/6/12-representacoes_da_cidade_antiga_artigo.pdf. Acesso 6.4.2015

Paulo, São Paulo.

NØRGÅRD, Per. Hansen, Ivan (ed.) *Et tilbageblik – undervejs!* In Per Nørgård: Artikler 1962-82. Red. af Ivan Hansen. Copenhagen, 1982. Disponível em <http://www.kb.dk/da/nb/dcm/udgivelser/norgard/artikler.html?id=197>. Acessado em 12.4.2015

PLATT, Peter. *The Musical Times*, Vol. 107, No. 1482 (Aug., 1966), pp. 702-703. Musical Times Publications Ltd. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/953143>. Acessado em 01.05.2015

PESSOA, Fernando. *O eu profundo e outros eus* (seleção poética). Rio de Janeiro. Manancial, 1976

QVORTRUP, L. (s.d.). *Kvalifikationer og kompetencer i netværks- og vidensamfundet*. 2001, Disponível em <http://pub.uvm.dk/2002/uddannelse/1.html>. Acessado em 12.4.2015.

RAJEWSKY, Irina O. *Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”*: Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: Desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

RICCIARDI, Rubens R. e Zampronha, E. *Quatro ensaios sobre música e filosofia*. Ribeirão Preto, Editora Coruja, 2013.

RICCIARDI, Rubens Russomanno. *Sylvio Ricciardi – sua poesia e seu tempo* (prefácio). IN: RICCIARDI, Sylvio. *Poesia Completa*. Ribeirão Preto: Coruja, 2015, p. 15-45.

ROSING SCHOW, N. *En ny ny musik?* Dansk Musik Tidsskrift N.4 feb 2005/2006

SANTOS, Antonio Eduardo. *Os Caminhos do Festival Música Nova*. Disponível em http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_

anppom_1999/ANPPOM%2099/PAINEIS/ANSANTOS.PDF. Acessado em 02.04.2-15

-----, *O Antropofagismo na Obra Pianística de Gilberto Mendes*. São Paulo, Anablume, 1997.

SANTOS FILHO, J. Cabral. *Estratégias digitais – Arquitetura e Música Eletrônica* in *O Design Contemporâneo: o futuro das novas mídias, games e narrativas digitais*. São Paulo: Nojosa Edições, 2006, p. 87-98. Disponível em <http://www.mom.arq.ufmg.br/lagear/textos/estrategias-digitais-arquitetura-e-musica-eletronica/>. Acessado em 12.4.2015

SILVA, Rafael Alexandre da. *A obra coral de Gilberto Mendes e a poesia concreta do grupo Noigandres: uma análise multimidiática*. 2014.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São

SVENDSEN, Lars. Fr. H. *Hvad er Filosofi?* Oslo, Lars Fr. H. Svendsen og Universitetsforlaget, 2003

VALENTE, Heloísa. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999

VERÓN, Eliseo. *Ciência a Ideologia: Para uma pragmática das Ciências Sociais*. In: ____ *Ideologia, Estrutura, Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1970 (p. 165-192).

VITRÚVIUS, Marcus. P. *Os dez livros De architectura*. Disponível em <http://www.fau.usp.br/dephistoria/labtri/2.10livros.html> . Acessado em 22.4.2015

TASSEL, Eric Van. *Renaissance Quarterly*, Vol. 20, No. 4 (Winter, 1967), pp. 497-498. The University of Chicago Press on behalf of the Renaissance Society of America. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/2859177>.

Acessado em 01-05-2015

ZIMMERMAN, Franklin. *Richard Dering: The Cries of London in Notes*, Second Series, Vol. 23, No. 2 (Dec., 1966), pp. 341-342. Published by: Music Library Association. Pennsylvania State University.

Estréias das obras

O Porto e outros Portos - Piano Antonio Eduardo
37º Festival Música Nova de Santos. 2001. Teatro Brás Cubas – Santos.

Pêndulo – Piano Antonio Eduardo.
38º Festival Música Nova de Santos. 2002. Teatro Brás Cubas – Santos

Lembranças de um Mundo Antigo – Piano Valéria Zanini.
Rundetårnet. 2003. Copenhagen, Dinamarca.
Rundetårnet, a torre circular data do século XVII e está localizada no centro de Copenhague, na Dinamarca. Foi construída como um observatório astronômico por Christian IV da Dinamarca. Uma das pérolas arquitetônicas da cidade, abriga hoje uma sala de concertos e exposições.

Waving Surfaces – Piano Antonio Eduardo
40º Festival Música Nova, 2004.
Estréia europeia Valéria Zanini – Rundetårnet 2007

The White Roses Fragrance e About Remembering- Piano Simone Gorete Machado
College of Fine Arts - School of Music The University of Arizona
http://www.u.arizona.edu/~sturman/CLAM/SLAM2_PROGRAM_011609.pdf

Dobles del Páramo – Piano Ana Cervantes
29 de Novembro de 2007, em concertono CENART, Centro Nacional de las Arte - Cidade do México, México

Autumn – Piano Ana Cervantes
Ribeirão Preto, 2010.
Theatro Pedro II-concerto da Temporada de Música de Câmera 2010 – Colóquio Internacional - **Sub-modernidades**, questões da música contemporânea. Departamento de Música da FFCLRP – USP.

Partituras

Encontram-se disponíveis no SERVIÇO DE EDIÇÃO E DIFUSÃO DE PARTITURAS (SEDP) Centro de Difusão de Partituras do Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música (NAP-CIPEM), do Departamento de Música da FFCLRP-USP, <http://sites.ffclrp.usp.br/napcipem/index.html>

com exceção de *Pêndulo*, que faz parte da Antonio Eduardo Collection, publicada pela publicada pela AVK Éditeur, Bruxelas, Bélgica.

Meus agradecimentos aos alunos e ex-alunos Vitor Francisco dos Santos, Kelly Araujo da Costa Corrêa de Oliveira, Ricardo Pacheco e Gutierrez Zambonini, integrantes da equipe supervisionada por Vitor Francisco dos Santos pela digitalização das partituras que constam deste Livro-CD.

6. Silvia Maria Pires Cabrera Berg

Silvia Maria Pires Cabrera Berg, natural de São Paulo, é Bacharel em Música com Habilitação em Composição pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade São Paulo (ECA-USP). Após receber uma bolsa de estudos pelo CNPq, e bolsa-viagem do Grupo Ultragás, que possibilitaram seus estudos de pós-graduação na Universidade de Oslo, fixa residência por 24 anos em Copenhague, Dinamarca, onde vem a consolidar sua atuação nas áreas de Regência e Composição. Fundadora e regente do Ensemble Øresund de 1999 a 2000, destinada exclusivamente à pesquisa, composição e execução de música contemporânea. Recebeu diversos prêmios pelo trabalho inovador, assim como pela pesquisa e realização de concertos didáticos para crianças, difundindo a música contemporânea. Regente titular até janeiro de 2008, do tradicional Københavns Kammerkor, regido por compositores desde a sua fundação e do Grupo AmaCantus, ambos da cidade de Copenhague, com o qual realizou inúmeras primeiras audições de obras, e primeiras audições europeias do repertório vocal brasileiro, recebendo inúmeros prêmios por sua atuação como regente. Realizou mais de duzentos concertos na Europa antes de seu retorno ao Brasil em 2008. Como compositora, têm

tido suas obras executadas regularmente em concertos e festivais na Europa, América Latina e USA, destacando-se sua participação no ISCM World Music Days de Zagreb em 2005, como única representante do Brasil, e Dobles del Páramo para piano solo, encomendada pela pianista mexicana Ana Cervantes em setembro de 2006 para o projeto Rumor de Páramo , gravada e lançada em 2007 no CD Solo Rumores, e pela qual recebeu o apoio da The Danish Arts Agencye do Danish Ministry of Culture, como representante cultural da Dinamarca. Gravação de CD da obra para piano, com apoio da Danske Musiker Forbund (DMF), pela pianista Valéria Zanini em 2008. Participação do projeto de encomendas Monarca: mujeres de Mexico; da pianista Ana Cervantes com a obra El sueño... el vuelo; que já recebeu mais de 30 programações em concertos internacionais no México, USA, incluindo o XXV Festival de Música Contemporânea de Havana (Cuba) em novembro de 2012. Lançamento do CD duplo Canto de la Monarca no dia 08.11.13 em Washington DC e dia 12.11.13 em New York. Edição de partituras na Europa: Editora Alain Van Kerckoven Éditeur Brussels. Desde maio de 2008 é docente do Departamento de Música da ECARP (atualmente Departamento de Música da FFCLRP. Foi Supervisora do Curso de Música da ECA/USP de 2010 a 2011, e a primeira Chefe do Departamento de Música da FFCLRP (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto) da Universidade de São Paulo.

Ana Cervantes

A pianista estadunidense-mexicana Ana Cervntes, filha de pai mexicano e mãe estadunidense, agora residindo em Guanajuato, México, tem como compromisso a nova criação musical, a escuta e a sua conexão com o público, criando novas vias de acesso e propiciando ao ouvinte a música nova de diversos tempos e sensibilidades. Cervantes encomendou obras para piano a 16 compositores de 6 diferentes países das Américas e da Europa para seus projetos de encomendas: o mais recente, *Canto de la Monarca: Mujeres de Mexico* que tem como emblema a mariposa Monarca, potente símbolo de persistência e valor em um corpo de aparência frágil. Graças ao apoio da EPRO (CONACULTA-INBA do

México), o duplo CD foi gravado no final de 2013 e lançado em 2014 em Washington e Nova York. Seu projeto internacional de encomendas anterior *Rumor de Páramo* em homenagem ao emblemático escritor mexicano Juan Rulfo da qual a obra *Dobles del Páramo* é a única obra brasileira, também foi lançado em CDs duplos na cidade do México, com a apresentação das obras no festival Internacional Cervantino, considerado um dos cinco principais festivais de arte contemporânea no mundo. Ana Cervantes foi bolsista da Fulbright García-Robles (Fulbright Senior Scholar, 1999-2000) e da Fundación Caritativa Bossak-Heilbron (EUA, 2002), entre outros prêmios. Formada pela de Bard College (EUA), tendo o pianista Theodore Lettvin como seu professor, é hoje concertista artista Yamaha.

Antonio Eduardo Santos

Natural de Santos, possui graduação em Bacharelado em Piano pelo IA-UNESP (1990), graduação em Licenciatura História pela Universidade Católica de Santos (1982), mestrado em Artes pela UNESP (1994) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP (2003). É professor do Centro de Ciências da Educação da Universidade Católica de Santos onde coordena Grupo de Pesquisa e Extensão Universitária junto ao Curso de Licenciatura em Música. É coordenador do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência e do Curso de Licenciatura em Música. É professor de piano e disciplinas teóricas na Escola Técnica de Musica e Dança de Cubatão, atuando na coordenação de disciplinas teóricas. É *publisher* na AVK Éditeur (Bruxelas), onde coordena a *Antonio Eduardo Collection*, dedicada à divulgação de obras para piano de música contemporânea brasileira. Escreveu para a revista eletrônica Artefato Cultural, cujos artigos foram publicados pelas Edições Caiçaras. Foi Curador da Mostra da Musica Contemporânea, em 2010 e 2011. Junto coordenou, durante o ano de 2013, os cursos e os corpos estáveis de musica mantidos pela Secretaria de Cultura de Guarujá.

José Vasconcellos

José Vasconcellos nasceu em Passos, em março de 1939. Foi professor de História da Arte na hoje extinta Escola de Cinema e Comunicações da Universidade Católica de Minas Gerais. No Rio de Janeiro foi professor de Artes Integradas e História da Arte no Instituto Villa-Lobos e na Universidade Gama Filho. Depois do golpe civil-militar, em 1964, sua produção como artista plástico foi bastante limitada devido ao controle e à censura imposta. Vasconcellos, acompanhado de sua esposa, a pianista Valeria Zanini, asila-se no Chile em janeiro de 1973. Trabalha com a Galeria Carmen Waug e expõe no Museu de Belas Artes de Santiago. Coordena a decoração do Parque O'Higgins e executa, ali, uma série de murais além de um quadro de grande porte encomendado pelo Governo Allende para ser enviado a Cuba como agradecimento pelo apoio cubano ao país. Após outro golpe militar, desta vez contra Allende, Vasconcellos e sua esposa voltam a se exilar, desta vez na Dinamarca, onde se encontram radicados até hoje. Pela segunda vez Valeria e Vasconcellos recebem o Premio Rainha Ingrid e regressam a Roma. Ali, Vasconcellos realiza um intenso trabalho de pesquisas sobre Fra Angelico que, depois, será apresentado numa série de conferências na Universidade de Århus, Dinamarca. Em 2008, sob a curadoria de Hebe Guimarães, realiza uma grande exposição individual no Espaço Cultural do Congresso Nacional em Brasília. Por ocasião de seu aniversário de 70 anos, realizou uma exposição individual na Galeria Porão, na Cidade de Goiás (Antiga Goias Velho) e atualmente trabalha com a Banart, em Londrina; a Pequena Galeria, em Belo Horizonte e a Galeria Potrich, Arte Contemporanea, em Goiania. Artista reconhecido internacionalmente, expõe com regularidade no Brasil e Europa.

Valeria Zanini

Valéria Zanini nasceu em Anápolis. Cursou a Escola Nacional de Música, o Instituto Villa-Lobos, tendo sido também aluna de Arnaldo Estrella. Continuou seus estudos no Chile, e desde 1974, está radicada na Dinamarca, onde se diplomou na classe de solista do “Conservatório

Real da Dinamarca”. Tem se apresentado em concertos em vários países da Europa e no Brasil como solista as principais orquestras sinfônicas, além de ter realizado vários recitais nas mais importantes salas de concerto naquele país, em cidades como Copenhague, Odense e Aalborg, em Portugal, Montenegro, Karlsbad e Pilsen (República Tcheca), Belgrado (Servia), Ohrid (Macedônia), Malmö (Suécia), e mais recentemente Nova York (Estados Unidos) e Havana (Cuba).

Valéria Zanini possui um repertório muito diversificado, abrangendo desde obras do século XVIII até músicas contemporâneas. Gravou para a Rádio da Dinamarca, várias obras de compositores dinamarqueses contemporâneos e recebeu um prêmio por este trabalho de divulgação.

Valéria Zanini é também conhecida na Dinamarca pelo pioneirismo na introdução da música brasileira para as plateias daquele país com inúmeras gravações na rádio dinamarquesa e apresentações em TV. Valéria Zanini foi agraciada com a condecoração "Ordem do Rio Branco" pelos trabalhos de divulgação da música clássica brasileira no exterior. A pianista tem 5 CD gravados, sendo o último com obras de Luis de Freitas Branco e F. Mignone. O seu CD de obras do compositor brasileiro H. Villa-Lobos recebeu do maior jornal dinamarquês a seguinte crítica: "Pura poesia ao piano"

Obras para Piano Solo 1998 – 2008

Faixa 1 – O Porto e Outros Portos

Sons e ruídos urbanos das cidades e Portos de Copenhagen e Santos compõem a construção desta obra, tendo como ponto de partida o poema *Passagem das horas* de Fernando Pessoa/heterônimo Álvaro de Campos.

Faixa 2 – Pêndulo

Obra composta com o mesmo material de *O Porto e Outros Portos* trabalha, no entanto, com outro aspecto do poema *Passagem das horas* de Fernando Pessoa/heterônimo Álvaro de Campos: o das cumulações harmônicas.

Faixa 3 – Agreste

A Série *Lembranças de um Mundo Antigo (Agreste, Retrato de Cora e Jogo)*, é uma viagem através das paisagens sonoras de Goiás, terra de Valéria Zanini e particularmente, da cidade de Goiás, (a Goiás Velha, a cidade de Cora Coralina). *Agreste*, é o lugar, a terra, seus pássaros e rios com suas imensidões agrestes e silêncios.

Faixa 4 – Retrato de Cora

Retrato de Cora é inspirada e uma das últimas fotografias de Cora Coralina, onde palavras e poemas misturam-se com as reminiscências da minha infância.

Faixa 5 – Jogo

Jogo, em homenagem a Villa-Lobos é um jogo harmônico e tímbrico utilizando as regiões agudas e graves do piano onde as teclas do instrumento são utilizadas como “superfícies geográficas” gerando combinações harmônicas, rítmicas e citações.

Faixa 6 – The White Roses Fragrance (A Fragrância das Rosas Brancas)

The White Roses Fragrance (A fragrância das Rosas Brancas) da série para piano solo *Remembering from a House (Aspectos de uma Casa)* foi composta no final de 2007 por encomenda de Valéria Zanini, a fim de contemplar elementos pedagógicos do estudo para piano. Esta pequena peça contempla estudos de pedal pianístico.

Faixa 7 – About Remembering (Sobre Recordações)

About Remembering é uma peça singela, escrita para o estudo de legato no piano, utilizando o processo de filtragens de acordes.

Faixa 8 – Simple Lines

A Série *Waving Surface* trabalha com a confluência de três superfícies: a do piano, tratada como espaço geográfico e topográfico, a aquática, de propagação de ondas, e a do papel, das linhas do desenho da Tarsila do Amaral viajante. *Simple Lines* é a linha das reverberações, das repetições e sutis variações colocadas em movimento pela ação de uma nota pedal no piano.

Faixa 9 – Chorus

Chorus, inspirada no desenho *Locomotiva* de 1924 (Tarsila do Amaral), cria através da repetição e da alternância de intensidades, um eixo de variação de volumes.

Faixa 10 - Waterline

Waterline, trabalha com o movimento provocado pela direcionalidade de uma linha em uma superfície de água, e por analogia, com a superfície do piano, provocando círculos concêntricos em sua passagem.

Faixa 11 - Outono (Autumn)

Outono, uma obra virtuosística para piano solo, é a última explosão de cores antes do frio e do sono do inverno no norte da Europa. Em *Autumn* são trabalhados dois elementos contrastantes: a linha, a direção inexorável da transformação dos elementos com suas notas de ressonância, e as simultaneidades, os corais, os espaços vazios e brancos.

Gravação

Valéria Zanini, piano. Gravado em Janeiro de 2008 no Estúdio sonnMusic/Tom Sontag.

Engvej 19D, 2th.

Copenhagen. DK 2300 S. +45 29456768. sonn@sonnmusic.com

