

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”- UNESP

INSTITUTO DE ARTES / PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO : MÚSICA

ALUNO : PAULO CELSO MOURA

ORIENTADORA : Profa. Dra. DOROTÉA M. KERR

CO-ORIENTADOR : Prof.Dr. SÍLVIO FERRAZ

“A PRODUÇÃO DE MÚSICA INFORMAL BRASILEIRA (CATEGORIA VOCAL)
ESTUDO ANALÍTICO E CATÁLOGO DE OBRAS”

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora do
Instituto de Artes do Planalto, visando a obtenção do título de
Mestre em Artes / Música



São Paulo, Novembro de 1999.

T/UNESP
784.8
M929p

para Rita e Beatriz, amor e esperança



Agradecimentos

de forma especial à minha orientadora, Profa.Dra. Dorotéa M.Kerr

ao meu co-orientador, Prof.Dr. Sílvio Ferraz

aos compositores que colaboraram com o envio de informações e partituras

aos funcionários da Seção de Pós-Graduação do Instituto de Artes

à Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES

à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP

ao CePPeM – Centro Paulista de Pesquisas Musicais



RESUMO / ABSTRACT

As transformações pelas quais passou a linguagem musical a partir da década de 1950 nos principais centros mundiais influenciaram decisivamente a criação musical brasileira a partir da década de 1960. Esta pesquisa teve como objetivo reunir uma parte desta produção musical contemporânea brasileira, aqui denominada de Música Informal em função da presença de alguns elementos como : aplicação de princípios composicionais aleatórios ou de estéticas indeterministas, utilização de recursos extra-musicais e presença de elementos de notações não convencionais. No âmbito vocal, foram coletadas 249 obras de 69 autores brasileiros ou estrangeiros atuantes em nosso país, compostas entre 1960 e 1985. Este acervo foi recolhido em consultas a arquivos públicos e particulares no estado de São Paulo. A partir daí, foi organizado um catálogo em que são apresentadas não apenas as informações básicas sobre cada peça, mas também uma análise sucinta dos elementos informais presentes. Como resultado final, além do Catálogo constam deste trabalho um estudo histórico sobre as principais vertentes mundiais da criação musical que influenciaram a produção brasileira, e uma análise das subcategorias pertinentes à classificação de Música Informal, relacionando-as aos corpus catalográfico através de exemplos e comentários. Há ainda um Índice Remissivo contendo todas as informações necessárias à localização de qualquer obra presente no trabalho a partir de diversas entradas como meio expressivo, incidência de elementos informais e níveis gerais de informalidade e, finalmente, informações biográficas sobre os autores representados no Catálogo.

The transformations by which musical language passed in the 50's in the main world centers definitely have influence on the brazilian musical creation since the 60's. This research aimed to gather part of this brazilian contemporary musical production, in this work named "Informal Music", according to the presence of some elements such as application of random compositional principles or indeterminist aesthetics, utilization of extra music resources and presence of elements of non conventional notations. In the vocal field, 249 compositions of 69 authors from Brazil or foreigners acting in our country, composed between 1960 and 1985, were collected. This patrimony was gathered during consults in public and private files in the São Paulo state. From there on, a catalog that show not only basic information about each composition, but also a concise analysis of its informal elements. As a final result, beyond of the catalog there are in this work a historic study about the most important streams of the musical creation in the world that influenced the brazilian production, and an analysis of the categories related to the "Informal Music" classification, linked to the "corpus" of the catalog by examples and comments. There is also an index with all necessary information to find any compositions present in this work from diverse entries like expressive way, incidence of formal elements and general levels of informality and, finally, biographical information about authors presented in the catalog.



INDICE

INTRODUÇÃO.....	01
CAPÍTULO I – A conceituação do termo “Música Informal” e seu contexto histórico.	10
CAPÍTULO II – As subcategorias informais presentes na produção estudada e suas qualificações.....	35
CAPÍTULO III – Catálogo de Música Informal Brasileira, categoria <i>vocal</i>	73
CAPÍTULO IV – Índice Remissivo comentado.....	158
CONCLUSÃO.....	168
BIBLIOGRAFIA.....	171
ANEXO 1 - Indicações Bibliográficas Complementares.....	175
ANEXO 2 - Informações sobre os Compositores.....	176



INTRODUÇÃO

Este estudo tem por base um outro trabalho já realizado intitulado *A Produção de Música Informal Brasileira (1960-85): Catálogo de Obras*, realizado com apoio da FAPESP-Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo- através de bolsas de Iniciação Científica. Este trabalho foi levado a cabo entre 1987-89 sob orientação do Prof.Dr. Carlos Kater, no âmbito das atividades do CePPeM - Centro Paulista de Pesquisas Musicais, e realizado por mim em conjunto com Sérgio Pinto, durante o curso de graduação.

A partir dos dados nele levantados foi possível a elaboração da presente pesquisa, cuja proposta é a realização de um estudo analítico-musicológico da produção de *música informal* brasileira contemporânea compreendida entre 1960-85, abordando de forma mais completa algumas das obras mais representativas e relacionando à coleção levantada como um todo ao seu contexto musical e histórico¹.

Apesar da escassez de edições e da pouca divulgação de que este tipo de produção dispõe em nosso país, foi possível, a partir do trabalho de levantamento e catalogação, chegar-se a um número expressivo de obras : foram registradas e coletadas mais de 600 peças vocais e instrumentais, abrangendo desde experimentos pontuais com poucos elementos informais, até projetos compositivos totalmente engajados em estéticas aleatórias ou indeterministas.

Dado o enorme volume de material a ser analisado, e também sua grande diversidade em termos expressivos, foi constatada a inviabilidade da realização de um estudo mais

¹ Encontra-se, no Capítulo I, uma explanação sobre a qualificação deste termo, sua origem e sua abrangência no que se refere às obras pesquisadas, catalogadas e aqui objeto de estudo.



particular de cada peça e a necessidade de se estabelecer um recorte expressivo, visando melhor adequação e viabilização do projeto.

Desta forma a abordagem concentrou-se sobre a produção vocal, considerando como tal: a) as peças para solista(s) vocal(is), acompanhado(s) ou não; b) as peças corais *a capella* ou acompanhadas por instrumentos ou outras fontes sonoras; c) peças em que os próprios instrumentistas utilizam também recursos vocais e d) peças em que a expressão vocal encontra-se registrada em fita magnética.

Os objetos de estudo são as obras compostas no período 1960-85, por compositores brasileiros e estrangeiros, residentes e atuantes no país, num total geral de 249 obras selecionadas. Foram consideradas especificamente como foco de interesse as peças nas quais fossem empregados os seguintes recursos :

a) Uso de meios extra-musicais : cenografia, iluminação, ação cênico-teatral, projeção de slides, filmes, vídeos e instrumentos não-convencionais (sucata, eletrodomésticos, etc.);

b) Princípios composicionais aleatórios ou de estéticas indeterministas : improvisação, estruturas abertas ou modulares, criações coletivas, etc.

c) Notação não-convencional : grafismos, esquemas, gráficos, roteiros verbais, notações estimulativas, etc.



O material foi pesquisado no âmbito do Estado de São Paulo, nos seguintes acervos :

1) Bibliotecas e Fonotecas :

Biblioteca do Instituto de Artes / UNESP

Biblioteca do Instituto de Artes / UNICAMP

Biblioteca Municipal Mário de Andrade

Biblioteca do Conservatório Musical Brooklin Paulista

Biblioteca e Fonoteca do Instituto Goethe

Biblioteca da Faculdade de Artes Santa Marcelina

Biblioteca do Museu Lasar Segall

Divisão de Música / Centro Cultural São Paulo

Divisão de Pesquisa – Arquivo Multimeios do CCSP

Fonoteca da Escola de Comunicações e Artes / USP

Serviço de Difusão de Partituras – ECA/USP

Setor de Documentação / Oficina Cultural Oswald de Andrade

2) Arquivos

Orquestra Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo

Orquestra Sinfônica Jovem do Litoral

Orquestra Sinfônica Jovem Municipal

Associação Filarmônica Jovem de São Paulo

Arquivo Municipal – Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo

Festival Música Nova / 1988



Festival Música Nova / 1989

Núcleo Música Nova

Grupo de Percussão do Instituto de Artes / UNESP

3) Acervos Particulares

Mto. Marco Antonio Silva Ramos

Prof. Dr. Carlos Kater

Profa.Dra. Martha Herr

Prof. Conrado Silva

Prof. Dr. John Boudler

4) Editoras

Editora Novas Metas

5) Catálogos

Guia Prático e Temático, vols.I/II – Editora Ricordi s/d

Catálogo Geral – Irmãos Vitale Editores s/d

Catálogo Geral – Musas Editora e Distribuidora Ltda. 1988

Catálogo Geral – Musimed Editora e Distribuidora Ltda. 1988

Catálogo Geral da Funarte - 1988



Como resultado final, constam deste trabalho um estudo analítico da produção vocal brasileira apresentando os elementos acima citados e um catálogo com informações pertinentes sobre cada uma das peças - uma análise sucinta cujo objetivo é fornecer ao interessado dados que facilitem sua consulta e possibilitem uma aproximação mais completa à sua proposta musical. Este conjunto de obras está organizado na mesma ordem em que se encontra no catálogo, ou seja: por autor em ordem alfabética e, em cada autor, as peças aparecem também em ordem alfabética. Foi elaborado também um Índice Remissivo contendo todas as informações necessárias à localização de qualquer obra presente no trabalho a partir de diferentes parâmetros : meio expressivo, incidência de elementos informais e nível geral de informalidade presente. Este Índice permitirá, também, uma análise quantitativa de todo o material organizado; esta análise poderá indicar resultados como os principais elementos informais desenvolvidos, as técnicas mais utilizadas, as formações musicais preferidas etc.

* * *

Os verbetes constantes no Catálogo foram organizados de forma a oferecer todas as informações possíveis sobre a obra, e estão apresentados como segue na [Fig.I]. A partir de consultas a catálogos já existentes foram determinados seus itens, com o objetivo de abarcar todas as informações pertinentes e possibilitar ao usuário uma consulta fácil e ao mesmo tempo a mais completa possível. Assim, além das informações usualmente encontradas, como data da composição, meio expressivo, edição e estréia, constam em cada verbete também o arquivo de origem no qual foi localizada a partitura (com sua respectiva indicação



catalográfica, quando houver), e um comentário analítico sobre a presença de elementos considerados informais, seja no âmbito da estruturação, da representação ou mesmo da realização de cada peça.

SOBRENOME e Nome do autor

____ (número de catálogo). *Nome da obra* (local e data da composição) *

Dedicatória :

Meio Expressivo :

Edição: local : editora, data (número de páginas)

Anexo: (texto explicativo, bulas, instruções verbais, número de páginas)

Gravação:

Duração:

Estréia : local, data, intérpretes, evento (quando disponível)

Local de obtenção: (arquivo em que foi coletada, com indicação catalográfica particular de cada arquivo)

(Análise sucinta da peça em relação à presença de elementos informais)

* As peças que tiveram originalmente seus dados levantados e sua pré-análise realizada por Sérgio Pinto (ver pág. 1 desta Introdução) estão assinaladas com **(SP)** após seu título, sua data e local de composição (quando disponível)

Fig.I - Modelo de verbete aplicado às peças catalogadas.

A compreensão dos princípios composicionais que nortearam a criação de algumas das peças mais representativas dessa produção poderá não só contribuir para a determinação das influências recebidas por seus autores como evidenciar as recriações e transformações estético-musicais nelas operadas - gerando novas propostas estéticas que, por sua vez, influenciaram novas gerações de compositores brasileiros. Espera-se, com isso, contribuir na organização de um desejável “painel expressivo” desse momento histórico tão importante na história da Música Brasileira.

* * *

No Capítulo I deste trabalho são lembradas algumas das vertentes estéticas que influenciaram a criação musical no sentido do que aqui se considera como “Música Informal”, com destaque à obra de John Cage como principal precursor desta corrente. É apresentado também um retrospecto histórico que engloba o contexto da produção musical internacional a partir de 1950, seus personagens principais e sua influência e desdobramentos em nosso país, relacionando também alguns dos compositores mais atuantes em cada núcleo composicional relevante no Brasil na década de 60. Salienta-se a atuação de professores estrangeiros como H.J.Koellreutter, Walter Smetak, Ernst Widmer e Ernst Mahle para a formação de intérpretes e compositores em nosso país, e faz-se referência à intensa relação existente entre o movimento da Poesia Concreta e o Movimento Música Nova de São Paulo, um dos mais instigantes e revolucionários grupos de composição do Brasil.



O Capítulo II apresenta as sub-categorias pertinentes à produção de Música Informal, relacionando-as ao corpus catalográfico através de exemplos e comentários sobre sua ocorrência em determinadas peças. É também discutida e justificada a adoção dos termos específicos para sua nomenclatura, no âmbito da estruturação, representação e realização musicais.

O Capítulo III apresenta o Catálogo de Obras em sua íntegra, com a reunião das informações sobre a coleção das 249 peças levantadas e aqui organizadas em verbetes a partir de sua classificação como pertencentes à categoria “Música Informal”. Os verbetes se encontram numerados e ordenados alfabeticamente de autor e, após, também alfabeticamente pelo título de cada peça.

O Capítulo IV traz o Índice Remissivo, contendo todas as informações necessárias à localização de qualquer obra presente no trabalho a partir de diferentes parâmetros : meio expressivo, incidência de elementos informais e nível geral de informalidade presente. Este Índice permite, também, uma análise quantitativa de todo o material organizado; esta análise busca ressaltar as características do conjunto de obras relativamente ao informal, como por exemplo os principais elementos desenvolvidos, as técnicas mais utilizadas, as formações musicais preferidas etc.

No Capítulo V – Conclusão, são apresentados os resultados gerais, e as considerações finais do trabalho.



A Bibliografia geral é aqui apresentada e encontra-se organizada da seguinte forma:

a) catálogos de bibliotecas, editoras, centros de documentação e trabalhos específicos de pesquisadores ou compositores (sobre obras de sua autoria); b) obras de referência teórico-conceitual, tratando de questões relativas às problemáticas enfocadas no trabalho (subcategorias informais) e seus correlatos; c) obras de referência histórica, de forma especial as que se referem à Música Brasileira.

Há um Anexo Bibliográfico, constituído por indicações de periódicos especializados que, pelo conjunto dos trabalhos veiculados, constituem-se em fonte permanente de pesquisa e consulta.

Finalmente, um segundo Anexo é formado por pequenos Dossiês dos compositores representados no corpo do Catálogo. Espera-se, com ele, complementar o conjunto de informações disponíveis aos futuros usuários deste trabalho.



CAPÍTULO I

A CONCEITUAÇÃO DO TERMO “MÚSICA INFORMAL” E SEU CONTEXTO HISTÓRICO

A partir da década de 1950 intensificaram-se, nos grandes centros mundiais de produção artística, experimentações com a linguagem musical. Foram empreendidas de forma mais sistemática iniciativas transformadoras abarcando a estruturação formal, o tratamento dado ao material sonoro e sua representação. Do ponto de vista formal, foram abertas novas possibilidades de agenciamento e organização, resultando em formas abertas, modulares ou com grande espaço para a improvisação e a aleatoriedade. Por outro lado, o tratamento dado a este material sofreu também grandes transformações. Já a partir do desenvolvimento da técnica serial a expressividade musical era buscada não apenas através dos procedimentos tradicionais como variação da dinâmica, do fraseado ou mesmo dos ritmos e encadeamentos harmônicos, mas também agregando outros conceitos como texturas, massas sonoras, explorações timbrísticas e densidades instrumentais. Estes e outros novos processos, como manipulação eletrônica, novas fontes sonoras e preparação dos instrumentos, ganharam, então, importância significativa.

Nas três décadas anteriores (20 a 40) diversos compositores envolveram-se em maior ou menor grau com a técnica dodecafônica decorrente da Segunda Escola de Viena. A partir do círculo de influência de Schoenberg, Berg e Webern, entraram em contato com o dodecafonismo, adotando-o como possibilidade expressiva – caso de Ernst Krenek e Luigi Dallapiccola. Na década seguinte à Segunda Grande Guerra, jovens estudantes como Milton Babbitt, Luciano Berio, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez enveredaram com grande entusiasmo por este caminho, produzindo suas primeiras obras utilizando esta técnica.

Cabe lembrar que não apenas os jovens compositores foram sensibilizados pelo dodecafonismo, que chamou a atenção mesmo de compositores já então estabelecidos. Igor



Stravinsky se valeu da técnica serial em peças como *Agon* (ballet para orquestra, 1956-57), *Movements* (para piano e orquestra, 1958-59) e *Variations* (para orquestra, 1963-64). Olivier Messiaen, por sua vez, teve papel muito importante no estabelecimento de parâmetros composicionais desenvolvidos a partir do dodecafonismo, sendo reconhecido como um dos pioneiros na prática do serialismo integral. Em seu *Modes de valeurs e d'intensités* (terceira peça dos *Quatre études de rythme*, 1949), quatro “modos” organizam o material sonoro: um contém 36 alturas, outro 24 durações, um terceiro 12 tipos de ataque e um quarto com 7 níveis de dinâmica. Sua forma de organização estrutural e a interdependência entre os quatro “modos” fizeram com que esta peça fosse considerada como um verdadeiro arquétipo do serialismo integral¹. Além disso, há que se ressaltar sua atuação como professor, tendo orientado Boulez, Stockhausen e Xenakis entre tantos outros jovens serialistas que contribuíram decisivamente para a criação do movimento musical europeu de vanguarda.

Concebida no início dos anos 20 por Schoenberg, adotada prontamente por seus discípulos Anton Webern e Alban Berg e levada a um grande desenvolvimento por alguns dos citados acima, a prática serial buscava através da manipulação de quatro parâmetros básicos do som -duração, altura, intensidade e timbre, um controle estrito, por parte do compositor, sobre todos os elementos composicionais, estruturando-os sistematicamente. O que se observou, a partir da década de 50, foi o surgimento de um movimento que, em contraponto às concepções estruturais formalizadas, ao total domínio do compositor sobre o material e à extrema determinância sobre os procedimentos interpretativos característicos do serialismo integral, oferecia-se como porta-voz de uma nova concepção musical e

¹ BOUCOURECHLIEV, André. “Messiaen, Olivier”, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 12, pp.207. London : Macmillan Publishers Lt., 1990/95.



artística. Uma ruptura, uma busca de novas fontes e formas expressivas que pudessem, de forma abrangente e libertária, tornar presente no universo musical todas as transformações por que passava o pensamento artístico e, em última análise, a sociedade ocidental àquela época.

Já no final dos anos 30, John Cage realizava experiências na ampliação de possibilidades expressivas, transformando o piano em um instrumento de percussão de diversos timbres pela inserção de diversos objetos por entre as cordas -o piano preparado²- e se aproveitava de fontes sonoras não tradicionais como toca-discos e gravadores (como em *Imaginary Landscape no. 1*, de 1939). Cage esteve envolvido também, desde essa época, com a criação musical dirigida a grupos de dança, trabalhando com alguns dos grupos mais importantes de dança contemporânea, e sua atuação junto à companhia de Merce Cunningham (um dos mais importantes coreógrafos americanos dedicados à dança contemporânea) foi duradoura e profícua. Seu grande interesse pela percussão e suas possibilidades (sua primeira peça para esta formação, *First Construction (in Metal)* data de 1939) contribuiu para um considerável desenvolvimento do repertório contemporâneo para este naipe. No entanto, talvez sua maior contribuição para a transformação dos processos criativos e sua organização ainda estava por vir. A partir de estudos de filosofias orientais realizados nos anos 40 -em particular do Zen Budismo e dos cursos que seguiu com Daisets Suzuki- ele iniciou, em 1951,

“uma série de peças usando vários métodos de composição nos quais elementos aleatórios eram introduzidos no processo de criação ou performance, trabalhos nos quais Cage, como compositor, abdicava de uma parte do controle sobre o resultado sonoro final da peça. Em Music of Changes (1951)... as alturas, durações e timbres eram determinados não por uma

² *Bacchanale*, de 1938, foi sua primeira obra para este tipo de instrumento.



decisão consciente da parte do compositor, mas pelo uso de cartas derivadas do I Ching e pelo lançamento de moedas”³.

Se Cage realizou, desde o final da década de 30, estas muitas e diversas experimentações musicais, seu desdobramento em uma vertente estética com a participação de outros compositores alinhados a estas propostas criativas e posicionamentos estético-filosóficos firmou-se mais consistentemente na segunda metade dos anos 50. Uma de suas conseqüências foi o questionamento da função da notação tradicional. Instrumentistas e cantores passaram a ser solicitados a executar procedimentos que não estavam mais contidos no sistema tradicional de representação musical. Os instrumentos, por sua vez, expandiram-se em suas possibilidades expressivas. O resultado foi que a relação intérprete/compositor, e mesmo deste com sua obra, foi subvertido.

Segundo H.J.Koellreutter, uma das principais características da música produzida principalmente na segunda metade deste século é o fato de ser uma “*música concebida em termos de relatividade, do impreciso e do paradoxal*”, denotando certa identificação com as proposições de Cage. Tal mudança na abordagem do processo de concepção e comunicação

“ocorre simultaneamente com a transformação do material sonoro, da matéria prima com a qual o compositor compõe: a linguagem musical deixa de ser baseada nos 12 sons da escala cromática e passa a incluir, em seu repertório, todo o universo, praticamente inesgotável, de ruídos e de elementos sonoros naturais e artificialmente produzidos, transformação essa que é o resultado de uma mutação da consciência humana...”⁴.

Inaugurava-se um período de intensa exploração tanto no campo notacional, que a partir de então, não podia mais contentar-se com sua organização e repertório de signos

³ HAMM, Charles. “Cage, John”, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.3, pp.597-603. London : Macmillan Publishers Lt., 1990/95. Tradução de minha autoria.

tradicionais para a representação das novas estruturas formais e de objetos sonoros, como no das práticas de execução e na própria estruturação das peças, com a participação de diversos e importantes compositores. A lista é enorme e variada. Apenas para citar alguns exemplos representativos deste pensamento, temos: *Piano Sonata no.3* (1956-7), de Boulez, dividida em cinco partes que podem ser executadas em qualquer das muitas permutações possíveis, cada parte contendo seções que podem ser ordenadas variadamente ou mesmo omitidas, e *Structures II* (1956-61) para dois pianos, em forma-móvil com a ordenação livre dos eventos sonoros e a variação das notações e dinâmicas; de Stockhausen, *Klavierstück IX* (1956) apresenta certa liberdade ao intérprete na ordenação de seções, e *Zeitmasse* (1955-6) que considera a capacidade física de cada instrumentista de sopro na organização dos andamentos e durações dos eventos sonoros. Ainda, de Cage, *Imaginary Landscape no.4* (1951) utiliza rádios como fontes sonoras, tornando seu resultado totalmente fora do controle tanto do compositor quanto dos intérpretes (dependendo das estações sintonizadas). Além destes, diversos outros compositores enveredaram pelos caminhos do acaso, da pesquisa de novas sonoridades e da utilização de outros elementos que não apenas os musicais em suas obras⁵.

Com relação aos processos notacionais, a ampliação e diversificação das fontes sonoras utilizadas, bem como a exploração timbrística dos instrumentos e as novas propostas de organização formal permitiram, e ao mesmo tempo demandaram, a utilização de recursos visuais e gráficos em suas mais variadas formas, assim como o uso cada vez mais freqüente de comandos verbais - tanto no sentido de complementar as informações

⁴ KOELLREUTTER, H.J.. "Procurando contribuir para a compreensão da música de nosso tempo". In *ART 005* - Revista da escola de Música e Artes Cênicas da UFBA. Salvador, Abril/Junho de 1982, pp.4-5.

⁵ Vale lembrar que, a esta época, a vertente do serialismo integral mantém-se ainda como uma opção para muitos compositores, ao mesmo tempo em que novas correntes se inserem no panorama da música contemporânea: a música eletrônica, inicialmente de base serial em sua estrutura, e a música concreta, ambas classificadas por Pierre Schaeffer como "música sobre suporte".



sobre procedimentos e/ou resultados sonoros quanto substituindo muitas vezes qualquer outro tipo de escrita musical. Quanto às práticas interpretativas e de estruturação, novas e, por vezes, revolucionárias proposições subverteram a maneira pela qual tradicionalmente tanto público quanto autores e intérpretes se posicionavam frente a uma peça musical : ações teatrais, jogos improvisatórios, incorporação do acaso, participação ativa da platéia, exploração de novos recursos timbrísticos, uso de novas tecnologias, utilização de recursos extra-musicais foram alguns dos procedimentos empregados.

No Brasil os reflexos dessas mudanças começaram a ser sentidos de forma mais intensa na década de 60, a partir de contatos entre alguns compositores brasileiros e os movimentos de renovação musical já existentes, quer pela atuação de músicos e professores vindos de outros países -como foi o caso de H.J.Koellreutter, Ernst Widmer, Walter Smetak, Ernst Mahle e outros- quer pela presença de compositores brasileiros em centros de estudos ou cursos internacionais destinados à divulgação do que então se chamava *Nouvelle Musique*, ou *Neue Musik*. A partir de 1952 Reginaldo de Carvalho desenvolveu estudos em Paris, participando do *Groupe de Recherches Musicales* sob orientação de Pierre Schaeffer e compondo as primeiras obras eletroacústicas do Brasil (*Sibemol*, de 1956, e *Caleidoscópio III*, de 1957). Segundo José Maria Neves a peça “*Sistática*” composta por H.J.Koellreutter ⁶ em 1955, foi “a pioneira no Brasil como utilização de forma variável, a primeira experiência de introdução dos princípios da aleatoriedade” ⁷. Neves salienta também a simultaneidade desta proposta com as de Boulez -particularmente em sua *Terceira Sonata*- e de Stockhausen -no *Klavierstück XI*-, com a diferença que estes viviam em ambientes musicais “que fervilhavam de novas idéias”. Em 1962 Gilberto

⁶ No *Catálogo de Obras de H.J.Koellreutter* organizado por Carlos Kater esta obra aparece como “*Quatro Sistáticas*” e consta que, em sua estréia, foi dançada pelo grupo de dança moderna da escola de Dança da Universidade da Bahia, com coreografia de Yanka Ruzka. KATER, C. (org.). “*H.J.Koellreutter, Catálogo de Obras*”. Belo Horizonte, Fundação de Educação Artística / FAPEMIG, 1997, p.32



Mendes, Willy Correa de Oliveira e Rogério Duprat, três dos principais compositores do então ainda embrionário movimento “Música Nova”, participaram dos cursos de Darmstadt, recebendo diretamente orientações e influências dos principais pensadores e criadores ligados às novas correntes estético-musicais (Stockhausen, Boulez e Cage) ⁸.

Influências das mais variadas origens incidiram sobre estes compositores, de conceitos oriundos de filosofias orientais a avanços tecnológicos como a utilização de sistemas eletrônicos e computacionais. Este fator, aliado à profunda interação com o contexto sócio-cultural da época, desencadearam novas propostas que alteraram substancialmente o modo de encarar o pensar e o fazer musicais, de uma forma talvez nunca antes igualada em toda a história da Música Ocidental.

Mesmo nos países em que esses movimentos surgiram, a aceitação dos novos processos de organização sonora e suas conseqüentes transformações no papel destinado aos compositores, intérpretes e público sempre foi circunscrita a um público pequeno. Em nosso país, essa música de caráter experimental enfrentou desde o início, e enfrenta até hoje em dia, dificuldades ainda maiores para sua divulgação. Sua prática e produtos permaneceram, na maioria das vezes, confinados a um pequeno número de pessoas, quase sempre ligadas a algum centro de ensino. De outra parte, a inexistência de registros,

⁷ NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1^a ed., 1981, p.88.

⁸ Segundo Neves, os principais grupos de composição na década de 60 eram assim constituídos :

Em São Paulo : “Grupo Música Nova”: Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Régis Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia, Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e Alexandre Pascoal.

Em Salvador : “Grupo de Compositores da Bahia”: Ernst Widmer, Walter Smetak, Milton Gomes, Rufo Herrera, Nicolau Kokron, Lindenbergue Cardoso, Fernando Cerqueira, Jamarly Oliveira, Rinaldo Rossi, Marco Antonio Guimarães, Lucemar de Alcântara Ferreira e Agnaldo dos Santos.

No Rio de Janeiro : “Grupo Música Nova”: Edino Krieger, Marlos Nobre, Guerra-Peixe; “Grupo de Compositores do Instituto Villa-Lobos”: Reginaldo Carvalho, Emilio Terraza, Marlene Fernandes, Jaceguay Lins, José Maria Neves, Aylton Escobar.

Em Brasília : Claudio Santoro, Jorge Antunes em torno da Universidade de Brasília, contando também com Régis e Rogério Duprat e Damiano Cozzella.

No Rio Grande do Sul : Bruno Kiefer, Breno Blauth, Luis Carlos Vinholes.



particularmente de edições, dificultou, se não inviabilizou, o acesso a esse material por parte de interessados, sejam intérpretes, regentes, estudiosos, amadores, etc.

* * *

Mais intensamente a partir da década de 60, muitas das experimentações musicais acima citadas tiveram sua correspondente exploração em nosso país. Segundo Neves, naquele que talvez seja o único trabalho que trata de forma abrangente a questão da produção musical brasileira da segunda metade deste século,

“...a moderna música brasileira se interessará cada vez mais pelos problemas da estruturação espacial dos sons, substituindo o critério tradicional que era essencialmente temporal. Como na música de Varèse, os desenvolvimentos à maneira tradicional perderão sua importância, dando lugar a transformações que não tendem para nada de determinado e final, mas existem simplesmente. O caráter sintético deste novo estilo, a utilização dos espaços contínuos e descontínuos, as superposições não gradativas do material sonoro, a presença de certos processos seriais de composição... ..., tudo isto leva a uma visão nova do fato musical.... ...não há dúvida de que a descoberta de sonoridades inabituais no instrumental de percussão e nos demais instrumentos de orquestra, na voz, nos instrumentos informais, assim como no emprego dos recursos eletro-acústicos enriquecerá sensivelmente o vocabulário sonoro destes compositores, que irão cada vez mais longe e sempre com maior segurança, à cata de novos sons e de novas maneiras de combiná-los em estruturas musicais.”

Completa ainda dizendo que

“as experiências da música aleatória, do ‘happening’ musical e do teatro instrumental representam a resposta mais cabal à necessidade de emprego singularizado do código musical com vistas ao processo de desautomatização que deve caracterizar a atividade artística”⁹

No seu entender (e à época da elaboração do livro, na segunda metade da década de 70), a música eletroacústica não havia encontrado muitos adeptos no Brasil. Isso se justificava pelas dificuldades de acesso a equipamentos até então aqui inexistentes, determinando uma grande defasagem técnica entre os centros de estudo localizados em sua maioria na Europa e Estados Unidos e as precárias condições que se apresentavam no país. Esta precariedade teria, então, levado os compositores a uma opção consciente de buscar

*“maneiras de adaptar seu pensamento musical aos recursos materiais disponíveis, desenvolvendo uma técnica composicional que bem poderia ser chamada de intencionalmente ‘pobre’”*¹⁰.

Esta observação parece ser extremamente importante, pois aborda uma questão sempre presente: a influência exercida pelas correntes vanguardistas européias e norte-americanas sobre a produção musical brasileira contemporânea e -principalmente- a germinação de processos de assimilação e transformação destes elementos. Não será o caso, aqui, de tecer um panorama desta teia de relações e influências nem de emitir ou sustentar juízo de valor, apenas realizar uma reflexão que possa subsidiar, no âmbito deste trabalho, a fundamentação da escolha do termo que designa o conjunto de peças aqui estudado : **Música Informal Brasileira.**

Não só na obra de Neves, mas também em outras obras de referência, observa-se uma correspondência entre as propostas expressivas realizadas no exterior e as que foram desenvolvidas no Brasil. No livro “*A Música Moderna*”, de Paul Griffiths, a diversidade das correntes musicais contemporâneas é organizada em capítulos intitulados *Eletrônica, Música Aleatória, Teatro e Política e Multiplicidade*; em “*New Directions in Music*”, de David Cope, a atenção se concentra sobre os procedimentos composicionais ou expressivos,

⁹ Op.Cit., pp.153-154.



com capítulos intitulados *Instrument Explorations*, *Electronic and Computer Music*, *Media Forms*, *Improvisation*, *Indeterminacy* e *Antimusic*. Todas estas possibilidades foram, com maior ou menor intensidade, experimentadas em nosso país. Em face desta identificação, surge então alguns questionamentos: haveria um traço comum que poderia distinguir uma vertente da produção musical brasileira daquela realizada em outros países? Qual seria ele? Se a produção dessa categoria de obras no período mencionado foi crivada pela ampliação de uma expressão mais diferenciada, por uma “ousadia criativa” múltipla, revolucionária, inovadora e ruptiva, em síntese, por uma “música liberta”, como se comportou justamente esta liberdade criativa brasileira, que aqui se chama *informalidade* ?

O encaminhamento destas questões iniciou-se com a realização de uma pesquisa bibliográfica que teve entre seus objetivos a definição de um termo ou do estabelecimento de uma categoria que pudesse designar de forma pertinente todas as propostas artísticas e estéticas presentes no conjunto de peças catalogadas. Ao seu término, não se encontrou uma designação convincente, uma vez que as categorizações normalmente utilizadas se reportam a propostas mais específicas e a elementos distintos da organização musical como a notação ou processos composicionais específicos envolvidos. Além disso, outros termos sugeriam uma generalização muito ampla, que acabava por não delinear de modo satisfatório os limites de sua aplicação¹¹.

¹⁰ Op.Cit., p.160

¹¹ No *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, por exemplo, não foi encontrado o termo “informal”. As entradas são mais genéricas, tais como “aesthetics of music”, “aleatory”, “notation”, específicas sobre alguns procedimentos utilizados (“prepared piano”, “cluster”, “texture”) ou sobre determinados compositores. Igualmente em outras obras de referência, como o livro de Paul Griffiths “*A Música Moderna*”, ou o de David Cope “*New Directions in Music*” não se encontra o termo. No primeiro, a diversidade das correntes musicais é organizada em capítulos intitulados *Eletrônica*, *Música Aleatória*, *Teatro e Política* e *Multiplicidade*; no segundo, a atenção se concentra sobre os procedimentos composicionais ou expressivos, com capítulos intitulados *Instrument Explorations*, *Electronic and Computer Music*, *Media Forms*, *Improvisation*, *Indeterminacy* e *Antimusic*.



Assim, procurou-se chegar a um termo que, mesmo não sendo correntemente utilizado em obras de referência sobre a produção musical do período, pudesse dar uma idéia a mais próxima possível do contexto estético e artístico no qual as peças catalogadas se inseriram. Da bibliografia consultada, duas obras subsidiaram de forma mais consistente esta determinação :

- 1) o artigo de T.W.Adorno, “Vers une musique informelle” (in: “*Quasi una Fantasia*”. Paris, Ed.Gallimard, 1982. trad. francesa de Q.F.Surhkamp);
- 2) o livro de José Maria Neves “*Música Contemporânea Brasileira*” (S.Paulo, Ricordi, 1ª ed., 1981).

O trabalho de Adorno foi apresentado pela primeira vez durante o Curso de Verão de Darmstadt no ano de 1961. Nele, o autor propõe, a partir de uma reflexão sobre a produção recente de compositores como Stockhausen, Boulez e Cage, alguns parâmetros do que considerava “*uma música informal, ou, para empregar a expressão de Metzger, uma música aserial*”¹². Segundo Adorno, estava em processo uma transformação estética que, abandonando os dogmas rígidos do dodecafonismo e do serialismo integral, tão em voga na produção de vanguarda na segunda metade da década de 50, reconhecia que “*as tendências atuais da composição parecem elas mesmas convergir com esta inquietação que me é cara, a de uma libertação da música*”. Ressalta o caráter dinâmico da produção musical, salientando que “*o material sonoro de que dispõe o compositor muda com cada época; e a imagem concreta da música não é separável de seus diferentes estados*”. Para Adorno, música informal seria aquela

“*liberta de todas as formas abstratas e fixas que lhe eram impostas de fora, mas que, não estando submissa a qualquer lei exterior estranha à sua própria lógica, se constituirá entretanto com uma necessidade objetiva sobre o próprio fenômeno (musical).*”

¹² Os realces em negrito dos termos a partir daqui apresentados são de minha autoria.



*Uma tal libertação lhe supõe uma outra, uma vez que ela só será possível sem uma nova opressão – a eliminação, do fenômeno musical, dos sedimentos que lhe proporcionam todo sistema de coordenadas.*¹³

É interessante notar como o próprio autor se exime de uma definição mais estrita, preferindo com essa colocação apenas “*delimitar o horizonte deste conceito*”, talvez antevendo a enorme variedade de propostas musicais que vieram à tona àquela década como resultado de um processo transformador mais amplo, que buscava a expressão de novas idéias por novos meios, com novos recursos, para um público também novo.

Já na obra de Neves, encontram-se diversas citações do termo **informal** e suas derivações, porém sem que o autor tenha determinado sua significação. Não fica claro ainda a origem de sua utilização, se o autor o tomou a partir do trabalho de Adorno ou mesmo se seu uso era comum. De toda forma, pode-se observar também uma grande abrangência em seu emprego, uma vez que Neves o aplica desde às pesquisas sobre novas possibilidades sonoras até a propostas estético-filosóficas :

a) sobre a utilização e a criação de novos instrumentos:

*“...a descoberta de sonoridades inabituais no instrumental de percussão e nos demais instrumentos de orquestra, na voz, **nos instrumentos informais**, assim como no empregos dos recursos eletro-acústicos enriquecerá sensivelmente o vocabulário sonoro destes compositores, que irão cada vez mais longe e sempre com maior segurança, à cata de novos sons e de novas maneiras de combiná-los em estruturas musicais.”*¹⁴;

b) sobre a influência da obra de John Cage, faz referência ao **informalismo musical** como uma opção estético-filosófica:

*“Talvez a busca de refúgio no Zen por parte de muitos dos compositores adeptos **do informalismo musical** seja uma explicação*

¹³ A tradução destes trechos para o português foi por mim realizada, a partir da versão francesa.

¹⁴ Op.cit., p.153.



a mais para este desejo de fuga da hierarquização social do ocidente e da tirania tecnocrata”¹⁵;

c) sobre **compositores informais e informalidade**:

*“A partir da idéia central da aleatoriedade ou da presença do acaso como elemento integrante ou essencial da obra, três caminhos diferentes se apresentavam, distinguindo-se pela maior ou menor rigidez da construção formal e pela função dada ao acaso na recriação da obra. Em primeiro lugar, há a solução adotada pelos **compositores informais**, que empregam as estruturas aleatórias como base única para a formação de inúmeras variantes permutáveis...”*
*“...os compositores entregaram-se às duas primeiras correntes de pensamento aleatório, algumas vezes propondo múltiplos caminhos à escolha do intérprete, ou combinando estruturas fixas a **fragmentos informais**, ou ainda aplicando-se à **informalidade absoluta** e às formas abertas”¹⁶.*

Tendo em vista os pressupostos que Adorno considera para uma aproximação à produção musical que no final dos anos 50 se distanciava do rigor formal do serialismo e também sua utilização muito genérica utilizada por Neves, o termo **Música Informal** será apresentado neste trabalho delimitando um conjunto de obras que, por seus elementos constitutivos, busque novas formas de expressão, organização e representação, levando em conta as vertentes musicais atuantes no país durante o período estudado. Outros parâmetros pertinentes são a utilização de recursos não usuais na música tradicional para a expressão musical, o aproveitamento de outras linguagens conjuntamente à musical e a proposição de novas relações entre o material musical e seus intérpretes e mesmo ouvintes, muitas vezes com a relativização destes papéis.

É, também, importante complementar a fundamentação para a aplicação deste conceito a este conjunto particular de obras dentro da produção musical contemporânea no país, a partir da reflexão que se segue. Como aconteceu ao longo de praticamente toda

¹⁵ Op.cit., p.155.

nossa história musical, a música contemporânea brasileira baseou-se em grande medida em tendências e estilos desenvolvidos no exterior, sendo natural que, em seus processos criativos, os parâmetros técnicos e estéticos estabelecidos em sua origem prevaleçam. No entanto, a partir de sua utilização por compositores brasileiros, ocorre com grande frequência, uma “conversão para o português”, uma adaptação das propostas originais nas quais a própria experiência pessoal de cada autor e o seu contexto histórico-social, de produção e veiculação contribuem decisivamente para sua modificação: amalgamadas a procedimentos específicos, usualmente utilizadas por cada compositor e muitas vezes se aproveitando de materiais sonoros caracteristicamente brasileiros ou, mesmo, empobrecidas, simplificadas, apresentadas apenas em seus elementos ou efeitos principais (ou mesmo mais aparentes). Quase sempre, porém, o que se observa -ao menos neste conjunto das obras catalogadas e estudadas- é a não utilização do mesmo rigor estético ou formal das proposições originais.

Poucas peças, dentre as presentes no catálogo, empregam unicamente recursos e procedimentos aqui classificados como informais, prevalecendo em sua grande maioria uma interação com as práticas interpretativas, a notação e principalmente a organização formal consideradas tradicionais. Observa-se, em um conjunto de obras de um determinado autor, ou mesmo em peças específicas, um interesse particular por alguma questão musical relacionada a um âmbito mais restrito : exploração timbrística, novas práticas de execução, interatividade com o público, utilização de recursos extra-musicais, ação cênica, etc. No que se refere ao emprego de notações diferenciadas, na maioria das vezes este é decorrente da função primeira do sistema de representação musical - expressar da forma mais fiel

¹⁶ Op.cit., p.158.



possível a idéia do compositor -, aplicado àqueles procedimentos acima citados. Em poucas oportunidades encontra-se na notação a gênese da proposta criadora¹⁷.

Essa liberdade poderia então ser entendida também como o resultado deste processo de apropriação, assimilação, transformação e reapresentação de elementos, procedimentos e materiais aplicados à produção musical contemporânea; um processo protagonizado por compositores que, vivenciando um cotidiano e contexto diferentes daqueles em que estas iniciativas surgiram, tenderiam a uma flexibilização estético/formal e uma releitura por vezes extremamente aberta e conseqüentemente distinta.

* * *

As idéias e experimentações, que na Europa e Estados Unidos intensificaram-se a partir de 1950, começaram a surtir efeito no Brasil ainda em meados daquela década. Tomaram verdadeiro impulso ao seu final e no decorrer da década seguinte, e o contexto histórico em que se insere todo este processo tem características também marcadamente inovadoras.

Os anos que se seguiram ao término da Segunda Guerra determinaram uma nova ordem mundial na qual a polarização Leste-Oeste instalou-se com uma magnitude suficiente para influenciar os destinos de praticamente todos os países do planeta, inclusive (e com grande ênfase) o Brasil. Na Europa, a organização fechada do bloco socialista simbolizada pela “Cortina de Ferro” possibilitou, por exemplo, que um compositor

¹⁷ No Capítulo IV serão apresentados e comentados de forma mais completa os dados sobre a incidência de



contemporâneo importante como o húngaro György Ligeti realizasse toda sua formação musical praticamente sem nenhuma informação das novas correntes estabelecidas ou ora em evolução. Algumas recepções clandestinas de programas de rádios alemães e a audição esporádica e também clandestina de gravações de obras dodecafônicas eram sua única ligação com o mundo ocidental, numa condição no mínimo singular, pois justamente este seu isolamento inicial forçado foi um dos fatores determinantes em seu desenvolvimento como compositor ¹⁸. As zonas de influência de cada bloco nem sempre estavam bem definidas, e cada um procurava, à sua maneira e por muitas vezes utilizando os mesmos procedimentos, garanti-las e sempre que possível, aumentá-las.

No Brasil, além das condições e circunstâncias mais diretamente envolvidas nas atividades musicais, há que se ressaltar a influência talvez mais difusa porém não menos presente do ambiente social e político na segunda metade da década de 50. Um verdadeiro surto desenvolvimentista irrompeu com o governo de Juscelino Kubistcheck, no bojo de uma política internacional norte-americana de ampliação de sua influência junto aos seus países “satélites”. O lema “*50 anos em 5*” refletia, com grande transparência, a urgente necessidade de transformação do país de forma a integrar, no menor prazo possível, o rol dos países “modernos” e industrializados, reforçando a identificação com os ideais de uma organização social baseada no vertiginoso crescimento de um mercado de consumo.

Não apenas na política ou na economia o país se transformava : a década de 50 viu surgir, em nosso país, movimentos artísticos relevantes e intensamente produtivos. Na área da Música Popular, a Bossa Nova, festejada como uma sofisticada evolução musical por uns e detratada como um desvirtuamento das tradições musicais brasileiras por outros,

elementos e procedimentos informais no conjunto das obras apresentadas.



inicia sua fase mais importante, transformando-se de um “clubinho” de amigos da Zona Sul carioca em um movimento que contava com a aglutinação de diversos e importantes instrumentistas e compositores da época. Na literatura, a inquietação e a busca por novas possibilidades expressivas, que culminaram com o lançamento do “*plano piloto para poesia concreta*”, em 1958, também foi um processo crucial para a ruptura com antigas e pouco inovadoras tradições, como bem deveria acontecer num mundo em transformação. Sua influência se fez sentir não apenas no âmbito literário, mas também musical : sob sua ascendência direta surgiu um outro movimento radicalmente transformador, o Movimento Música Nova, em São Paulo. É Gilberto Mendes (um dos principais compositores a ele engajados) quem afirma:

*“A Poesia Concreta já tinha chamado a minha atenção nos anos 50, quando a revista ‘O Cruzeiro’ publicou aquela reportagem famosa sobre os novos poetas e sua tomada de posição corajosa, sua disposição de mudar tudo. Como sempre me interessei pelo novo, guardei a reportagem e fiquei aguardando a oportunidade de encontrar em algum livro ou revista uma quantidade maior e mais expressiva de poemas concretos. Agradava-me muito sua inusitada sintaxe, telegráfica, os vocábulos secos, diretos, cortantes. Não imaginava que um dia viria a ter uma grande intimidade com aquele mundo novo das palavras, ganhar livros dos próprios poetas”*¹⁹.

Realmente, a identificação entre os compositores engajados no Movimento Música Nova com as idéias originadas do grupo da Poesia Concreta é muito grande. Ainda nas palavras de Mendes :

*“Como que em resposta a nossos anseios, apareceu a poesia concreta em nossas vidas, providencialmente, no momento certo, oferecendo-nos a matéria concreta de que necessitávamos para a construção de uma nova música brasileira, original, jamais escrita na Europa ou nos Estados Unidos... ...Estou sempre falando no plural, em ‘nós’, porque a essa altura já tínhamos a consciência de grupo, eu, Willy (Correa de Oliveira), Rogério (Duprat) e depois Damiano Cozzella, quando ele chegou da Europa; e decidimos lançar um ‘Manifesto Música Nova’, **seguindo os***

¹⁸ MICHEL, Pierre. *Ligeti, compositeur d'aujourd'hui*. Paris : Minerve, 1985.

¹⁹ MENDES, Gilberto. *Uma Odisséia Musical, dos mares do sul à elegância pop/art déco*. São Paulo : EdUSP / Editora Giordano, 1994, pp.72-75.



*passos dos poetas concretos, agora nossos aliados, que haviam lançado seu manifesto quase dez anos antes*²⁰”

Nas Figuras I e II são reproduzidos, em seqüência, o “plano piloto para poesia concreta” lançado em 1958²¹, e o “Manifesto Música Nova”, de 1963, entre os quais pode-se notar, claramente, esta influência. Não apenas a organização visual e a organização dos parágrafos é a mesma, mas também muitas premissas e postulados encontram-se re-apresentados, com a citação de diversos nomes de poetas e escritores considerados importantes tanto em um como em outro texto. Há mesmo uma remissão explícita do segundo ao primeiro, e ambos terminam com um *post scriptum* comum, uma citação do poeta russo Maiakowski : “*sem forma revolucionária não há arte revolucionária*”.²²

²⁰ Op.cit., pp.70-72. Apenas como observação lembre-se aqui que o prazo é de cinco anos entre uma publicação e outra, e não de quase dez. Talvez, Mendes possa estar se referindo aos manifestos individuais lançados pelos “concretos” no ano de 1956, na revista *ad – arquitetura e decoração* no.20, quando da primeira exposição organizada com obras concretas. Para maiores detalhes sobre o movimento da poesia concreta, ver: CAMPOS, A., CAMPOS, H. e PIGNATARI, D.. *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975

²¹ Revista Noigrandes 4, 1958. Note-se, também, que não se trata de um “manifesto” de lançamento (outros manifestos, individualmente, já haviam lançado antes Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari), mas sim de um “plano piloto”, uma organização já bem mais estruturada emprestando mesmo da arquitetura um termo para sua qualificação (impossível não lembrar aqui do “Plano Piloto” de Brasília, por Lúcio Costa e Oscar Niemmayer).

²² As transcrições destes dois documentos preservou não apenas a ortografia original, mas também a diagramação visual utilizada em cada um.



plano-piloto para poesia concreta

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas, dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. daí a importância da idéia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta -analógica-, não lógico-discursiva- de elementos. "il faut que notre intelligence s'habitue à comprendre synthético-ideographic au lieu de analytico-discursivement" (apollinaire). eisenstein: ideograma e montagem.

precursores: mallarmé (*un coup de dés*, 1897): o primeiro salto qualitativo: "subdivisions prismatiques de l'idée"; espaço ("blancs") e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. pound (*the cantos*): método ideográfico. joyce (*ulisses e finnegan's wake*): palavra-ideograma; interpretação orgânica de tempo e espaço. cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica; valorização expressionista do espaço. apollinaire (*calligrammes*): como visão, mais do que como relação. futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema. no brasil: oswald de andrade (1890-1954): "em comprimidos, minutos de poesia". joão cabral de melo neto (n. 1920 - *o engenheiro e a psicologia da composição mais anti-ode*): linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso.

poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo. estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes. também na música -por definição, uma arte do tempo- intervém o espaço (webern e seus seguidores: boulez e stockhausen; música concreta e eletrônica); nas artes visuais -espaciais, por definição- intervém o tempo (mondrian e a série *boogie-wogie*; max bill; albers e a ambivalência perceptiva; arte concreta, em geral).

ideograma: apelo à comunicação não-verbal. o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e ou sensações mais ou menos subjetivas. seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica). seu problema: um problema de funções-relações desse material. fatores de proximidade e semelhança, psicologia da gestalt.

ritmo: força relacional. o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área lingüística específica - "verbivocovisual" - que participa das vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra. com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação: coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal, com a nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens.

a poesia concreta visa ao mínimo múltiplo comum da linguagem, daí a sua tendência à substantivação e à verbificação: "a moeda concreta da fala" (sapir). daí suas afinidades com as chamadas "línguas isolantes" (chinês): "quanto menos gramática exterior possui a língua chinesa, tanto mais gramática interior lhe é inerente" (humboldt via cassirer). o chinês oferece um exemplo de sintaxe puramente relacional baseada exclusivamente na ordem das palavras (ver fenollosa, sapir e cassirer).

ao conflito de fundo-e-forma em busca de identificação, chamamos de isomorfismo. paralelamente ao isomorfismo fundo-forma, se desenvolve o isomorfismo espaço-tempo, que gera o movimento. o isomorfismo, num primeiro momento da pragmática poética concreta, tende a fisiognomia, a um movimento imitativo do real (*motion*); predomina a forma orgânica e a fenomenologia da composição. num estágio mais avançado, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural (*movement*); nesta fase, predomina a forma geométrica e a matemática da composição (racionalismo sensível).

renunciando à disputa do "absoluto", a poesia concreta permanece no campo magnético do relativo perene. cronomicrometragem do acaso. controle. cibernética. o poema como um mecanismo, regulando-se a si próprio: "feed-back". a comunicação mais rápida (implícito um problema de funcionalidade e de estrutura) confere ao poema um valor positivo e guia a sua própria confecção.

poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem. realismo total. contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística. criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. uma arte geral da palavra. o poema-produto: um objeto útil.

augusto de campos
décio pignatari
haroldo de campos

post scriptum 1961: "sem uma forma revolucionária não há arte revolucionária" (maiakovski)

Fig. I - "plano piloto para poesia concreta". Revista *noigrandes* 4. São Paulo, 1958



música nova:

compromisso total com o mundo contemporâneo

desenvolvimento interno da linguagem musical (impressionismo, politonalismo, atonalismo, músicas experimentais, serialismo, processos fono-mecânicos e eletro-acústicos em geral), com a contribuição de debussy, ravel, stravinsky, choenberg, webern, varèse, messiaen, schaeffer, cage, boulez, stockhausen.

atual etapa das artes : concretismo : 1) como posição generalizada frente ao idealismo; 2) como processo criativo partindo de dados concretos; 3) como superação da antiga oposição matéria-forma; 4) como resultado de, pelo menos, 60 anos de trabalhos legados ao construtivismo (klee, kandinsky, mondrian, van doesburg, suprematismo e construtivismo, max bill, mallarmé, eisenstei, joyce, pound, cummings) – colateralmente, ubicação de elementos extra-morfológicos, sensíveis : concreção no informal.

reavaliação dos meios de informação : importância do cinema, do desenho industrial, das telecomunicações, da máquina como instrumento e como objeto : cibernática (estudo global do sistema por seu comportamento).

comunicação : mister da psico-fisiologia da percepção auxiliada pelas outras ciências, e mais recentemente, pela teoria da informação.

exata colocação do realismo : real=homem global; alienação está na contradição entre o estágio do homem total e seu próprio conhecimento do mundo. música não pode abandonar suas próprias conquistas para se colocar ao nível dessa alienação, que deve ser resolvida, mas é um problema psico-sócio-político-cultural.

geometria não-euclidiana, mecânica não-newtoniana, relatividade, teoria dos “quanta”, probabilidade (estocástica), lógica polivalente, cibernética : aspectos de uma nova realidade.

levantamento do passado musical à base dos novos conhecimentos do homem (topologia, estatística, computadores e tôdas as ciências adequadas), e naquilo que êsse passado possa ter apresentado de contribuição aos atuais problemas.

como consequência do nôvo conceito de execução-criação coletiva, resultado de uma programação (o projeto, ou plano escrito): transformação das relações na prática musical pela anulação dos resíduos românticos nas atribuições individuais e nas formas exteriores da criação, que se cristalizaram numa visão idealista e superada do mundo e do homem (elementos extra-musicais : “sedução” dos regentes, solistas e compositores, suas carreiras e seus públicos – o mito da personalidade, enfim). redução a esquemas racionais – logo, técnicos – de toda comunicação entre músicos. música : arte coletiva por excelência, já na produção, já no consumo.

educação musical : colocação do estudante no atual estágio da linguagem musical; liquidação dos processos prelecionais e levantamento dos métodos científicos da pedagogia e da didática. educação não como transmissão de conhecimentos mas como integração na pesquisa.

superação definitiva da freqüência (altura das notas) como único elemento importante do som. som : fenômeno auditivo complexo em que estão comprometidos a natureza e o homem. música nova : procura de uma linguagem direta, utilizando os vários aspectos da realidade (física, fisiológica, psicológica, social, política, cultural) em que a máquina está incluída. extensão ao mundo objetivo do processo criativo (indeterminação, inclusão de elementos “alea”, acaso controlado). reformulação da questão estrutural: ao edifício lógico-dedutivo da organização tradicional (micro-estrutura: célula, motivos, frase, semi-período, período, tema; macro-estrutura: danças diversas, rondó, variações, invenção, suite, sonata, sinfonia, divertimento etc... os chamados “estilos” fugado, contrapontístico, harmônico, assim como os conceitos e as regras que envolvem: cadência, modulação, encadeamento, elipses, acentuação, rima, métricas, simetrias diversas, fraseio, desenvolvimento, dinâmicas, durações, timbre etc.) deve-se substituir uma posição analógico-sintética refletindo a nova visão dialética do homem e do mundo: construção concebida dinamicamente integrando o processo criativo (vide conceito de isomorfismo, in “plano piloto para poesia concreta”, grupo noigrandes).

elaboração de uma “teoria dos afetos”(semântica musical) em face das novas condições do binômio criação-consumo (música no rádio, na televisão, no teatro literário, no cinema, no “jingle” de propaganda, no “stand” de feira, no estéreo doméstico, na vida cotidiana do homem), tendo em vista um equilíbrio informação semântica – informação estética. ação sobre o real como “bloco”: por uma arte participante.

cultura brasileira: tradição de atualização internacionalista (p.ex., atual estado das artes plásticas, da arquitetura, da poesia), apesar do subdesenvolvimento econômico, estrutura agrária retrógrada e condição de subordinação semi-colonial. participar significa libertar a cultura desses entraves (infra-estruturais) e das super-estruturas ideológico-culturais que cristalizaram um passado cultural imediato alheio à realidade global (logo, provinciano) e insensível ao domínio da natureza atingido pelo homem.

maiakovski : sem forma revolucionária não há arte revolucionária.

são paulo, março 1963

damiano cozzella
rogério duprat
régis duprat
sandino hohagen
júlio medaglia

gilberto mendes
willy correia de oliveira
alexandre pascoal

Fig. II - “Manifesto Música Nova”. Revista *Invenção* no.3. São Paulo, 1963.



Cabe aqui uma atenção especial a este *post scriptum* comum aos dois documentos. Segundo Paulo Franchetti, em seu livro *“Alguns aspectos da Teoria da Poesia Concreta”*, na edição de 1958 do *plano piloto* não constava este trecho, acrescentado à mão posteriormente -em 1961- no exemplar da revista *Noigrandes 4* hoje pertencente ao acervo da Biblioteca Municipal de São Paulo. Franchetti indica uma intensificação das posições políticas, notadamente de esquerda, adotadas pelos três poetas paulistas,

“reforçando a idéia de revolução artística que, como já se deve ter observado, existia anteriormente em seus textos teóricos... ..por volta de 60, Décio Pignatari e Haroldo de Campos começam a citar Marx e Engels nos seus trabalhos.”²³

Este direcionamento político do movimento se dá em um contexto não muito ortodoxo, pois os mesmos poetas haviam assumido anteriormente uma postura “não participante”, preferindo a experimentação lingüística pura à sua utilização ideológica. Além disso, pregavam a utilização dos meios de comunicação -na época o chamado *mass media*- para a veiculação desta sua produção, assim como aceitaram a influência da linguagem publicitária sobre ela e chegaram mesmo a realizar atividades nessa área. A mudança de rota propiciou, no entanto, o surgimento de uma série de poemas que serão posteriormente utilizadas pelos compositores do Grupo Música Nova em suas obras musicais, caso de *“nasce morre”* *“cidade”* e, de forma especial, *“beba coca cola”*, um caso típico em que uma idéia publicitária é usada para sua própria crítica.

Aqui, novamente, pode-se constatar a identidade entre estes dois movimentos. Os integrantes do Música Nova, assim como seus amigos poetas concretos, buscaram não se envolver com as orientações do “realismo socialista” que preconizava a oposição *novo x povo*, mas sim se apoderar de todos os elementos e meios disponíveis em sua



experimentação criativa, não descartando inclusive toda a possibilidade de utilização de quaisquer novos equipamentos, acessórios e outras “modernidades” tão características do modo de produção capitalista²⁴. Ainda segundo Gilberto Mendes, os integrantes do Grupo Música Nova foram os primeiros

“a fazer música aleatória, microtonal, música estruturada parâmetro por parâmetro segundo os princípios do serialismo integral, não periódica, não discursiva, música com a introdução do ruído no contexto sonoro (o ruído elevado à categoria de som, de objeto musical, vale dizer, música concreta e/ou eletrônica), com a utilização dos mixed media (como eram chamados, então, liquidificadores, aspiradores de pó, televisores etc.), do gesto e da ação musical como teatro (a serem encarados e desenvolvidos como tal, como teatro musical), de novos grafismos, abolindo a notação musical tradicional (falávamos em design para nossas obras), música com a participação do ouvinte na sua execução, e música “programada” em computador (ordenador eletrônico, ou cérebro eletrônico, como era conhecido na época)...”²⁵

Porém, não foi apenas este desejo de transformação sócio-econômico-cultural o único fator desencadeador da renovação da linguagem musical no Brasil. Até mesmo interagindo a todo este processo (ora mais, ora menos intensamente, porém sempre de forma crítica), já a partir do final dos anos 30, durante toda a década de 40 e mesmo no início dos anos 50 a atuação do Movimento Música Viva havia contribuído de forma decisiva na ampliação dos horizontes musicais através de edições, concertos, programas de rádio e a criação de escolas e centros musicais fundados não só por H.J.Koellreutter mas também por outros participantes deste movimento.

²³ FRANCHETTI, Paulo. “Alguns Aspectos da Teoria da Poesia Concreta”. Campinas/SP : Editora da UNICAMP, 1989 - Série Teses, pp.75-76.

²⁴ Este envolvimento com o ideário esquerdista teve, entre os compositores, diversos graus de intensidade. Damiano Cozzela, por exemplo, ao mesmo tempo em que compunha “Ruidismo dos pobres”, havia montado uma produtora de “jingles” com seu amigo Rogério Duprat, atuando em dupla também na produção de arranjos para o então nascente grupo tropicalista liderado por Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé. Gilberto Mendes, por sua vez, manteve uma posição não muito agressiva, mas sempre atenta às questões sociais. Quanto a Willy Correa de Oliveira, outro importante compositor do período, até aproximadamente 1977 suas posições estéticas estavam muito mais próximas do formalismo musical, fortemente influenciado por Webern; a partir de 1978 ocorre uma mudança radical em suas posições estéticas (revalorizando a obra de Hans Eisler, por exemplo) e também políticas sustentando a partir daí, e por muito tempo, um discurso marcadamente influenciado pelo marxismo.

²⁵ Op. Cit., p.80. Há que se lembrar também da realização dos Cursos Internacionais de Férias de Teresópolis, outra iniciativa de Koellreutter que repercutiu intensamente na formação de diversos intérpretes e compositores cariocas e mesmo de outros estados que os freqüentaram. Ficaram famosas as “leituras



Mesmo quando não diretamente vinculado à formação de determinados compositores ou na afirmação de propostas musicais, o estabelecimento de um ambiente cultural propício ao surgimento de novas idéias foi, sem dúvida, uma de suas mais importantes contribuições. Nas palavras de Neves a atuação dos alunos e ex-alunos de Koellreutter,

“dentro da mesma linha de inconformismo que caracterizara o ‘Música Viva’, estará na origem de quase todos os movimentos de renovação musical que se desenvolverão no Brasil a partir de 1960. As idéias defendidas pelos discípulos e companheiros de Koellreutter (cite-se especialmente as atividades de Cláudio Santoro na Universidade de Brasília, as de Ernst Widmer -que veio para o Brasil pelas mãos de Koellreutter- na Universidade da Bahia, as dos compositores paulistas derivados do ‘Música Viva’) darão origem a uma nova visão do ato composicional, que perde a função estrita de refletir uma cultura definida (pela retomada de seus elementos mais marcantes e mais aparentes), mas volta-se para a expressão universalizada desta cultura em evolução”²⁶.

Aliás, além de Koellreutter outros professores estrangeiros radicados no país contribuíram para arejar o ambiente musical tão direcionado à época pelas orientações estéticas do nacionalismo musical. Ernst Widmer, Walter Smetak e Ernst Mahle, entre outros, atuaram intensamente não apenas como professores mas, com igual afinho e interesse, como compositores. Mahle (que foi aluno de Messiaen, Krenek, Kubelík e outros) radicou-se no interior de São Paulo onde até hoje se encontra, tendo lá fundado a também importante Escola de Música de Piracicaba, enquanto Widmer e Smetak instalaram-se em Salvador, onde por muitos anos trabalharam intensamente junto à Universidade Federal da Bahia, e influíram decisivamente na organização do *Grupo de Compositores da Bahia* ²⁷.

Sobre este outro pólo composicional, deve-se também ressaltar sua grande relevância no panorama da música brasileira. A partir da instalação dos Seminários

criativas” de poemas concretos realizadas por seus* autores juntamente com músicos participantes destes cursos.

²⁶ Op.cit., p.146

²⁷ Há que se ressaltar, entretanto, o diferencial estético que distingue a atuação como compositor de Ernst Mahle - muito mais próximo da linguagem musical tradicional - das de Ernst Widmer e Walter Smetak.



Internacionais de Música na Universidade da Bahia por iniciativa (novamente) de H.J.Koellreutter em 1954, foram reunidos periodicamente professores convidados em vários países do mundo. Com o tempo, já na década de 60, os Seminários transformaram-se em um centro de estudo e pesquisa ligado à Universidade, porém ainda sem se organizar pedagogicamente em uma instituição oficial. Com sua ligação à Escola de Teatro e à Escola de Dança, fundou-se a Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade da Bahia. Sua origem heterodoxa, não vinculada aos trâmites administrativos e pedagógicos de uma instituição universitária, permitiram uma grande liberdade na organização dos cursos.

Segundo Neves,

“Muitos jovens instrumentistas e compositores instalavam-se em Salvador para aí fazerem sua formação musical, que era mais eficaz e mais rápida por seguir caminho de maior valorização da prática musical que de longo aprendizado teórico”²⁸.

Com sua oficialização, manteve-se, pelo menos em parte, esta dinâmica de organização de eventos e cursos, persistindo um caráter de experimentação e liberdade criativa. Contando com um grupo coral, uma orquestra sinfônica, um madrigal, um trio e um conjunto de metais, um conjunto de flautas-doce e o riquíssimo instrumental construído por Smetak, seus alunos tinham à disposição meios concretos para se dedicarem à pesquisa composicional. Para Neves, a existência deste grupo de compositores revela a importância da proposta pedagógica instaurada por Koellreutter em Salvador naquele momento:

“Pelo conjunto das obras apresentadas, pode-se afirmar que o ‘Grupo de Compositores da Bahia’ representa o núcleo mais ativo de toda a moderna música brasileira. Sua posição estética o distingue de todos os outros grupos brasileiros, especialmente do vanguardismo extremo do “Grupo Música Nova”, de São Paulo. Os jovens compositores baianos pretendem manter o equilíbrio entre a renovação e a tradição, como tentam conciliar o nacional e o internacional. E sua influência sobre toda a moderna música brasileira, se não foi tão violenta como a do vanguardismo paulista, não foi menos marcante e profunda”²⁹.

²⁸ Op.Cit., p.168



Como já foi dito anteriormente, a presença de então jovens compositores brasileiros em cursos de férias organizados na Europa, principalmente os de Darmstadt, foi também de grande impacto não apenas sobre eles mas, com seu retorno, sobre o ambiente musical brasileiro. Curiosas e reveladoras, neste sentido, são as palavras de Mendes sobre sua primeira “peregrinação” a Darmstadt em julho/agosto de 1962,

*“a seus famosos cursos de férias destinados a divulgar a **neue Musik** da Segunda metade do século. Estava combinado que nos encontraríamos lá : eu, Willy Correa de Oliveira e Rogério Duprat, todos nós compositores ávidos de beber, na fonte original, os ensinamentos de Boulez, Stockhausen, Pousseur, Ligeti, Berio e Nono. A surpresa que nos esperava era grande. Uns dois anos antes, o compositor norte-americano John Cage passara por Darmstadt e balançara o coreto da **neue Musik**, estremecera os alicerces do estruturalismo musical com seu indeterminismo ‘zen’, com sua conferência sobre o nada, com um recado musical que não tinha coisa alguma a ver com a filosofia estética daquele verdadeiro ‘santuário’ de celebridades européias... Apesar de ter ido a Darmstadt buscar outro tipo de informação³⁰, não fiquei nem um pouco frustrado. Sempre me interessaram muito as novidades e logo me pareceu que ali me colocaria finalmente em dia com todas elas, com todos os aspectos até conflitantes da música de vanguarda daquele momento³¹”.*

É este contato inusitado que servirá, no entanto, como diferencial entre as posições do grupo de compositores paulistas frente aos outros então atuantes. A aproximação ao pensamento de Cage abrirá espaço para uma prática musical em que o acaso, a improvisação, a experimentação e a importância da idéia de *material sonoro* (e não apenas musical) darão consistência à concepção de uma **Música Informal Brasileira**.

²⁹ Op.Cit., p.173

³⁰ Por diversas ocasiões o compositor Gilberto Mendes ressaltou o fato de, tanto ele como seus colegas, ter ido à Europa em busca de ensinamentos especificamente sobre as técnicas seriais.

³¹ Op.Cit., pp.69-70



CAPÍTULO II

AS SUBCATEGORIAS INFORMAIS PRESENTES NA PRODUÇÃO ESTUDADA E SUAS QUALIFICAÇÕES



As transformações pelas quais passaram as diversas linguagens artísticas -e mais especificamente a musical- a partir da década de 1950 alteraram e expandiram, de forma radical, as possibilidades expressivas à disposição do autor e do intérprete. Como já foi dito no Capítulo I, a busca pela ampliação do repertório de procedimentos composicionais e interpretativos e, principalmente, o desejo de oferecê-los não como orientações técnicas, mas como possibilidades simultâneas e igualmente válidas, ocorreu como contraponto à rigidez formal e ao controle total do material a ser alcançado em cada peça preconizados pela escola dodecafônica/serial. Para se ter uma idéia do alcance deste desejado controle sobre a realização -e também sobre a percepção do resultado sonoro- observe-se a opinião, em 1958, de Milton Babbitt, um dos expoentes americanos do serialismo integral e da música composta eletronicamente:

Nas condições mais simples, cada tal evento "atômico (ou : particular)" é localizado em um espaço musical "pentadimensional", determinado pela classe de nota, registro, dinâmica, duração e timbre. Estes cinco componentes não apenas definem juntos um único evento: no curso de uma obra, os valores sucessivos de cada componente criam uma estrutura individualmente coerente, frequentemente em paralelo às estruturas correspondentes criadas pela organização de cada um dos outros componentes. A inabilidade em perceber e memorizar precisamente os valores de qualquer destes componentes resulta em um deslocamento do evento no espaço musical da obra, uma alternância de sua relação com todos os outros eventos na obra e, assim, uma falsificação da estrutura total da composição. Por exemplo, uma dinâmica executada ou percebida de forma incorreta resulta não só na destruição do padrão de dinâmicas da obra, mas também numa falsa identificação de outros componentes do evento (dos quais o valor da dinâmica é uma parte) com componentes correspondentes de outros eventos, criando então falsas associações de alturas, registros, timbres e durações.¹

¹ BABBIT, Milton. "Who Cares if You Listen", in *High Fidelity* 8, no.2 (February 1958) : 38-40, 126-27. Citado por COPE, David in *New Directions in Music*. Dubuque (Iowa): W.M.C. Brown Company Publishers, 1978, p.7. Tradução de minha autoria. Mesmo não sendo senso comum entre os praticantes do serialismo um posicionamento tão assertivo como o de Babbitt, suas opiniões influenciaram com certeza um grande número de estudantes e jovens compositores, não apenas na Universidade de Princeton (onde lecionava) mas também em seus cursos dados em Darmstadt.



Pode-se observar a extrema determinação e organização deste sistema composicional. Nele, todas as variações de interpretação normalmente encontradas na execução musical ao longo de praticamente todos os períodos históricos, tais como uma certa liberdade na realização de dinâmicas, fraseados, andamentos, acentos e articulações, tendem a ser severamente controladas e, mesmo, por vezes, abolidas.

Na verdade, trata-se de um outro universo possível de elementos expressivos, apresentados de uma forma particular. Enquanto o formalismo musical apresenta técnicas de organização e estruturação altamente complexas e determinadas, o foco de interesse da produção informal concentra-se não apenas no resultado artístico obtido, mas também, e às vezes principalmente, em seu processo de criação e realização. A abertura à atuação do intérprete e mesmo do público, o convite à participação ativa não só na realização mas também na recriação da obra, a apropriação de elementos e procedimentos oriundos de outras linguagens e a exploração de sons não usuais na música tradicional refletem não apenas um posicionamento artístico, mas também social e filosófico.

É sob este ponto de vista que a produção de Música Informal se apresenta como representante de uma vertente do pensamento moderno caracterizado pela aceitação do acaso e sua incorporação à linguagem artística e pela possibilidade contínua de transformação da realidade sonora, concebidos aqui menos como parâmetros a serem delimitados em sua incidência e mais como geradores de estímulos e materiais a serem percebidos, trabalhados e transformados de forma absolutamente pessoal, por todas as pessoas envolvidas no ato criativo.



Nesta nova realidade diversos foram os recursos empregados com o objetivo de traduzir estes conceitos em matéria sonora (e não apenas sonora...) a ser então verdadeiramente compartilhada (e não apenas apresentada). Eles contemplam o estágio de concepção e estruturação da peça, a escolha e organização do material sonoro a ser trabalhado, sua manipulação através de procedimentos técnicos de realização, a agregação de elementos de outras linguagens, e também sua representação na forma de notações alternativas àquela tradicionalmente empregada na música ocidental.

Estes novos caminhos foram percorridos de forma particular por diversos compositores, acentuando muitas vezes esta ou aquela faceta. Nesta pesquisa, estas diversas possibilidades foram organizadas como subcategorias, em função de uma maior especificidade presente em cada uma delas. Cabe lembrar que a particularização de algumas delas se faz presente pela necessidade de organizar e sistematizar todas as possibilidades de incidência da Informalidade na produção enfocada. Após seu estudo, observou-se com grande frequência a presença de dois ou mais elementos distintos como responsáveis pelo caráter informal em uma única peça, muitas vezes um deles derivado da utilização ou aplicação de outro: por exemplo, a utilização de notações alternativas prescrevendo explorações timbrísticas ou ações cênicas.

São apresentadas a seguir as subcategorias através das quais foi observada a incidência de elementos informais, e em cada uma delas, seus elementos constitutivos que se tornaram chamadas no Índice Remissivo. Acompanha também o número de obras nas quais cada um dos elementos incide.



A) Recursos Extra-Musicais :

Ação Cênica (50 obras)

Teatro Musical (32 obras)

Peças que apresentam Interatividade com a Platéia (10 obras)

Peças com Caráter Humorístico (06 obras)

Elementos Cênicos (iluminação, cenografia, expressão corporal, adereços) (28 obras)

Outros Equipamentos (slides, videos, sistemas de amplificação) (20 obras)

Outras Fontes Sonoras (eletrodomésticos, sucata, rádios, metrônomos, papéis, plásticos) (18 obras)

B) Princípios Composicionais e de Realização Aleatórios ou de Estéticas Indeterministas

Processos de Indeterminância (209 obras)

Exploração e Proposição de Técnicas Extendidas (131 obras)

Processos de Improvisação (45 obras)

Peças com Estrutura Aberta ou Livre (12 obras)

Peças com Estrutura Modular (14 obras)

Peças de Criação Coletiva (01 obra)

C) Notações Não Convencionais

Grafismos (06 obras)

Elementos Iconográficos (10 obras)

Elementos Plásticos/Estimulativos (04 obras)

Elementos Simbólicos (75 obras)

Elementos Esquemáticos (33 obras)

Elementos Gráficos (102 obras)

Notação Verbal, com as seguintes subdivisões:

Roteiro Verbal (34 obras)

Instruções Verbais (44 obras)

Verbal Estimulativa (12 obras)



A) A incidência da Informalidade pela utilização de recursos extra-musicais

Um primeiro grupo de elementos informais surge da radical revisão e transformação das possibilidades interpretativas e das fontes de expressão junto ao texto musical, gerando novos procedimentos na execução de obras musicais. Por vezes, a intensa utilização de elementos originários de outras linguagens torna mesmo imprecisa a qualificação de uma ou outra peça apenas como “musical”.

É interessante lembrar que a utilização da música junto a outras linguagens já havia sido muito experimentada : a ópera como espetáculo já havia incorporado, ao longo de mais de 300 anos como gênero musical, iluminação, figurinos, cenografia, roteiro, coreografia e interpretação teatral; partituras escritas especialmente para balés também levaram em consideração características do roteiro e uma ambiência rítmica adequada à dança².

Pode-se, aqui, delinear uma diferença básica entre estes tipos de produção artística e aquela concebida nos moldes deste trabalho. Tanto na ópera tradicional como nos balés, a parte musical pode muitas vezes ser considerada como uma entidade independente, com organização e discurso próprios – como atestam as inúmeras execuções em concerto e gravações destes dois gêneros. Por outro lado, é muito difícil imaginar uma obra como *Cidade City Cité*, do compositor paulista Gilberto Mendes, sendo apreciada apenas em sua dimensão sonora : sua concepção é a de um espetáculo no qual a música comporta-se como um dos diversos

² Stravinsky, com *A Sagração da Primavera (1911-13)*, escrita para os *Ballets Russes*, encarregou-se magistralmente de demonstrar como essa ambiência rítmica poderia ir muito além de características melódicas e rítmicas baseadas na previsibilidade e na utilização de fórmulas de compasso tradicionalmente aplicadas aos passos do balé clássico. No entanto, preserva ainda a característica de obra independente, com variadíssimas gravações e muitos estudos analíticos sobre ela.



elementos expressivos indissociáveis. Além das atuações teatrais por vezes improvisadas e da veiculação de gravações junto à atuação vocal ao vivo, é solicitada a participação direta do público sob forma de uma “espirração geral”, devido à aspersão, com um aspirador de pó ligado ao contrário, de rapé por entre a platéia!

A utilização de recursos como a simultaneidade entre a atuação vocal ao vivo e a veiculação de gravações, a performance teatral dos intérpretes conferindo nuances expressivas à sua realização vocal e a utilização de eletrodomésticos como um aspirador para provocar uma reação do público presente torna este tipo de obra intensamente dependente da realização de todos os seus elementos constitutivos. Além disso, há que se considerar a extrema dificuldade (se não a impossibilidade) de se registrar de forma completa obras como esta: volta-se aqui à importância dada pelo criador ao processo de montagem e à performance ao vivo, caracterizada não pela exibição de um virtuosismo técnico ou apuro estilístico, mas como um exercício de interação, improvisação e mesmo criação coletivas.

Diversos compositores dirigiram sua atenção à integração da música a outras linguagens, criando um conjunto de obras que se caracteriza pela heterogeneidade de meios expressivos e uma sempre presente experimentação. Sob influência do Teatro Musical e do Teatro Instrumental -desenvolvido principalmente por compositores como Luigi Nono, Luciano Berio e Mauricio Kagel- eles procuraram, através da expressão corporal, da criação de personagens (quase sempre em atuações estereotipadas), e da ação cênica dos intérpretes romper os limites do convencional. Instalar no bem comportado assento da poltrona do espectador algumas farpas que o fizessem sentir incomodado, que o instigassem mesmo a



pensar, por vezes, o que ele estaria fazendo ali, qual o sentido daquilo. Os parâmetros da conceituação artística nunca mais foram os mesmos, abrigo das mais inusitadas experiências - como por exemplo os *happenings*, intervenções no espaço social e público, deslocando o ambiente da criação para o dia a dia das pessoas, da vida cotidiana : a vida se tornava arte ³.

Neste trabalho, foi feita uma distinção entre as peças que explicitamente se caracterizam como Teatro Musical e aquelas que apresentam algum nível de Ação Cênica. Nas primeiras, o termo se refere à ampla utilização da linguagem teatral para estabelecer sua estrutura discursiva quase sempre com a criação de personagens, com ou sem diálogos, resultando numa performance em que a música muitas vezes não representa o maior foco de atenção. Seu peso relativo na obra encontra-se em equilíbrio com os elementos teatrais, chegando até a um ponto em que a realização musical se torna como que uma trilha sonora para os acontecimentos em cena. Como Ação Cênica são consideradas todas as atuações que, mesmo influenciadas pelo Teatro Musical, e estabelecendo procedimentos de interpretação teatral, se insiram num contexto em que a performance sonora ainda se mantém preponderante. Marcação de palco e de movimentação, alguns diálogos, distribuição dos intérpretes pelo espaço cênico e expressões corporais e faciais são alguns dos procedimentos utilizados, porém sem o estabelecimento de personagens e mantendo-se como complemento à atuação musical.

Outra característica pode ser atribuída a esta produção : a irreverência, muitas vezes chegando ao humor explícito. Em diversas peças encontra-se presente uma boa dose de crítica satírica aos papéis tradicionalmente delegados aos virtuosos e regentes em sua performance de concerto, assim como à sua relação com o público e também com a própria matéria musical.

³ Neves, J.M.. Op.Cit, p.156.



Como forma de sublinhar esta crítica, alguns compositores propõem uma realização caricatural para as execuções musicais, muitas vezes também com gestuais exagerados retratando situações inusitadas. Um bom exemplo é a peça de Teatro Musical *Ópera Aberta*, também de Gilberto Mendes, para cantora e halterofilista. Nela, a cantora como que se enamora de sua própria voz, enquanto realiza diversos trechos musicais entremeados com vocalises. De forma surreal, sua atuação é comparada à de um halterofilista, que igualmente enamorado de seus músculos e de sua performance física termina por arrebatá-la do palco, carregando-a para fora em meio às palmas de um grupo que faz às vezes de público, também sobre o palco. Em diversas outras obras o caráter humorístico/satírico apresenta-se, em maior ou menor intensidade, por vezes entremeado a realizações musicais totalmente tradicionais como um episódio, em contraponto à apresentação de materiais e tratamento formal mais comumente empregados.

Assim como o emprego de elementos teatrais, o uso de novas fontes sonoras foi também um recurso utilizado com certa frequência. Ao alargamento das possibilidades expressivas pela inclusão de procedimentos de outras linguagens e à utilização de aparatos técnicos e tecnológicos, correspondeu também uma abertura à utilização de outras fontes de produção sonora simultaneamente ao instrumental tradicional e à voz. Papéis amassados, lâmpadas quebradas, metrônomos, rádios ligados e os ruídos de diversos eletrodomésticos são alguns exemplos de sonoridades não usuais incluídas em diversas peças. Esta liberdade na apropriação musical de objetos tradicionalmente concebidos como não musicais reflete, também, o anseio pela quebra de alguns tabús estabelecidos durante o desenvolvimento da linguagem musical e que determinavam (ou lutavam para determinar) muito estritamente o que seria e o que não



seria música, rompendo com dicotomias como afinado *versus* desafinado, belo *versus* feio, musical *versus* não-musical, música *versus* ruído.⁴

Há, ainda, outro elemento importante a ser lembrado quando se fala da utilização de recursos extra-musicais. A utilização de tecnologias cada vez mais sofisticadas foi também uma vertente importante dentro deste processo de renovação da linguagem musical. Na verdade, já em 1910 o compositor Alexander Scriabin havia composto uma obra utilizando o que hoje em dia convencionou-se chamar de “multimídia”: seu *Prometheus – The Poem of Fire* é um dos primeiros exemplos de composição utilizando outras mídias não relacionadas à ópera e ao balé. A partitura pede grande orquestra, coro, piano, órgão e um teclado de luzes, um instrumento não existente com um console de controle luminoso por teclas. Curioso foi também o emprego de notação tradicional para este instrumento inusitado, em que cada tecla era associada a uma determinada coloração – o compositor determinou explicitamente tons e regiões tonais em associação a cores específicas. Além disso, Scriabin propôs ainda incorporar aos fachos luminosos movimentos por todo o espaço de apresentação e prescreveu a cor e o tipo de vestimenta dos integrantes do coro.

A partir do final da Segunda Grande Guerra, novos aparatos técnicos foram colocados à disposição dos criadores como possibilidades de experimentação cada vez maiores. Num ritmo crescente, a apropriação do universo expressivo advindo dos equipamentos eletrônicos mostrou-se uma possibilidade real ao longo das quatro últimas décadas. Desde o surgimento do

⁴ Paradoxalmente esta verdadeira revolução estabeleceu também, em alguns momentos, uma outra dicotomia, bravamente defendida por muitos dos novos compositores. Ao lutar pelo alargamento do conceito de música e à ampliação de suas possibilidades expressivas, chegou-se muitas vezes a oposições como velho *versus* novo, tradicional *versus* inovador, o que chega a ser compreensível num contexto de extrema intensidade de mudanças comportamentais, estéticas, sociais e políticas.



gravador em fita magnética, no final da década de 30, muitos outros dispositivos despertaram por vezes a curiosidade, por vezes um interesse mais profundo por parte de compositores e intérpretes. Sistemas de gravação, amplificação, manipulação e geração de materiais sonoros multiplicaram-se em número, e mais recentemente tiveram sua capacidade de atuação incomensuravelmente ampliadas com o emprego de ferramentas computacionais de controle dos eventos sonoros e sua manipulação, além do desenvolvimento de *softwares* específicos para a composição musical. De outra parte, equipamentos visuais como projetores de *slides* e filmes, video-cassetes e ultimamente a interface gráfica dos computadores permitiram a expansão de seu uso simultaneamente à emissão sonora.

Como observou José Maria Neves em seu livro *Música Contemporânea Brasileira*, no âmbito da criação musical eletrônica⁵ os compositores brasileiros que, desde meados dos anos 50, puderam “*sair do país e seguir cursos e estágios em centros de pesquisas musicais no exterior...*”, ao regressarem “*... se viram na impossibilidade de aprofundar as pesquisas iniciadas, ao menos no nível técnico, sendo bem forçados a procurar maneiras de adaptar seu pensamento musical aos recursos materiais disponíveis...*”⁶. Como é sobejamente conhecido, a defasagem tecnológica presente nas últimas décadas entre os centros de pesquisa em música eletrônica e computacional existentes em países da Europa e nos EUA e as pesquisas realizadas no Brasil mostrou-se gigantesca. Essa circunstância determinou, por um lado, uma procura sempre intensa por cursos, estágios e outras atividades oferecidas nestes centros internacionais de excelência por parte de compositores e estudantes brasileiros; por outro lado, o regresso às condições quase sempre precárias das instituições brasileiras incentivou ainda mais sua

⁵ É considerada aqui não apenas a produção artística realizada através de equipamentos de gravação e manipulação de materiais gravados, mas também com o uso de geradores de sinais e, a partir do final dos anos 70, dos sintetizadores e os primeiros programas de composição via computadores.



criatividade na busca de alternativas não apenas técnicas, mas também estéticas, à impossibilidade de usufruir dos mesmos recursos tecnológicos.

Hoje em dia, o acesso às ferramentas computacionais para gravação e manipulação de materiais e aos diversos *softwares* de notação, sequenciamento e composição encontra-se muito mais franqueado, sendo relativamente muito mais fácil e economicamente viável a gravação e a confecção de um lote de CDs do que, há quinze ou vinte anos, o lançamento de um LP em vinil de forma independente. Se, àquela época, os recursos tecnológicos se encontravam menos acessíveis, com certeza o impacto de sua influência sobre a produção musical brasileira fêz-se sentir de outra forma. Um novo repertório de procedimentos composicionais e estruturais passava a integrar o universo de possibilidades criativas, mesmo que não expressas pelos meios técnicos mais sofisticados. Ainda citando Neves, *“O vasto material sonoro que vinha enriquecer-lhes o vocabulário dirigia seus esforços para a construção de uma nova sintaxe musical...”*⁷.

No que se refere à produção musical brasileira, as características peculiares em sua concepção as diferem da produção europeia que serviu como parte das referências conceituais em seu desenvolvimento no Brasil⁸. A liberalidade na escolha dos procedimentos, a desobrigação de seguir todos os preceitos desta ou daquela corrente e a utilização destes elementos em peças juntamente a realizações totalmente tradicionais conferem a esta produção um caráter híbrido – o que, por seu turno, torna ainda mais pertinente sua qualificação como parte da produção de Música Informal Brasileira.

⁶ Op.Cit., pp.160-161.

⁷ Op.Cit, p.160.

⁸ Ver Capítulo I.



B) A incidência da Informalidade pela adoção de Princípios Compositivos e de Realização Aleatórios ou de Estéticas Indeterministas

A utilização do acaso e a abertura à participação do(s) intérprete(s) através da liberdade de escolha na concepção, organização e realização musicais é talvez um dos procedimentos mais inovadores para o desenvolvimento da linguagem musical do ocidente neste século. Porém, desde há muito a interpretação de uma obra musical comporta uma participação intensa e ativa do intérprete, notadamente na forma de improvisação: muito antes de ser reconhecido como grande compositor, J.S.Bach era um afamado improvisador ao órgão; assim também, Mozart chegava a improvisar durante uma hora ao teclado; as cadências, no trecho final de alguns movimentos de concertos para diversos instrumentos constituíam-se originalmente na livre expressão, por parte do intérprete, de uma “opinião musical”, uma contribuição quase sempre virtuosística à composição de que se fazia portador; também no Jazz, a improvisação é um dos elementos constitutivos mais importantes, caracterizadores mesmo deste estilo. Há ainda notícia de “jogos musicais” publicados em fins do século XVIII, os quais poderiam ser organizados livremente a partir de um jogo de dados gerando pequenas e simples peças. Alguns deles foram atribuídos a Haydn e Mozart, e eram vistos como simples passatempo, sem maiores conseqüências ou qualquer real importância musical.

No entanto, todos estes exemplos referem-se a um idioma musical específico no âmbito da tonalidade (mesmo considerando a ampliação deste conceito presente em algumas correntes jazzísticas), e no caso dos “jogos musicais” do século XVIII, seu objetivo parece ter sido a mera distração, como uma curiosidade. O que se observa na concepção musical de vanguarda a partir da década de 50 é o fato de que, *a priori*, não há como prever, ainda que vagamente, o resultado sonoro : a música não obedece mais às mais tradicionais regras, quer gramaticais,



quer sintáticas, e sua função passa a ser também questionada. Não se trata mais de utilizar elementos estruturantes como seqüências harmônicas, transformação de melodias e estilo *fugato*. De um certo momento em diante, cada vez menos se tem idéia do que se vai ouvir – e, em se tratando de Cage, se é que vai se ouvir algo... Segundo Paul Griffiths,

“A introdução do acaso numa obra de arte mina a noção de que a criação requiere, a cada momento e em todos os níveis, uma escolha definitiva por parte do artista. Uma implicação do poema “Un coup de dès”, de Mallarmé -uma obra que teve uma grande influência sobre os compositores de orientação aleatória na Europa- é a de que cada decisão criativa gera uma multiplicidade de continuações possíveis... ...em geral uma obra de arte ocidental, até a metade do século XX, supunha a existência de uma identidade ideal, e, no caso das artes performáticas, uma performance deveria ser julgada pela extensão com que ela conseguisse manter a correspondência entre si e essa identidade.”⁹

Nesta pesquisa, as possibilidades da presença destes elementos foram organizadas em algumas subcategorias, fazendo referência à sua incidência: a) na estruturação formal das peças (estruturas livres ou modulares, ou mesmo de criação coletiva); b) em sua realização, com a presença de processos de indeterminância ou de improvisação; e c) também pela exploração timbrística e proposições de técnicas extendidas (vocais e instrumentais).

Cabe aqui uma distinção entre processos de indeterminância, presentes em muitas das peças constantes do catálogo (mais precisamente em 219, ou 88% das peças catalogadas) e processos de improvisação, utilizados em número significativamente menor de peças (em 48 peças, ou cerca de 19% do total – ressalte-se que, em algumas peças, ambos procedimentos são encontrados). Como processos de indeterminância foram considerados as ações decorrentes de notações que abrigam significativo grau de variabilidade em sua leitura gerando resultados sonoros não controlados antecipadamente (as instruções e os roteiros verbais estão aqui



incluídos); uma vez “decifrada” a notação, este resultado -então já conhecido- poderá ser fixado ou não, dependendo da vontade do compositor ou (muitas vezes) do intérprete. Nos processos de improvisação, a idéia é que música esteja sempre em transformação : a cada realização, um novo resultado é alcançado, a partir da existência ou não de instruções para sua realização ou de material de base sobre o qual improvisar. A peça será sempre re-criada, a cada vez, pelos intérpretes, numa composição imediata e em tempo real.

O compositor americano Charles Ives foi o primeiro compositor a utilizar de forma mais significativa procedimentos caracterizados como aleatórios em suas composições, incentivando a atuação criativa dos intérpretes por meio de novas notações que, por sua enorme complexidade e dificuldade na leitura, sutilmente os levavam a encontrar soluções pessoais para sua realização. Sob sua influência, Henry Cowell também realizou experiências nas quais o controle do resultado sonoro não era mais prerrogativa única do compositor, transferindo-a em parte para o intérprete : em seu *Quarteto de Cordas no.3 “Mosaic”* (1934), os executantes podem montar a seqüência musical a partir de fragmentos dados.

Porém, quando se aborda a questão da incidência do acaso e da presença da aleatoriedade em música, sem dúvida a figura mais importante é a de John Cage. Aluno irregular de Cowell, iniciou com suas *chance operations* uma série de composições em que a aleatoriedade age intensamente. Em *Music for Changes* (1951), para piano, as alturas, durações e mudanças timbrísticas são determinadas pelo sorteio de cartas do *I-Ching*; *Music for Piano* (1952), por sua vez, é composta somente de semibreves, cabendo ao executante a organização rítmica; com *4'33”* (1952) para qualquer instrumento ou grupo de instrumentos, vai bem mais

⁹ Griffiths, Paul. “Aleatory”, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan



longe: a resultante sonora é única em cada apresentação por conta da atuação do público – que se transforma, involuntariamente, em seu verdadeiro intérprete!.

Se nos EUA Cage e outros compositores a ele ligados promoviam uma verdadeira revolução musical, até a primeira metade dos anos 50 na Europa as manifestações nesta direção mostraram-se mais modestas. Em 1956/7, dois dos mais representativos jovens compositores europeus, Boulez e Stockhausen, iniciaram experimentos na transferência ao intérprete do controle sobre sua criação. Porém nem Stockhausen, com *Klavierstück IX* (1956) muito menos Boulez, com a *Terceira Sonata* (1956/7) chegaram perto de onde Cage já havia ido com *4'33"*, uma proposta de quatro anos antes; estas peças permitem ao executante não mais que uma limitada liberdade na ordenação de seções já anteriormente compostas. Ao final da década de 50, e durante a de 60, estes e outros compositores europeus desenvolveram, então, novas experiências que, se não se caracterizaram pela agressividade e contundência de certas obras de Cage, foram certamente responsáveis pelo estabelecimento de novas vertentes do pensamento musical de vanguarda nas últimas décadas.¹⁰

Seria demasiadamente simplista propôr aqui uma oposição maniqueísta entre o serialismo integral e o informalismo musical. São obviamente duas correntes muito distintas, porém com alguns pontos de contato. Curiosamente, da busca pelo controle total dos processos composicionais presente no serialismo integral surgiu também a consciência da real impossibilidade de sua obtenção. A partir do estabelecimento de complexas formas de

Publishers, 1980, vol I, p.241-242, tradução de minha autoria.

¹⁰ Porém, Paul Griffiths complementa : “*A música aleatória na Europa pode, em geral, ser considerada como uma questão de escolha mais do que de acaso, e as mais significativas escolhas têm permanecido usualmente com o compositor, quer ele as exerça na notação de uma partitura quer na direção de uma interpretação. Em ambos os casos, o critério para julgamento do resultado como uma obra de arte é escassamente alterado*”. do verbete “Aleatory”, Op.Cit., vol.I, p.242. Tradução de minha autoria.



organização, o compositor chegava a abdicar de uma parcela significativa de sua auto-determinação sobre a estruturação das obras. “A partir do momento em que uma parte tão importante da composição dependia da manipulação numérica, o compositor perdia o controle dos detalhes de sua criação”¹¹. Além disso, o caráter de permutabilidade presente no universo serial foi também um fator que estimulou o surgimento das formas permutáveis; é também interessante lembrar que diversas peças de György Ligeti como *Apparitions* (1958-9) e *Atmosphères* (1961), que apresentam uma escrita extremamente meticulosa e definida, ao mesmo tempo influenciaram o surgimento da idéia de massa sonora tão presente em inúmeras composições de caráter aleatório.

Também a Música Eletrônica se mostrou suscetível à incidência do acaso em sua concepção. Com os equipamentos disponíveis à época, era impossível definir com precisão todos os componentes de sons mais complexos, mantendo uma faixa de incertezas em suas diversas formas de manipulação. Durante a década de 60, surgiram peças que incluíram deliberadamente a aleatoriedade através da veiculação da fita magnética juntamente com a execução ao vivo.

Como já foi explanado no Capítulo I, os jovens compositores brasileiros que tiveram contato com as idéias de Cage nos cursos de Darmstadt em 1962 retornaram profundamente impressionados, e dispostos a levar a diante novas experiências¹². Gilberto Mendes em seu livro *Uma Odisséia Musical – Dos mares do sul à elegância pop-art-déco*, diz que:

¹¹ GRIFFTHS, Paul. *A Música Moderna*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1987, p.159.

¹² Nesse ano, participaram dos cursos de Darmstadt Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e Rogério Duprat.



“De volta ao Brasil, sintetizou-se clara em minha cabeça, como fruto de meditação sobre as contradições observadas¹³, a idéia de que precisava construir a minha linguagem musical particular, e não seguir as linguagens dos outros, sobretudo do Velho Mundo.”

A consciência de que todas estas novidades deveriam servir à transformação de uma realidade particular brasileira parece bem clara :

“A lição da vanguarda foi aprendida, mas a aplicação deveria levar em conta o homem novo que éramos...¹⁴”.

Por conta dessa influência direta, e por conta da disseminação dessas informações a mais de uma geração de novos estudantes, principalmente durante as décadas de 60 e 70 a produção musical contemporânea brasileira fez uso constante de elementos de execução aleatórios e de princípios indeterministas. Propostas de improvisação, notações abertas com possibilidades várias de realização, estruturas abertas e mobilidade formal foram alguns dos procedimentos mais utilizados.

Além disso, esteve sempre presente também a exploração de sonoridades não usuais, quer seja através de novas fontes sonoras, quer seja pela transformação sonora dos instrumentos tradicionais seguindo a linha de Cage no que refere à “preparação” e adequação dos instrumentos tradicionais a esta nova demanda. Assim, o intérprete deveria não apenas decidir sobre o resultado sonoro mais pertinente à proposta do compositor, como também manipular

¹³ Mendes refere-se aqui à sua expectativa em obter, em Darmstadt, orientações seriais diretamente de seus maiores criadores, de forma alguma prevendo a brutal reviravolta provocada por Cage dois anos antes.



seu instrumento ou sua voz de uma forma nova, estendendo e ampliando sua técnica a fim de alcançar sonoridades que não seriam possíveis de forma tradicional. Novamente, seu papel sofre transformações, solicitando também uma transformação pessoal. Se a habilidade técnica desenvolvida ao longo de anos de árduos estudos já não era mais suficiente, e o terreno já não se mostrava mais tão firme e seguro, o caráter explorador e muitas vezes aventureiro era agora um dos pré-requisitos : não se contentando com o estabelecido, era preciso buscar -por vezes por sua conta e risco- novas formas expressivas e um repertório cada vez mais amplo e diversificado de referências à sua atuação artística.

¹⁴ MENDES, Gilberto. *Uma Odisséia Musical – dos mares do sul à elegância pop/art déco*. São Paulo : EdUsp / Ed. Giordano, 1994, p.71.



C) A Incidência da Informalidade pela Utilização de Notações Não Convencionais

O conceito de notação pode ser tradicionalmente determinado como uma analogia visual de um acontecimento sonoro, seja para representar um som ouvido ou imaginado (descritiva), seja para fornecer informações sobre como realizar um determinado som (prescritiva)¹. Ao longo da história da música ocidental, os sistemas de notação desenvolveram-se paralelamente às transformações ocorridas nas variadas formas de manipulação dos materiais musicais. Seu objetivo mais expresso é o de garantir a comunicação de conteúdos relacionados à produção sonora e, na música tradicional, garantir também a perfeita correlação entre o que foi pensado/composto e o será, por seu intermédio, novamente realizado.

Alguns sistemas de notação foram organizados de modo a fornecer todas as informações necessárias à realização musical. Outros, ao contrário, instruíam de forma incompleta, principalmente os não-iniciados em seus segredos : ao mesmo tempo em que as informações omitidas não eram mais necessárias aos iniciados também garantiriam o sigilo em torno de seu domínio.

Sistemas de notação escrita são característicos de classes sociais literárias – na música ocidental, o surgimento da notação neumática do cantochão ocorreu em mosteiros e abadias num momento histórico em que praticamente toda a classe nobre era absolutamente analfabeta. Além disso, seu direcionamento é condicionado ao contexto histórico e social ao qual são

¹ Cf. BENT, Ian. "Notation", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan Publishers, 1980, vol.XIII, pp.333-334. A qualificação de 'descritiva' e 'prescritiva' foi proposta por Charles Seeger, cit. por ZAMPRONHA, Edson. "*Notação, representação e composição*". Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. PUC/SP, 1998, p.43.



subjacentes. Enquanto que na música ocidental o gênero vocal foi o primeiro a ter uma notação, na Grécia e no Egito antigo foi a música instrumental.

A notação normalmente utilizada na música ocidental nos séculos XIX e XX não sofreu nenhuma alteração significativa e, mesmo conservando o objetivo de transmitir o mais fielmente possível todas as informações referentes a um som musical, comporta ainda algum nível de variabilidade em sua decodificação. A execução de trechos em diversos andamentos possíveis, a proporcionalidade de suas alterações como os *rubatto*, *rallentando*, *affrettando* e os muitos acentos possíveis de se conferir a uma ou muitas notas constituíram-se em elementos interpretativos que, junto a outros, conferem individualidade a uma ou outra realização da mesma peça.

No século XX, a utilização da notação tradicional mostrou-se suficiente a muitos dos estilos musicais e as técnicas composicionais surgidas. Quando se trata da incidência da aleatoriedade no discurso musical, entretanto, sua limitação revela-se de grandes proporções. Além da necessidade de utilizar novos elementos visuais que correspondessem aos novos procedimentos composicionais e técnicos de forma mais adequada, o surgimento de novas notações obedeceu também a preceitos estético-filosóficos que pregavam uma nova música para um mundo novo, com forma e notação também inéditas até então.

Deve-se entretanto lembrar aqui que, por si, a aleatoriedade não precisa necessariamente de algum tipo específico de notação indeterminada: até mesmo utilizando a notação tradicional sua maneira de aplicação pode ser indeterminada. O compositor pode



propor novas interpretações de símbolos convencionais, especificando aspectos sonoros apenas em termos relativos. Porém, disto decorrem duas consequências : primeiro, há que se ter presente alguma instrução que instrua o intérprete nesta nova modalidade de leitura dos símbolos tradicionais (o que por si só já determina a utilização de uma notação verbal não tradicional...) e, segundo, a determinação de novos significados sonoros a elementos gráficos tradicionais também configura uma transformação da notação tradicional, subvertendo um de seus princípios básicos que é o da manutenção clara e precisa de suas correspondências entre elementos visuais e sonoros. Para exemplificar, foi selecionada uma peça constante do Catálogo (Cap.III): um “ciclo” da peça *Fichas*, de José Luiz Martinez, ilustra bem esta questão [Fig.I]. Antes da apresentação do material visual, há quatro páginas de instruções para leitura e montagem, além de um esquema para a montagem de cada trecho, com todos os dispositivos necessários à sua realização.



Fig.I - Uma seção da peça *Fichas*, de José Luiz Martinez (1984).

À multiplicidade de correntes musicais surgidas a partir da década de 50 correspondeu também uma série de novas propostas notacionais. Algumas delas foram influenciadas também pelas artes visuais que, naquele período, encontravam-se também em verdadeira revolução, com as atuações de artistas como Andy Warhol (transformando as imagens da propaganda e das grandes celebridades em imagens artísticas) e Jack Pollock (com sua *action painting*, próxima à idéia de *happening*). Muitos compositores introduziram novos elementos visuais abandonando os tradicionais por gráficos, textos, figuras, desenhos e outros, com variações em sua organização visual, seu significado e também modo de leitura. A organização visual em dois eixos de coordenadas (tempo x alturas) é um dos princípios da notação tradicional e permaneceu válida para diversos compositores contemporâneos que também se utilizaram de elementos aleatórios ou mesmo apenas deles, variando o grau de acuidade na determinação -ou indeterminação, no caso- destes dois parâmetros. A aleatoriedade, assim, pode agir de duas formas distintas : sobre o próprio material, fazendo com que cada evento sonoro tenha inúmeras possibilidades de realização, e sobre a organização deste material, ordenando ou desordenando as relações entre cada evento ou grupo de eventos (que, por sua vez, podem ser ou não determinados).

A escolha pelo sistema de coordenadas, apesar de muitas vezes presente em diversas obras de caráter aleatório, foi também um dos elementos que sofreram maiores transformações nos experimentos notacionais das últimas décadas. Propostas de espacialização da leitura, sem qualquer indicação de ponto inicial ou final ou um sentido a ser observado resultaram em partituras como *Fontana Mix* (1958), de Cage [Fig.II], na verdade uma superposição de lâminas



transparentes com diversos tipos de organizações gráficas sem qualquer correspondência com elementos tradicionais, e também sem qualquer indicação de sentido de leitura.

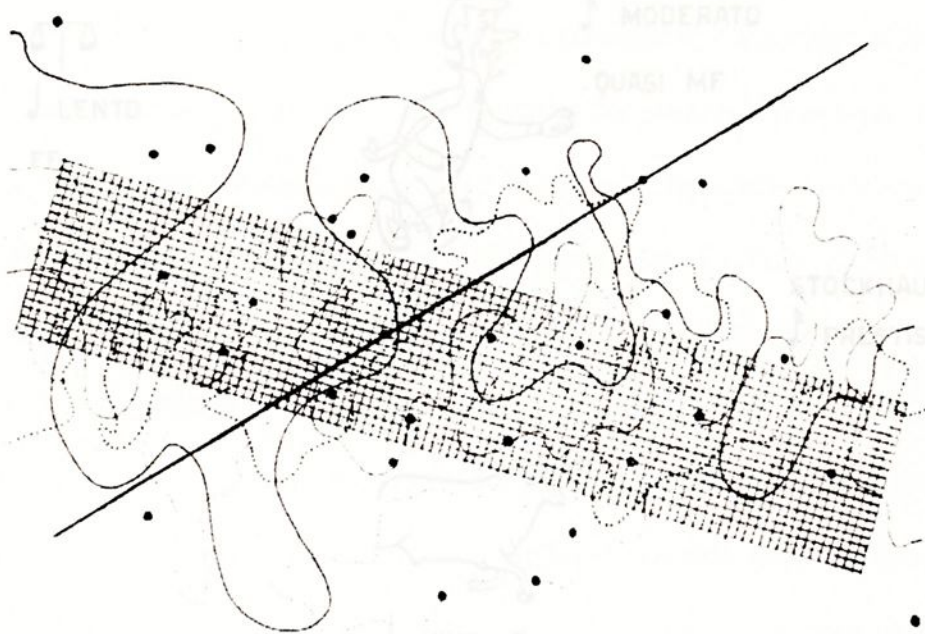


Fig.II - Notação gráfica presente em *Fontana Mix* (1958), de John Cage.

Há ainda uma outra possibilidade na forma de decodificação do material visual oferecido pelo compositor ao intérprete para a realização musical. Servindo-se de textos ou figuras, o autor apresenta uma notação de caráter estimulativo, sem ensejar qualquer relação direta entre sua organização visual e o resultado sonoro. A partir dela o executante deverá estabelecer relações entre os estímulos recebidos e sua memória musical, evocando através das imagens ou textos uma dada realização. A interpretação se torna intensamente subjetiva e dependente não apenas da individualidade de cada intérprete como também, mesmo, de seu estado emocional [Fig.III].

Fig.III - Trecho da peça *Chamber Music*, de Willy Corrêa de Oliveira.

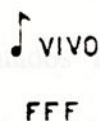
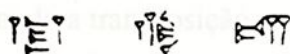
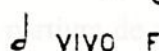
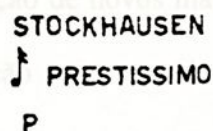
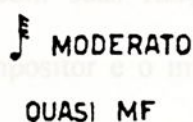


Fig.III – Trecho da peça *Ouviver a Música*, de Willy Correa de Oliveira.

Segundo Ivanka Stoianova, as pesquisas que resultaram na criação de novos parâmetros sonoros a partir da exploração instrumental e da manipulação eletroacústica do som determinaram também novos padrões notacionais com suas funções por vezes também alteradas. Permanecendo como mediador entre o compositor e o intérprete, a notação passa também a ser um ponto de partida, incitando a invenção dos eventos sonoros que irão constituir o enunciado. Desta forma, a notação deixa de ser apenas uma representação visual de um dado som ou da forma como obtê-lo, passando a ser co-responsável na criação de novos materiais.² Na música eletroacústica, Stoianova classifica os vários tipos de notação existentes de acordo com sua função : a) partitura de realização, que fixa os resultados definitivos e uma produção sonora especificando grandezas freqüenciais e sua organização, assim como os procedimentos precisos de trabalho em estúdio e a aparelhagem utilizada visando garantir novas realizações em fita magnética ou outro suporte; b) partitura de execução, que visa à sincronização da parte eletrônica com os outros instrumentistas por meio de uma apresentação gráfica mais esquemática; c) partitura de escuta, destinada apenas à audição/leitura/acompanhamento, procurando a transposição equivalente do enunciado em apresentação gráfica ou pictórica.

Diversos autores se debruçaram sobre a questão da classificação da notação contemporânea, estabelecendo categorias a partir de enfoques funcionais, visuais e semiológicos. Serão apresentados a seguir os elementos informais referentes à notação, levantados a partir da análise de incidência no conjunto das obras pesquisadas. Os critérios para seu estabelecimento basearam-se tanto por sua função (elementos visuais estimulativos, por exemplo) quanto por sua caracterização visual (grafismos, por exemplo), prevalecendo a

² STOIANOVA, Ivanka. *Geste-texte-musique*. Paris : Union générale d'éditions, 1978, pp.80-97.

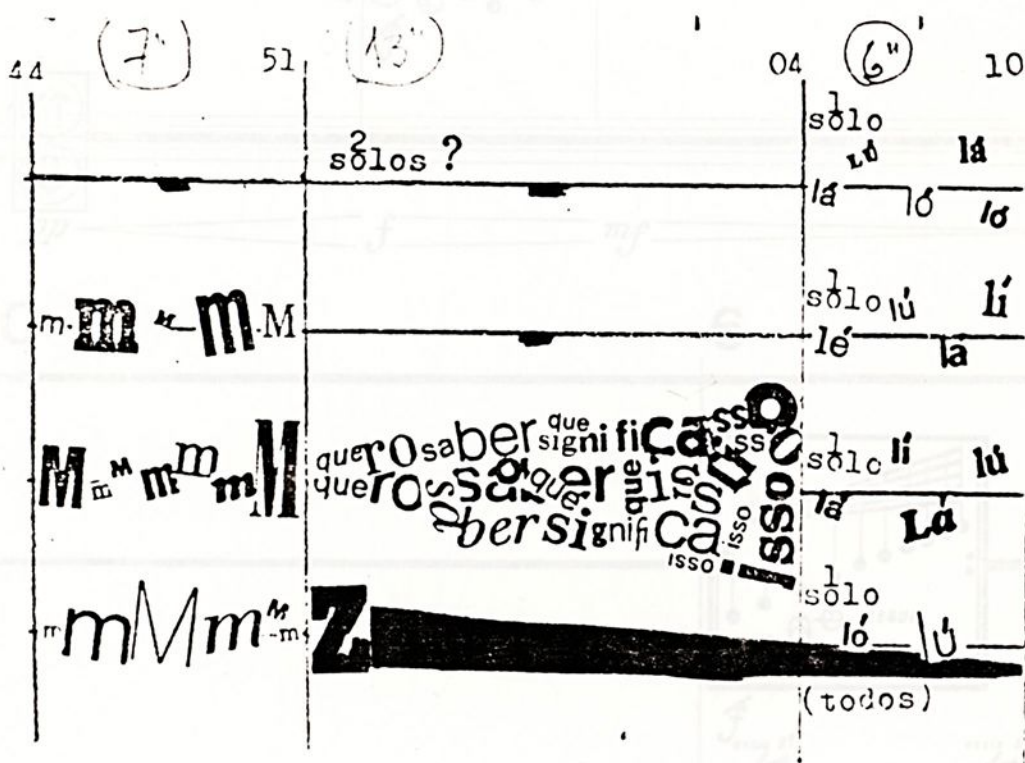


denominação que mais claramente exprima sua condição de utilização. Como em outros aspectos desta produção (procedimentos composicionais aleatórios, utilização de recursos extra-musicais) é freqüente a presença de elementos informais de categorias diferentes numa mesma obra, assim como também a presença de elementos notacionais de diferentes naturezas, mesclando a notação tradicional com outros elementos informais ou estes entre si. Poucas peças apresentam um único tipo de notação.

Exemplo: trecho da peça Ruidoso dos Povos (1991), de Damiano Cozzella.

Uma outra observação diz respeito ao conjunto de símbolos já convencionalmente utilizados na música contemporânea que, contudo, não comportam variabilidade suficiente em sua execução para que fossem incluídos como elementos informais. Assim, indicações de quartos de tom acima e abaixo, indicações de *acelerandos* e *rallentandos*, clusters com ritmos e amplitude definidos, sons harmônicos notados e obtidos de forma convencional e alguns outros procedimentos não serão contemplados nesta relação.

a) Grafismos. No *Dicionário Aurélio*, refere-se ao modo de escrever peculiar de um indivíduo, ou o modo de escrever as palavras em uma determinada língua. Neste trabalho o termo será aplicado às explorações e manipulações visuais de letras e palavras que procurem, por sua variação no aspecto gráfico, induzir à variação sonora correspondente. Exemplo : trecho da peça *Ruidismo dos Pobres* (s/d), de Damiano Cozzela.



b) Elementos iconográficos. Desenhos que mostram diretamente, em sua visualização, como realizar um determinado som, ou como um determinado procedimento deverá soar. Uma figura de uma mão frente à boca, ou dos lábios em determinado formato, por exemplo. Exemplo: elementos visuais presentes na peça *Mascara-bes-cos*, de Jorge Antunes. São Paulo : Musicalia S/A Cultura Musical, 1977.

5 3 7

S. T. X.

pp *f* *mf*

10 6

S. T. X.

pp *pp*

gliss

SEGUE

ossia 8?

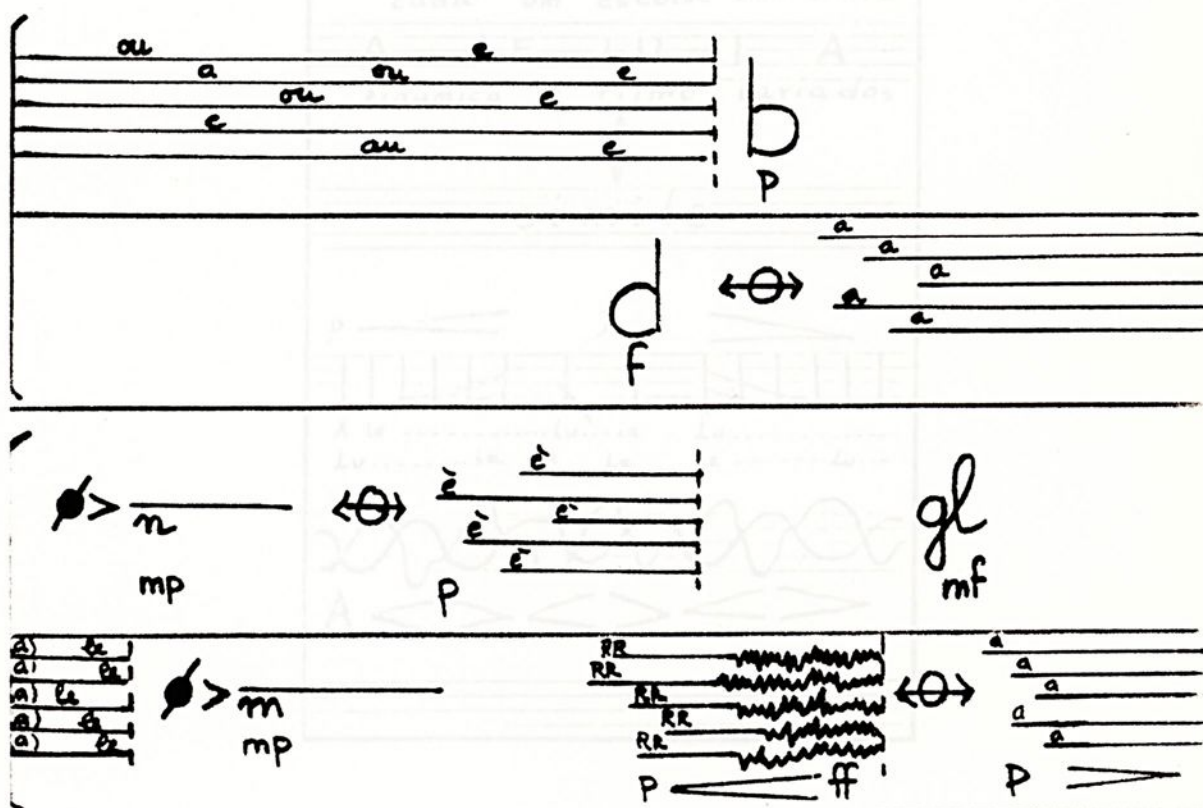
ossia 8?

- c) Elementos Plástico/Estimulativos. Como já foi explanado acima, trata-se de um recurso visual que não pretende estabelecer uma relação direta entre a proporcionalidade de suas formas e linhas com uma resultante sonora. Antes, busca sensibilizar o intérprete para que este, a partir deste estímulo, realize sonoramente a correspondência que lhe aprouver. Exemplo : trecho da peça Fichas, de José Luiz Martinez (1984). São Paulo : edição do SDP-ECA/USP, s/d.



c) Elementos esquemáticos. Organizações visuais que demonstram como partes de uma peça ou agrupamentos sonoros em determinado trecho se relacionam entre si, delimitando sua

d) Elementos simbólicos. Sinais gráficos que não contenham, por sua configuração visual, informações sobre como deverá ser seu resultado sonoro. Esta determinação parte do autor, que atribui arbitrariamente a este sinal uma correspondente sonora. Ocorre muitas vezes também que este sinal marque o início de determinado procedimento, ou a inserção de determinado material. Exemplo : trecho de uma das 10 *Mini-peças*, para coro infantil, de Victor Flusser.



- e) Elementos esquemáticos. Organizações visuais que demonstrem como partes de uma peça ou agrupamentos sonoros em determinado trecho se relacionam entre si, delimitando sua ordem de realização (mesmo que apenas aproximada), simultaneidade, interdependência ou outras formas de agenciamento. Exemplo : trecho da peça *Aleluia*, de Lindenbergue Cardoso (manuscrito).

① ↓ ② ↓

15" s/som + 15" c/som

cada um escolhe uma sílaba

A — LE — LU — I — A

dinâmica e ritmo variados

↓

simile

p f

A le lu ia lu
lu ia A le le lu

A < > < > < >

- f) Elementos gráficos. Trata-se da exploração das possibilidades notacionais do sistema de coordenadas em dois eixos (geralmente, alturas x tempo). Mesmo que relativizado em algumas de suas variáveis (campos de alturas ou marcações temporais aproximadas) a distribuição visual dos elementos neste sistema fornece informações sobre diversas das suas características. Exemplo : trecho da peça *Dois Contornos Sonoros* (1979), De Aylton Escobar, para dois coros. São Paulo : Novas Metas, 1979.

c. picc.:

pp $\bar{e} \bar{e} \bar{e} \bar{o}$ (s. vibr.)
júbi-lo.
pp júbi-lo. (s. vibr.)
pp júbi-lo. (s. vibr.)
pp júbi-lo. (s. vibr.)
júbi-lo.

c. gr.:

più mosso

fp rinf. ff
gliss. /
fp gliss. /
fp te fp ff
gliss. /
fp noi- fp ff
gliss. /
fp a de fp ff
gliss. /
júbi-lo.

c. picc.:

(s. vibr.)
lunga
pppp
f (s. vibr.)
pppp
f (s. vibr.)
pppp
f (s. vibr.)
pppp
f (s. vibr.)
pppp

c. gr.:

sfz poco

(tutti: articulando cantos populares em b.ch. ou com

(s. vibr.)

p b.ch. /
ppp (s. vibr.)
p b.ch. /
ppp (s. vibr.)
p b.ch. /
ppp (s. vibr.)
p b.ch. /
ppp (s. vibr.)
p b.ch. /
ppp

- g) Notação Verbal / Roteiro Verbal. Sob forma de texto, o autor instrui o(s) intérprete(s) sobre a estrutura da peça, a seqüência de acontecimentos, a realização dos diversos procedimentos solicitados. Pode incluir ainda uma descrição das ações cênicas a serem executadas, seu encadeamento e outros dados necessários à sua interpretação. Exemplo: roteiro verbal da peça *Der Kuss* (1976), de Gilberto Mendes. São Paulo: edição SDP-ECA/USP.

501
4297

GILBERTO MENDES

DER KUSS - homenagem a Gustav Klimt

composta em maio de 1976

Cenário: um portal de folhas e flores, tendo ao centro um banco "art nouveau"; um espaço em branco acima do banco, para a projeção de um "slide" contendo a reprodução do quadro "Der Kuss", de Gustav Klimt.

Ação: entram em cena um homem e uma mulher, jovens e belos, nus ou quase nus, e se colocam um à direita, o outro à esquerda do portal; permanecem nessa posição, segurando, um com a mão esquerda, o outro com a mão direita, instrumentos de percussão, a escolher (pandeiro, maracas, reco-reco, crótalos, etc.)
entram em cena outro homem e outra mulher, também jovens e belos, vestidos à moda "belle époque"; o homem conduz delicadamente a mulher para o banco, onde os dois se sentam
o homem beija a mulher na boca; microfones captam todos os ruídos do beijo (esses ruídos devem ser trabalhados pelo homem e pela mulher com estalidos de superfície, estalidos dentro da boca, etc.) e os transmitem, amplificadas através de dois canais, um para cada alto-falante, em cada lado do auditório simultaneamente com o ruído dos beijos são ouvidas as percussões, que procuram imitar os ritmos dos beijos. Jogar o som de um canal para outro, trabalhar dinâmica, etc.
4 vezes o homem beija a mulher, em poses diferentes; as 4 poses são cortadas por 3 momentos em silêncio e imobilidade absolutos de toda a cena, quando são "pontilhadas" projeções do "slide" contendo a reprodução de "Der Kuss", rápida e aperiodicamente, como que subliminarmente
os dois casais saem de cena em sereno cortejo
Duração: o tempo necessário para que tudo ocorra tranqüilamente.

VAI E VEM - INSTRUÇÕES

A partitura em forma de gráfico representa as notas e os intervalos de uma música que se desenvolve em um espaço de tempo e de espaço. A música é representada por 15 acontecimentos musicais que se desenvolvem em um espaço de tempo e de espaço. A música é representada por 15 acontecimentos musicais que se desenvolvem em um espaço de tempo e de espaço.

- h) Notação Verbal / Instruções Verbais. Também em forma textual, o autor explicita como realizar um ou mais procedimentos, solicita sua realização, ou ainda explica a significação de um ou mais elementos visuais presentes na obra, complementando as informações veiculadas diretamente pela partitura. Exemplo : parte das instruções constantes na peça *Vai e Vem* (1969), de Gilberto Mendes (Edição do SDP ECA/USP).

Alguns acontecimentos musicais são indicados em duas partes: indicados na partitura por duas chaves sobre as notas e a linha de espaço e representados pelo espaço gráfico, a 2a. parte pelo espaço gráfico.

Uma simultaneidade verbal de palavras sobre espaços gráficos equivale a um rápido acorde de acontecimentos musicais, sempre em "V".

Os acontecimentos musicais indicados em notação tradicional sempre na chave de Sol e solfeados de 1 a 15 e registrados nos espaços igualmente numerados no gráfico, contados de cima para baixo.

1 - Voz feminina, legato. Sobressair no final do bloco I e no final do bloco II, em "mi". Encer cada nota (ou grupo de notas) com uma sílaba, "assimiladamente".

2 - Voz masculina, como uma brincadeira de criança, imitando um trem. Sobressair no bloco VI, em "V".

3 - Flauta block soprano. Sobressair sempre em "V".
Homagem ao compositor Jones, da Renascença Inglesa.

4 - Igual ao acontecimento nº 2, reforçando-o.

5 - 2 ou 3 vozes femininas, legato, fluente. A maneira masculina. Sobressair no bloco VII, em "V".

6 - Imitar um apito de trem, vocal ou instrumentalmente.

7 - Voz masculina, lá, chaves grilado, assustado, sempre em "V". 2a. chave, agora, arrastado, com raiva, sempre de "mi" e "V".

8 - Toca-disco. Elocução a agulha sempre a partir da 3ª - 4ª nota das notas de grande fuga final da Sinfonia nº 41 de Mozart. Sobressair no final do bloco V, em "V".

9 - Voz feminina, a mais suave possível, em tom amoroso, duplamente, ressonando. Sobressair sempre, entre "p" e "mi".

10 - Melodia assbiada, legato. Sobressair sempre em "V".
Homagem a Webern e a Raul Roulien.

11 - 3 vozes cantam a melodia das notas de grande fuga final da Sinfonia nº 41 de Mozart. Sobressair no final do bloco II, em "V".

12 - Voz masculina, exagerada, com portamentos e ornamentos. Sobressair no bloco IV, em "V". Homagem a José Luis Grunz - wald.

13 - Voz masculina, como um "speaker" irradiando as palavras entre jogadores de futebol até um "goal", em grande grito.

VAI E VEM INSTRUÇÕES:

A partitura em forma de gráfico representa 15 blocos sonoros constituídos por 15 acontecimentos musicais que se desenvolvem em meio a decrescendos e crescendos dos acordes de um coral misto. Um dos acontecimentos - ritmo gravado em fita magnética - precede o bloco I e soa continuamente, inclusive entre os outros blocos e depois do último, terminando a música. Este fluxo constante de sons é interrompido somente nos pontos cortados pelas flechas, cujas letras indicam as partituras extras em notação tradicional - que então devem ser executadas.

Realizar os acontecimentos musicais em qualquer altura (tanto melhor quanto mais em dissonância microtonal com o acorde coral), dentro da tessitura normal, pessoal de cada cantor ou da tessitura média melhor para o conjunto vocal executante.

Os acontecimentos musicais obedecem à dinâmica do acorde coral em crescendo ou decrescendo, conforme o momento em que eles se situam. Excepcionalmente sobressaem, nos pontos indicados.

Alguns acontecimentos musicais são divididos em duas seções, indicadas na partitura por duas chaves sobre as notas: no gráfico, a 1ª seção é representada pelo espaço cheio, a 2ª. seção pelo espaço pontilhado.

Uma simultaneidade vertical de meios espaços cheios equivale a um rápido acorde de acontecimentos musicais, sempre em "ff".

Os acontecimentos musicais escritos em notação tradicional sempre na clave de Sol - estão numerados de 1 a 15 e registrados nos espaços igualmente numerados no gráfico, contados de cima para baixo.

1 - Voz feminina, legato. Sobressair no final do bloco I e início do bloco II, em "mf". Entoar cada nota (frações de tom) foram da altura indicada, "desafinadamente".

2 - Voz masculina, como numa brincadeira de criança, imita um trem. Sobressair no bloco VI, em "f".

3 - Flauta block soprano. Sobressair sempre em "f".

Homenagem ao compositor Jones, da Renascença inglesa.

4 - Igual ao acontecimento nº 2, reforçando-o.

5 - 2 ou 3 vozes femininas, legato, flutuante, à maneira medieval. Sobressair no bloco VII, em "f".

6 - Imitar um apito de trem, vocal ou instrumentalmente.

7 - Voz masculina. 1ª. chave: gritado, assustado, sempre em "f". 2ª. chave: aspero, arrastado, com raiva, sempre de "mf" a "ff".

8 - Toca-disco. Colocar a agulha sempre a partir da apresentação dos temas da grande fuga final da Sinfonia nº 41 (Jupiter) de Mozart. Sobressair no final do bloco V, em "f".

9 - Voz feminina, a mais meiga possível, em tom amoroso, suplicante, ressentido. Sobressair sempre, entre "p" e "mf".

10 - Melodia assobiada, legato. Sobressair sempre em "f". Homenagem a Webern e a Raul Roulien.

11 - 3 sopranos cantam à maneira dos musicais da década de 30, bem ritmado. Sobressair no início do bloco II, em "f".

12 - Voz masculina, exagerada, com portamentos e ornamentos. Sobressair no bloco IV, em "f". Homenagem a José Lino Grunewald.

13 - Voz masculina, como um "speaker" irradiando os passes entre jogadores de futebol até um "goal", em grande glissando.

- i) Notação Verbal / Poética-Estimulativa. Através de um texto de caráter poético (obedecendo a algum tipo de estruturação formal ou não) o autor busca sensibilizar o(s) intérprete(s) para, a partir deste estímulo, executar livremente um trecho ou, por vezes, toda a peça. Outra possibilidade é a de que o próprio conteúdo semântico do texto indique não apenas o caráter musical de sua interpretação, mas também determine a própria realização pelo estabelecimento de analogias livres. Exemplo : trecho da peça *Estudo no.2*, para vozes, de Rodolfo Coelho de Souza (1978). São Paulo : Novas Metas, 1981; nesta peça, o autor ressalta que “os textos podem ser interpretados como roteiros básicos para operações fonéticas que são sugeridas pelos próprios textos. De tal forma, os textos podem ser lidos diretamente (em voz alta ou não), podem representar um conjunto de instruções (por exemplo : ‘miar’ pode sugerir a execução de miados), podem ser superpostos a linhas cantadas ou efeitos sonoplásticos, enfim podem servir de estímulo conceitual para a realização de diversas versões vocais e fonéticas”.



fungar
 gr alhar
 gargulhar
grugulejar
 regougar
ronronar
rosnar
relinchar
 guinchar
piar
 pipilar
ciciar

oo
 o
 /
 o
 u
 o
 o
 o
 u
 e

bufar
coquear
 grasnar
gemir
guzhir
gemen
 vagir
 carpir
 balar
 latir
 rir

O Catálogo de Obras apresentado em seguida está organizado em ordem alfabética por autor. Nos conjuntos de obras de um mesmo autor, a mesma ordem alfabética foi aplicada. Os verbetes encontram-se numerados seqüencialmente de 001 a 249, e contém a seguinte estrutura:

SOBRENOME e Nome do autor

____ (número de catálogo). *Nome da obra* (local e data da composição)

Dedicatória :

Meio Expressivo :

Edição: local : editora, data (número de páginas)

Anexo: (texto explicativo, bulas, instruções verbais etc., com número de páginas)

Gravação:

Duração:

Estréia : local, data, intérpretes, evento (quando disponível)

Local de obtenção: (arquivo em que foi coletada, com indicação catalográfica particular de cada arquivo)

(Análise sucinta da peça em relação à presença de elementos informais)

Os itens de informações que porventura não foram localizados em uma determinada obra não se encontram no corpo do verbete correspondente. A exceção fica por conta da falta do local (**sl**) e da data de composição (**sd**), assinaladas logo após o nome da peça.

As obras que tiveram suas informações inicialmente levantadas por Sérgio Pinto têm, em seus verbetes, a anotação (**SP**) logo após a data e o local de composição (ver a Introdução, pág.01). Todos os outros verbetes têm suas informações recolhidas e organizadas por mim.

Os arquivos de origem das partituras catalogadas encontram-se indicados por extenso, com exceção daquelas oriundas dos arquivos pessoais da Profa. Martha Herr e do Prof. Carlos Kater, indicados respectivamente como: **arquivo MH** e **arquivo CK**.



AGUIAR, Ernani

00. *Plangi Quasi Virgo* (sl, sd)

Meio Expressivo : coro misto a 4 vozes (SCTB)

Edição : manuscrito (05 págs - 01 pág. com bula)

Local de obtenção : Fonoteca ECA/USP (1629)

Nesta peça não há propriamente linhas melódicas, mas sim sequências de clusters, além de trechos falados onde só o ritmo está grafado. Para a determinação de alturas o autor sugere (em ambas as situações) utilizar o pentagrama como um "gráfico imaginário". Há também um trecho a ser falado aleatoriamente em tutti, e o uso de alguns efeitos vocais (glissandos em clusters, trecho realizado afonicamente). A notação usada é preponderantemente a tradicional, com elementos simbólicos.

Obs.: Com algumas variações, o autor utiliza este mesmo material em outras duas peças: O Sacrum Convivium e Quatro Provérbios, sendo este grupo de três peças da mesma natureza (texto sacro em latim).

002. *O Sacrum Convivium* (sl, sd)

Meio Expressivo : tenor solo e coro misto a 4 vozes (SCTB)

Edição : manuscrito (08 págs.)

Local de obtenção : Fonoteca ECA/USP (Cód.268)

O autor utiliza clusters (em sequências e/ou em glissandos), sons sustentados, sons consonantais, alturas relativas, sons aspirados, palavras e frases em sussurros, murmúrios aleatórios com ritmos ad libitum. Há um solo de tenor, com alturas relativas, devendo ser conservadas as proporções intervalares dadas, apresentando também um trecho onde apenas o ritmo escrito. Como notação, utiliza balanceadamente a tradicional e simbólica.

Ver Obs. peça 001.

003. *Quatro Provérbios* (sl, d)

Meio Expressivo : coro misto a 4 vozes (SCTB)

Edição : manuscrito (08 págs. - 01 pág. com instruções e bula)

Local de obtenção : Fonoteca ECA/USP

A peça é dividida em 4 seções : 1) Na primeira, há clusters em sequência e/ ou glissando, sons consonantais, um trecho a ser falado afonicamente, outro de modo normal só com ritmo escrito; 2) apresenta um pedal em vibrato com base em uma nota, e clusters em sequências. O tempo de pausa na passagem da 1a. para a 2a. seções fica a cargo do regente; 3) aqui, há sequências de clusters e trechos só com ritmo escrito, além de um outro em uníssono; 4) realização livre do texto falado e trechos só com ritmo escrito. Toda a peça apresenta notação tradicional e simbólica.

Ver Obs. peça 001.



ALMEIDA PRADO, José A.R.

004. *Lettre de Jérusalem* (Paris, 10/3/1973)

Dedicatória: "A Emanuel von Lauenstein Massarani, com amizade e gratidão"

Meio Expressivo : soprano, narrador e 3 percussionistas : 1º) Tom-tom, prato suspenso, frusta (chicote), reco-reco, clave, piano (região grave); 2º) 4 timpanos, 3 tom-tons (pequeno/médio/grande), gr.cassa, piano; 3º) vibrafone, xilofone, campana, piano (região aguda).

Edição : Darmstadt. Tonos International, 1974 (26 págs.)

Anexo : 2 págs. com texto, prefácio e pequenos comentários.

Duração: c.14'

Estréia : Genebra, maio de 1973. Bazia Retchinska (soprano) e Ensemble de Percussion de Genève. Pierre Metral, regente.

Local de obtenção : Arquivo CK

A peça apresenta características atonais, e é dividida em 3 seções. Na primeira o piano é manipulado timbristicamente de diferentes modos : com baquetas diretamente às cordas em glissandos, com os dedos e/ou as mãos sobre as cordas, uso de ressonâncias (pedal, mãos sobre teclas sem produção de som), etc.. Em suas segunda e terceira seções, mantém-se apenas o trabalho com ressonâncias através do pedal. Pequenos trechos do texto (de caráter sacro, narrando a passagem bíblica da morte e ressurreição de Jesus) são inseridos, delimitando sub-seções, sendo acompanhados ou por sons sustentados (ressonâncias, fermatas) ou por ostinatos rítmico-melódicos. Em uma pequena passagem utiliza notação gráfica, apresentando quase que exclusivamente notação tradicional.

005. *Três Canções*

I - Manhã Molhada (texto Vera de Mendonça), Genève-Paris 1973; II - Bem-Vinda (texto José A.L.Vieira), Paris 1972; III - O Luandê-Lua (texto José A.L. Vieira), Paris 1973

Dedicatória: I e II - "Aos Amigos Sr. e Sra. Frans Koenig, com amizade e gratidão"; III - "À Maria D'apparecida"

Meio Expressivo : canto (voz feminina) e piano

Edição : Darmstadt, Tonos International, 1973 (11 págs.)

Estréia : Museu de Arte de São Paulo (MASP), 1973; Victória Kerbauí, canto

Local de obtenção : Arquivo CK

I - Apresenta notação tradicional, trechos com com métrica livre e sem barras de compasso. Explora ressonâncias, aproximando-se e afastando-se melódica e harmonicamente de uma nota pedal (Sib).

II - Com métrica livre, durações aproximadas e exploração sistemática de ressonâncias - a cantora deve inclusive cantar bem perto do piano, este com o pedal sempre pressionado procurando (através de staccatos) um timbre próximo ao de um vibrafone. O canto é quase salmodiado.

III - Um moto-contínuo (baseado em colcheias e quintinas) ao piano, em contraste a uma atuação vocal mais fluida, com glissandos e algumas notas apenas com a região indicada (grave-aguda). Ambos os procedimentos baseiam-se em uma sequência de 5 notas.

Durante todas as três canções o autor utiliza notação tradicional. Nas duas primeiras o andamento é livre existindo apenas -na segunda- uma indicação de caráter ("sereno").

006. *Três Episódios de Animais*

1) Sinimbu (São Paulo, 1973); 2) Tamanduá (Curitiba, 16/01/74); 3) Anta (Genève, 10/74)

Dedicatória: 1) "Victória Kerbauí"; 2) "A Eny Camargo"; 3) "A Basia Retchinska"

Meio Expressivo : canto solo (voz feminina).

Edição : Darmstadt, Tonos International, 1975 (05 págs.)

Local de obtenção : Fonoteca ECA/USP (1103)

Em seus três episódios são intercalados trechos com notação e realização tradicionais a vários procedimentos tais como : sons chiados (regiões grave e aguda), alturas aproximadas, notas mais graves e agudas possíveis,



glissandos, texto falado com ritmo escrito, sons consonantais, variação de 1/4 de tom, timbre gutural, estalos de língua, bater de pés e mãos. Como notação utiliza escrita tradicional. Alguns dos procedimentos vocais utilizam notação simbólica.

ALVARENGA, Delamar

007. *Poética no.2* ("Ah Vous dirai-je, maman") (São Paulo, 1970) (SP)

Meio Expressivo : piano e voz (o próprio pianista)

Edição : São Paulo, ECA/USP, 1972 (04 págs.)

Anexo : 01 pág. com instruções

Local de obtenção : IA/UNESP (Cód. P915)

Peça de Teatro Musical dividida em três partes utilizando a melodia "Ah vous dirai-je, maman" e um contraponto criado pelo autor. Após a introdução, com a execução da melodia ao piano, o intérprete deve : a) na primeira parte representar um animal qualquer, intercalando sons de altura definida (as notas da mesma melodia) e indefinida, sendo ambas do mesmo animal escolhido; b) o mesmo procedimento anterior, porém chupando um pirulito ou sorvete, ou comendo uma fruta ao invés de representar um animal; e c) o mesmo procedimento da primeira parte, porém subindo no banco, no teclado e na tampa do piano, batendo os pés em cada um deles. Em todas as partes, a representação teatral é intercalada com a execução ao piano de partes já determinadas, escritas de forma tradicional. Os trechos vocais estão indicados por símbolos, e a última parte vale-se de um esquema gráfico para a ação do intérprete.

AMOROSINI, Wagner

008. *Secondes* - Brincadeira didática sobre a série usada por Berg no *Concerto para violino Op.24* (São Paulo, 23-24/09/1985)

Texto : Cristina Azuma

Meio Expressivo : voz feminina, voz masculina, 3 flautas-doce, violão e piano.

Edição : manuscrito (03 págs.)

Local de obtenção : autor

Baseada na série dodecafônica utilizada por A.Berg em seu concerto para Violino Op.24. as vozes realizam o texto falado, com ritmo escrito : a feminina em francês e a masculina em português, ora simultânea, ora alternadamente. São utilizados na parte instrumental : clusters com regiões e extensões aproximadas, glissandos, notas sustentadas, repetições de materiais e sons harmônicos. Utiliza marcações cronométricas, apresentando prepon-derantemente notação tradicional e, em segundo plano, simbólica.

ANTUNES, Jorge

009. *Cromorfonética* (sl, sd)

Meio Expressivo : coro misto (SSSS AAA TTT BBBB)

Edição : Milão, Edizioni Suvini-Zerboni, 1972 (11 págs.)

Anexo : 02 págs. com instruções

Duração : 6'20"

Local de obtenção : Arquivo CK

Nesta obra o autor utiliza-se de vários efeitos : assobios, falsetes em "boca chiusa", sons sibilados, fonemas em glissandos, realização de inflexões em "boca chiusa" de pequenas frases (segundo indicações), variação de



densidades com sons pontuais (pequenos ataques, feitos com o polegar e o indicador nas narinas, com falsete agudo em b.c.), uso da palma da mão junto à boca para manipulação da emissão e algumas palavras emitidas afonicamente. O material melódico é baseado em tríades aumentadas (4 tríades, de modo a completar o total cromático). Doze sílabas são distribuídas entre os naipes (3 para cada um) e são trabalhadas simultaneamente à manipulação dos vários efeitos, até formarem a frase “Nosotros volveremos a las montañas”. As dinâmicas e alturas estão grafadas de modo tradicional. O ritmo, de modo proporcional com marcações cronométricas. Além disso é empregada também notação simbólica e gráfica para alguns efeitos, sendo as variações de densidades representadas de forma gráfica.

010. *Mascara-bes-cos* (Brasília, 1975)

Meio Expressivo : soprano, tenor e pequeno xilofone Orff (ou piano de brinquedo).

Edição : São Paulo, Musicália S/A Cultura Musical, 1977 (07 págs.)

Local de obtenção : Centro Cultural São Paulo (cód. P 11.525).

Esta peça faz parte de uma coleção de peças do mesmo autor destinadas à divulgação da técnica de emascaramento (ocultação do ataque de um som por outro -geralmente através de dinâmicas contrastantes-, modificando dessa forma seu timbre). São utilizados aqui procedimentos como glissandos em b.c., sons sustentados, contornos melódicos aproximados, pigarro, variação do timbre dos sons vocais (boca aberta, fechada, sons anasalados); outros são apresentados de forma iconográfica, sem qualquer outro tipo de orientação (um saca-rolha, bolhas de sabão como notas em arpejo, etc.). Tais procedimentos constituem o início e no final da obra, obedecendo a marcações cronométricas e sendo intercalados por um trecho notado e realizado de forma tradicional (tendo seu texto, porém, formado por palavras, sílabas e fonemas visando exploração de ressonâncias).

011. *Mascaremos* (Brasília, 1975)

Meio Expressivo : coro misto (SCTB).

Edição : São Paulo, Musicália S/A Cultura Musical, 1977 (08 págs.)

Local de obtenção : Centro Cultural São Paulo.

Esta peça faz parte de uma coleção de peças do mesmo autor destinadas à divulgação da técnica de emascaramento (ocultação do ataque de um som por outro -geralmente através de dinâmicas contrastantes-, modificando dessa forma seu timbre). O material apresentado constitui-se de perfis melódicos, glissandos, indicações intervalares entre as vozes, contraste entre ressonâncias (b.c.) e ritmos bem articulados, indicações de ataques e contornos melódicos em diferentes regiões. Estes procedimentos estão notados de forma iconográfica e também gráfica, obedecendo a marcações cronométricas. Há ainda um trecho de caráter contrapontístico a 3 vozes (utilizando notação tradicional), em solos.

012. *Plumbea Spes* (Brasília, 1978)

Peça de confronto do 6º Concurso de Corais do Rio de Janeiro, categoria Corais Infantis.

Meio Expressivo : coro infantil

Edição : Rio de Janeiro, INM/FUNARTE, in : “Peças de confronto do 6º Concurso de Corais do Rio de Janeiro”, 1978 (03 págs.)

Anexo : 01 pág. com instruções e comentários

Duração: cc.3'10"

Estréia : Rio de Janeiro, 1978

Local de obtenção : Arquivo CK

A peça divide-se em duas seções, com estrutura fixa. Na primeira, vários fragmentos melódicos são repetidos acumulativamente formando uma “nuvem sonora” sobre a qual são executados dois ostinatos rítmicos; possui marcações cronométricas e grafia esquemática, enquanto que as dinâmicas estão escritas tradicionalmente. A 2ª, a duas vozes, está grafada e é realizada de modo tradicional. O autor oferece dois finais diferentes, à escolha do regente.



013. *Proudhonia* (Paris, abril/junho 1972)

Dedicatória: "Obra dedicada a cada homem que hoje em dia ainda é...", seguindo-se 60 palavras de um poema de P.J.Proudhon.

Meio Expressivo : coro misto (SSS AAA TTT BBB) e fita magnética.

Edição : Milão, Edizioni Suvini Zerboni, 1973 (25 págs.)

Gravação : LP "No se mata la Justicia", Sistrum LPs 3002, 1981.

Duração : 10'

Estréia : *Rencontre International d'Art Contemporain 73*, no Oratoire de La Rochelle, Paris, 16/04/1973. Les douze solistes des Choeurs de l'ORTF. Marcel Couraud, regente. Jorge Antunes, difusão eletrônica.

Local de obtenção : Arquivo CK

As 60 palavras do texto (extraídas de um poema de Proudhon) são divididas em 12 grupos de 5, destinados a cada uma das 12 vozes do coro, e manipuladas de diversas formas : a) sussurrando, falando e/ou gritando, como em uma multidão, b) realizando pequenas células melódicas o mais rapidamente possível com uma ou mais palavras, podendo suas notas pertencer ou não ao sistema temperado, c) sons contínuos em "boca chiusa", com pequenas explosões realizadas com o polegar e o indicador apertando o nariz (aqui, com também em b, a disposição gráfica do símbolos indica densidades de ocorrência destes efeitos), e d) notas sustentadas (e grafadas de modo tradicional) com variações melódicas representadas graficamente sobre os pentagramas. O material vocal interage com sons eletrônicos em fita magnética, "ora os sons vocais surgindo de dentro dos sons eletrônico-s, ora os sons eletrônicos, de caráter vocal, surgindo de dentro das vozes humanas". Como notação, utiliza a tradicional, grafia simbólica e gráfica, com as dinâmicas escritas de modo tradicional.

014. *Source Vers sp* (Brasília, 1975) (SP)

Meio Expressivo : diretor, dançarina, oboé, trompa, cello, piano, contralto, flauta, sintetizador EMS Syntha, tape, além de equipamentos de áudio e iluminação descritos detalhadamente na partitura.

Edição : texto datilografado do autor (17 págs.)

Anexo : 5 págs. de instruções e comentários

Duração : aprox. 1h.

Teatro Musical dividido em 3 partes (*Introito*, *Intermezzo* e *Finale*) apresentadas no saguão do teatro antes do início, durante o intervalo e imediatamente após o término de um concerto, espetáculo ou apresentação teatral qualquer. Algumas das intervenções instrumentais devem ser realizadas segundo instruções dadas, outras devem ser realizadas a partir de trechos indicados da obra "Source", do mesmo autor. São utilizados dois instrumentos de criação do autor (um Latocórdio e um Molofone), com indicações para sua confecção, tendo seu som amplificado juntamente com o do piano - os outros instrumentos e a voz são manipulados via sintetizador. A parte da fita deve ser montada, segundo roteiro pré-estabelecido pelo autor, com trechos das obras "Source" e "Macrofórbiles I". Na terceira parte (Finale) deve ser veiculada a fita completa de "Para Nascer Aqui" (também do mesmo autor). A 2ª e 3ª partes contam com a atuação da bailarina que realiza jogos cênicos com o "diretor" e alguns outros instrumentistas. O autor divide os intérpretes em grupos dando também indicações para a localização de cada um deles. A peça é escrita totalmente de forma verbal, com a 1ª e 2ª partes (Introito e Intermezzo) utilizando apresentação esquemática com marcações cronométricas.

015. *Três impressões Cancioneirígenas* (Brasília, 1977)

I - Canção sem palavras; II - Canção com palavras; III - Palavras sem canção.

Meio Expressivo : flauta, viola, violoncelo (utiliza também as vozes dos instrumentistas) e objetos sonoros diversos.

Edição : Brasília, Sistrum, sd. (17 págs.)

Local de obtenção : Arquivo ECA/USP (cod.2074)

A obra é dividida em 3 peças, com estruturas próprias: 1) Na primeira inexistem elementos informais; 2) na segunda, além da execução instrumental tradicional, os intérpretes realizam jogos de gestos, expressões faciais e posturas, além de pronunciar palavras, falando ou cantando. Além das palavras e gestos inclusos na partitura, os intérpretes deverão improvisar acrescentando outros, a partir de indicações de caráter dadas pelo autor. Além disso, o flautista deve num determinado momento deixar seu instrumento e realizar uma nota (Si4



e/ou Si5) continua e permanentemente com objetos e fontes sonoras exóticas. Estas fontes sonoras deverão ser colecionadas e determinadas previamente, sendo de dois tipos : de “arco” e de “sopro”. O autor fornece algumas sugestões : gaitas, apitos, copos, taças de cristal, tampas de metal, etc.. O instrumentista deverá variar bastante timbristicamente, superpondo o final de um som ao início de outro. 3) Na terceira peça os músicos falam um texto inicialmente notado sobre pentagramas com alturas aproximadas. A este trecho segue-se uma passagem onde apenas os ritmos permanecem escritos, passando-se então a uma exploração timbrística de fonemas com marcações cronométricas. No final, textos corridos devem ser interpretados e repetidos individualmente, também com marcações cronométricas.

ARIANI Fernando

016. *Desenlaço* (sl, 01/1986)

Meio Expressivo : coro misto (SATB)

Edição : Manuscrito (09 págs.)

Local de obtenção : autor.

Escrita e realizada de modo preponderantemente tradicional, apresenta no final uma opção de escolha pessoal dos coralistas entre realizar o texto sugerido pelo autor (um texto único para todos) ou utilizar outras palavras quaisquer, desde que dentro do caráter proposto e que se encaixem no ritmo e melodia existentes.

017. *Devaneio* (sl, 01/1985)

Meio Expressivo : coro misto (SATB)

Edição : Manuscrito (02 págs.)

Local de obtenção : autor.

A peça é sempre executada em duas vozes, alternando-se entre os quatro naipes do coral, os executantes da 2ª voz devendo permanecer sempre fora de cena. Em um trecho com solo de soprano, este deverá cruzar o palco de um extremo a outro, “como que numa breve e sutil aparição”.

018. *Tem Tatú no Tahiti ?* (sl, sd)

Peça de confronto do 11º Concurso de Corais do Rio de Janeiro -categoria corais juvenis-, realizado de 22 a 26/11/88, na Sala Cecília Meirelles, RJ.

Meio Expressivo : coral juvenil a vozes mistas (SCTB).

Edição : Rio de Janeiro, FUNARTE, in “Peças de confronto do 11º Concurso de Corais do Rio de Janeiro”, 1988 (06 págs.)

Local de obtenção : autor.

A peça apresenta, além da realização tradicional, estalos de dedos (com ritmo determinado), sons aspirados, onomatopéias rítmicas, utilizando também ação cênica em alguns momentos. No início, os cantores entram no palco já cantando e estalando dedos, com expressão corporal e facial. Em outro trecho, há a opção para a realização de um improviso cênico ou musical pelos cantores e/ou regente. Utiliza algumas expressões em taitiano, que podem opcionalmente ser traduzidas para a plateia pelo regente e coro antes ou depois da peça, realizando para isso uma outra intervenção cênica.

019. *Vida na Lua* (São Paulo, 01/1984)

Meio Expressivo : coro misto (SCTB), narrador e caixa-clara.

Edição : São Paulo, SDP/ECA-USP (cód.761) (07 págs.)



Local de obtenção : Fonoteca ECA-USP

Apresentando em sua maior parte realização e escrita tradicionais, algumas passagens da peça utilizam notação gráfica e esquemática, além de algumas instruções verbais em forma de roteiro, ao final. Em alguns trechos é livre o uso de quaisquer instrumentos ruidosos (apitos, cornetas de torcida de futebol, etc.). Em outros, é pedido que se utilize expressão corporal, mímica, sussurros e risinhos. O autor sugere ainda o uso de equipamentos de iluminação (luz estroboscópica) e o escurecimento total da sala ao final da peça.

BLAUTH, Brenno

020. *Abôio* (sl, 1970)

Meio Expressivo : coro misto (SCTB)

Duração : 4' 03"

Edição : São Paulo, Novas Metas, 1978 (04 págs.)

Local de obtenção : Arquivo CK

Peça de caráter aleatório, utilizando como notação vários símbolos para designar contornos melódicos e efeitos vocais de densidades. Fonemas, interjeições e pequenas frases servem de material para interpretação solista e/ou de conjunto, segundo marcações cronométricas. Figuram ainda na partitura instruções verbais para sua realização.

021. *Iaci-Uaruá* (T. 40) (sl, 1972)

Dedicatória : "Dedicado ao Coral Villa-Lobos de Presidente Prudente"

Meio Expressivo : coro misto (SCTB), 4 ou 6 atabaques e matracas.

Edição : Manuscrito (10 págs)

Local de obtenção : Marcos Júlio Sergl (regente do Coral Villa-Lobos)

Peça de caráter aleatório, utilizando em sua maior parte marcações cronométricas. As atuações vocais são apresentadas em notação gráfica, simbólica e verbal, acompanhadas de instruções para sua realização. Utiliza ainda notação esquemática (um trecho em jogral entre os naipes). Mesmo nos trechos notados tradicionalmente o autor ressalta a importância dos intervalos melódicos e harmônicos em detrimento das alturas absolutas. O material vocal constitui-se de 20 palavras em tupi-guarani (à escolha dos cantores), contornos melódicos (às vezes com fonemas determinados, às vezes não), ataques secos, gritos, além de fonemas manipulados como efeitos (x, z). Utiliza também outros efeitos como tapas na boca, gritando como índios. Em um trecho falado, sinais sobre as sílabas indicam direcionamentos melódicos. A parte instrumental deve ser realizada pelos próprios coralistas, constituindo-se ora em um moto-contínuo, ora em um ostinato, ora como intervenções de efeitos. Os materiais musicais são organizados em blocos (quadros), às vezes com pausas entre eles. Todas as marcações de dinâmicas são grafadas de modo tradicional, sendo totalmente precisas.

BRÍGIDO, Odemar

022. *Caipora* (sl, sd)

Meio Expressivo : coro infantil a 3 vozes

Edição : São Paulo, SDP/ECA-USP (cód.1038) (06 págs.)

Local de obtenção : Fonoteca ECA-USP

Esta peça apresenta preponderantemente notação e realização tradicionais, porém são utilizados alguns procedimentos vocais distintos como : sons consonantais (ss) com ritmo determinado e/ou com duração prolongada, notas na região aguda e gritadas, além de palmas (aguda e grave) indicadas simbolicamente. Numa passagem utiliza notação gráfica para dois contornos melódicos.



023. Embolada (sl, sd)

Meio Expressivo : coro misto (SCTB)

Edição : São Paulo, SDP/ECA-USP (cód.1032) (09 págs.)

Local de obtenção : Fonoteca ECA-USP

Notação e realização preponderantemente tradicionais. Nos últimos compassos, utiliza elementos gráficos indicando repetição de um grupo de notas, e notação gráfica para uma passagem melódica aleatória.

024. Lenda Bororo (sl, sd)

Texto do autor, a partir de uma lenda Bororo recolhida por Alceu Maynard Araújo.

Meio Expressivo : coro infantil a 2 vozes

Edição : São Paulo, SDP/ECA-USP (cód.1035) (04 págs.)

Anexo : 02 págs. com textos

Local de obtenção : Fonoteca ECA-USP

Nesta peça são utilizados vários efeitos (estalos de dedos, palmas, sussurros, onomatopéias, sons de beijo, voz falada com ritmo escrito) grafados de forma simbólica, além de outros (fricção das palmas das mãos, acelerandos e rallentandos, clusters com orientações melódicas, palavras faladas -normalmente e o mais agudo e grave possível-, variação de 1/4 de tom). A estes efeitos são intercaladas e/ou superpostas linhas melódicas, escritas e realizadas tradicionalmente.

025. Mãe D'água (sl, sd)

Texto folclórico, ambientado pelo autor.

Meio Expressivo : coro infantil a 2 vozes

Edição : São Paulo, SDP/ECA-USP (cód. 1026) (04 págs.)

Anexo : 02 págs. texto e bula p/ realização do símbolos apresentados.

Local de obtenção : Fonoteca ECA-USP

A peça vale-se fundamentalmente da exploração de vários efeitos (clusters com orientação melódica, sons sibilados, onomatopéias, variação de 1/4 de tom, frases faladas com ritmo escrito). Em sua maior parte são utilizadas notação simbólica e gráfica, com passagens melódicas de caráter tonal grafadas e realizadas tradicionalmente.

026. Sacizada (sl, sd)

Texto folclórico fluminense.

Meio Expressivo : coro infantil a 3 vozes.

Edição : São Paulo, SDP/ECA-USP (cód.1027) (03 págs.)

Local de obtenção : Fonoteca ECA-USP

A peça apresenta alguns procedimentos vocais como sons consonantais (ff e ss), chiados e risos, além de notas o mais agudo e grave possível, variação de 1/4 de tom e uma frase falada com ritmo escrito. Este material é intercalado e/ou superposto a linhas melódicas de caráter tonal. Como notação usa basicamente a tradicional, apresentado notação simbólica para alguns procedimentos.



CABREIRA, Silvia Maria Pires

027. *Canção dos Pastores* (São Paulo, 29/10/83)

Dedicatória: "Para os Meninos Cantores de São Paulo"

Meio Expressivo : 2 coros infantis (SSA SSA)

Edição : São Paulo, SDP/ECA-USP (cód.757) (02 págs.)

Anexo : 02 págs. com comentários e instruções

Local de obtenção : Fonoteca ECA-USP

Utilizando textos bíblicos, a peça apresenta notação tradicional. Os coros devem posicionar-se um em frente ao outro, em dois semicírculos. Afora a realização de um improviso de densidades (uma vez em Tutti outra em solos), sua realização é também tradicional. Os andamentos apresentados são apenas sugestões, ficando a cargo do regente sua definição.

028. *Cantar* (São Paulo, 02/09/83)

Dedicatória: "Dedicada ao trabalho de Ana Maria M. Porto"

Meio Expressivo : coro infantil ou feminino a 3 vozes.

Duração : cc. 1'

Edição : São Paulo, SDP/ECA-USP (723) (05 págs.)

Anexo : 02 págs. com instruções

Local de obtenção : Fonoteca ECA-USP

Como elemento informal, a peça apresenta apenas a realização de improvisos segundo instruções (em Tutti e em solos) sobre o material melódico dado, e utilizando uma passagem do texto. No restante, a realização é totalmente tradicional, assim como sua grafia.

029. *Catavento* (São Paulo, 23/09/1979 - revisão em 1982)

Meio Expressivo : coro feminino a 3 vozes (SSA)

Duração : cc. 3'

Estréia: I Encontro de Jovens Compositores da USP (S.Paulo, 1980). Coral feminino do Encontro. Marcos Câmara, regente.

Edição : São Paulo, SDP/ECA-USP (04 págs.)

Gravação : Arquivo da Fonoteca ECA-USP (versão revisada), março 1983. Coral Feminino da ECA Celso del Neri, regente.

A peça é organizada sobre 4 módulos rítmico-melódicos, e notada em sua maior parte de modo tradicional. Alguns trechos indicam prolongamento de notas, vibratos e glissandos. É solicitada a realização de um improviso coletivo a partir de alguns procedimentos vocais apresentados (inicialmente em Tutti, depois distribuído entre as vozes).

CÂMARA, Marcos

030. *Dois Poemas de Augusto de Campos* (São Paulo, 01 e 21/06/1980)

Meio Expressivo : meio-soprano, coro misto (SCTB muta SSCTTBB) e piano.

Edição : São Paulo, SDP/ECA-USP (16 págs.)

Anexo : 02 págs. com textos

Local de obtenção : Fonoteca ECA-USP.

O primeiro poema apresenta notação e realização preponderantemente tradicionais, com o solo de meio-soprano. Somente em duas passagens utiliza notação gráfica : uma para o coro, indicando a duração de



um fonema e outra para o piano, indicando a passagem de um cluster (escrito tradicionalmente) a outro, e sua duração. No segundo, o texto deverá ser falado, com ritmo escrito e contornos melódicos definidos dentro de tessituras específicas para cada naipe, utilizando para isso notação gráfica. O piano tem sua notação e realização totalmente tradicionais.

CAMPOS, Lina Pires de

031. *Retrato* (sl, 1977)

Texto : Cecília Meirelles

Dedicatória: "Para Edmar Ferreti".

Meio Expressivo : canto e piano.

Edição : manuscrito (02 págs.)

Local de obtenção : arquivo MH

Est pequena peça tem caráter predominantemente tradicional; a parte do piano não apresenta qualquer elemento informal, e a parte do canto tem algumas frases a serem faladas *ad Libitum* em meio às outras frases musicais notadas e realizadas tradicionalmente.

CARDOSO, Lindenbregue

032. *Agnus Dei* (sl, 15/05/1974)

Dedicatória: "Em homenagem aos dez anos de fundação do Coral da Juventude de São Bento".

Meio Expressivo : coro misto (SCTB) e harmônio.

Edição : manuscrito (02 págs.) Esta peça foi agrupada pelo autor a duas outras : "Kyrie" e "Sanctus" -de mesma natureza-, encontrando-se reunidas sob uma única chamada catalográfica no arquivo de origem.

Local de obtenção : Fonoteca ECA-USP.

A peça apresenta tanto notação tradicional como simbólica e gráfica. Há trechos com alturas livres (onde se deve variar as notas a cada ataque) e outros só com ritmo escrito, além da passagem final em som sibilado. O harmônio executa clusters de variadas extensões, e notas sustentadas. Utiliza ainda marcações cronométricas.

033. *Aleluia* (sl, 1970)

Meio Expressivo : coro misto (SSS CCC TT BB) e bombo.

Duração : cc. 10'

Edição : manuscrito (13 págs.)

Local de obtenção : Biblioteca do Instituto de Artes da UNICAMP-Campinas/SP (cód.699).

A peça apresenta um considerável grau de aleatoriedade, com trechos notados e realizados tradicionalmente intercalados a outros com alturas e durações livres (por vezes apresentando contornos melódicos), com abertura para realizações individuais. Vários efeitos são empregados : notas extremas (agudas e graves), sons de bocejos, de respiração, sílabas realizadas afonicamente, sons guturais, palavras faladas "para dentro" e passagens faladas normalmente, com ritmos determinados. Estes procedimentos são notados de forma simbólico-gráfica. Há trechos com marcações cronométricas apresentando, de forma esquemática, módulos constituídos de alguns dos efeitos citados acima. Apresenta ainda algumas indicações de caráter para a interpretação como "melancólico e relaxado". Em sua passagem final os coralistas realizam uma progressão melódica ascendente até o mais agudo possível. Quando não estiverem conseguindo mais emitir as notas, o regente poderá deixar o palco enquanto o coro continua tentando, "dramaticamente".



034. *Caleidoscópio* (Salvador, 24/11/1975)

Meio Expressivo : coro misto (SCTB).

Duração : cc. 4'.

Edição : manuscrito (08 págs.)

Local de obtenção : Fonoteca ECA-USP (3511)

Na primeira parte desta peça o autor utiliza vários efeitos vocais, alguns com durações indicadas cronometricamente e outros com ritmos determinados (sons sibilados fechados e abertos, estalos de língua, vogais, sílabas, encontros consonantais e fonemas cantados, sussurros), explorando ritmicamente sua combinação em efeitos timbrísticos e utilizando notação simbólico-gráfica. Na parte central são apresentados três módulos esquemáticos constituídos por quadrados numerados, cada um destes com procedimentos vocais específicos (sua realização segue instruções contidas na própria partitura). Em oposição a isso, sua segunda parte apresenta notação e realização totalmente tradicionais, com o texto formado somente por sílabas alternadas como em uma onomatopéia. A passagem final apresenta marcação cronométrica, retomando rapidamente o trabalho timbrístico da primeira parte e terminando em um grande bocejo (em tutti).

035. *Canção Sintética* (Brasília, 23/01/1976)

Meio Expressivo : meio-soprano, oboé, clarinete (Sib), trompa e fagote.

Edição : manuscrito (04 págs.)

Local de obtenção : Fonoteca ECA-USP (3124).

Para a voz solista, em certos trechos é utilizada a clave de regiões com realizações melódicas baseadas nela. Para os instrumentos, há um compasso apenas de realização aleatória, e outras passagens com indicação de notas nas regiões aguda, média e grave. A informalidade apresenta-se de modo mais intenso através de algumas intervenções teatrais realizadas entre a solista e o grupo instrumental, com alguns gestos e palavras. Notação e realização preponderantemente tradicionais, com alguns procedimentos notados de forma gráfica.

036. *Captações* (Salvador, 16/09/1969)

Meio Expressivo : flauta de êmbolo, flauta transversal, oboé, corne inglês, clarinete (Sib), fagote, trompa, trompete, trombone, tuba, percussão (enxada, prato suspenso, caixa clara sem esteira, bombo, reco-reco, folha de flandres, lata de querosene, para 2 executantes), quarteto vocal (1 soprano, 1 contralto, 1 tenor e 1 baixo), violino, cello, contrabaixo, rádio ondas curtas, rádio ondas médias, 3 toca-discos.

Duração : cc. 10'

Edição : manuscrito (35 págs.)

Anexo : 03 págs. com instrumentação, bula para símbolos e realização, indicações de posicionamento dos intérpretes no palco).

Local de obtenção : Fonoteca ECA-USP (3126).

No transcorrer desta peça, diversos efeitos e procedimentos (vocais, instrumentais e "extra-musicais") são permeados a realizações tradicionais. Rádios (OM e OC) e toca-discos (com o início do "Aleluia" de Haendel e qualquer trecho do 1º mov. de "Trio", de L. Cardoso) são manipulados ao vivo pelos cantores (volume, troca de estações, alteração de rotações, etc.); o baixo, além disso, realiza interferências (algumas delas improvisadas) com uma lata de querosene vazia. Na parte vocal, apenas um pequeno trecho é notado e realizado tradicionalmente; no restante são utilizadas claves de regiões em trechos falados e cantados (com e sem ritmos escritos) realizando murmúrios, assobios, onomatopéias e explorações timbrísticas. O grupo instrumental -apesar de utilizar realizações tradicionais em maior proporção- apresenta também vários trechos a serem improvisados (notas em stacato e/ou legato) e utilizando fontes sonoras diversas (flauta de êmbolo, enxada, folha de flandres). Durante toda a peça são utilizadas notação tradicional e notação simbólico-gráfica (notadamente para procedimentos não convencionais). O autor indica a distribuição dos intérpretes e fontes sonoras no palco.



037. *Chromaphonetikos Op.58* (sl, 1978)

Meio Expressivo : coro misto (SCTB)

Duração : cc. 7'

Edição : Rio de Janeiro: Edições FUNARTE, in "Nova Música Brasileira para Coro", sd. (08 págs.)

Local de obtenção : Arquivo CK.

O texto da peça apresenta apenas as vogais e algumas sílabas, que são manipuladas timbristicamente através da variação de suas sonoridades, isoladamente ou em conjunto. Além da realização tradicional (presente na maior parte da peça), são empregados sussurros e estalos de língua, além da passagem gradativa de uma vogal/sílaba a outra, sendo esses efeitos notados de forma simbólica.

038. *Colóquio* (sl, sd)

Dedicatória: "a Jaime Ledezma".

Meio Expressivo : violoncelo solo e tocador (sua voz).

Edição : cópia de material editado sem identificação de local, editora e data (02 págs.).

Anexo : 01 pág. com pequeno número de instruções

Local de obtenção : arquivo MH

Esta peça, de apenas uma página, solicita ao instrumentista que, além de tocar, cante algumas pequenas melodias simultaneamente à parte instrumental, constituída algumas seqüências de notas sem ritmo determinado, outras em harmônicos com tempo indeterminado, alguns acordes e outras pequenas melodias. Utilizando elementos de notação tradicional, o autor acrescenta elementos simbólicos e algumas instruções verbais indicando um gesto de abraçar o instrumento e diferenciação do caráter em uma passagem cantada.

039. *Kyrie* (Salvador, 18/12/1970)

Dedicatória: "Para o Coral da Juventude"

Meio Expressivo : coro misto (SCTB muta SCTTTBBBB)

Edição : Manuscrito (03 págs.). Esta peça foi agrupada pelo autor a duas outras : "Agnus Dei" e "Sanctus" -de mesma natureza-, encontrando-se reunidas sob uma única chamada catalográfica no arquivo de origem.

Local de obtenção : Fonoteca ECA-USP (273)

Possui notação tradicional, com trechos apresentando marcações cronométricas nos quais os materiais apresentados devem ser repetidos livremente. Outras passagens do texto devem ser sussurradas, com e/ou sem ritmos escritos.

040. *O Navio Pirata* (sl, 1979)

Meio Expressivo : coro infantil a 3 vozes

Duração: 3'30".

Edição : Rio de Janeiro, FUNARTE, 1981 (12 págs.)

Anexo : 01 pág. com informações sobre o autor e comentários sobre a obra.

Local de obtenção : Fonoteca ECA-USP (4852).

Nesta peça são utilizados alguns efeitos como : bater palmas e pés, sons onomatopaicos, estalos de língua, frases faladas (com ou sem ritmos determinados) e "efeitos de multidão", sendo utilizada para alguns deles a notação gráfica.



041. *Procissão das Carpideiras* (sl, 04/1969)

Meio Expressivo : meio soprano, coro de câmara (8 sopranos) e orquestra (flautim, flauta, oboé, corne inglês, clarinete em Sib, clarone em Sib, fagote, contra-fagote, 2 trompas em Fá, 2 trompetes em Sib, 2 trombones, tuba, piano, violinos I e II, viola, cello, contrabaixo) e percussão (tímpanos com pedal, prato com baquetas, agogô, reco-reco, enxada, folha de flandres).

Duração : cc.15'

Estréia : 1º Festival de Música da Guanabara (3º prêmio e prêmio do público), Rio de Janeiro, maio/1969.

Maria Lucia Godoy (meio-soprano), Orquestra e Coro do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Mário Tavares, regente.

Edição : Colônia, Musikverlag Hans Gerig, 1975 (19 págs.)

Anexo : 01 pág. com glossário dos símbolos utilizados.

Gravação : Ao vivo – LP MIS-015.

Local de obtenção : Centro Cultural São Paulo (cód. P.2).

A peça apresenta preponderantemente notação e realização tradicionais. Em um trecho de 6 compassos é utilizada escrita gráfica para procedimentos melódicos do coro. Em outros momentos aparecem glissandos (em tutti) com vogais (a, e) com duração de 1 a 3 compassos.

042. *Requiem* (Bahia, 16/03/1974)

Dedicatória: "Em memória de Milton Gomes"

Meio Expressivo : 2 coros (SCTB), Orquestra (violinos I e II, violas, cellos e baixos, 4 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes, 2 fagotes, 3 trompas, 3 trompetes, 2 trombones, tuba, piano e percussão) e 17 apitos.

Duração : cc.16'.

Edição : manuscrito (14 págs.)

Local de obtenção : Fonoteca ECA-USP (3139).

A peça intercala trechos escritos e realizados de forma tradicional a outros em que são trabalhados materiais diversos. Para os corais : alturas relativas com ou sem ritmos escritos, fonemas manipulados onomatopaicamente, sussurros, passagens faladas, exploração timbrística por abertura/fechamento das bocas, exploração de densidades, contornos melódicos e clusters. Para a orquestra : contornos melódicos com alturas aproximadas, efeitos de densidade, clusters e acentos diferenciados sobre notas sustentadas, clave de regiões para o piano e cordas bem como sons preparados para o piano (dedos nas cordas, régua de plástico nas cordas). Para trompas e trombones, há um trecho em que se deve bater com a mão no bocal. Há também uma intervenção de apitos (17 apitos, sem indicação de executantes). São utilizadas, além da escrita tradicional, marcações cronométricas (pequeno trecho), notação gráfica e simbólica.

043. *Sanctus* (Salvador, 07/12/72)

Dedicatória : "Dedico esta peça ao Coral da Juventude do Mosteiro de São Bento, com todo o carinho".

Meio Expressivo : coro Misto (SCTB) e Órgão.

Edição : manuscrito (03 págs.)

Obs.: Esta peça foi agrupada pelo autor a duas outras : "Agnus Dei" e "Kyrie" -de mesma natureza-, encontrando-se reunidas sob uma única chamada catalográfica no arquivo de origem.

Com realização e notação preponderante tradicionais, há apenas uma passagem onde apenas o ritmo está escrito e uma outra com alturas livres, para o coro e para o órgão. Este realiza apenas clusters (com as palmas das mãos) e acordes sustentados. Nestes trechos são utilizadas notação simbólica e gráfica.



CAVALCANTI, Nestor de Holanda

044. *Agências de (um) emprego* (Rio de Janeiro, 03/03/1981)

Meio Expressivo : coro misto (SCTB).

Estréia : Porto Alegre, setembro de 1981. Coral da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS).

José Pedro Boéssio, regente.

Duração : 2'30".

Edição : São Paulo, SDP/ECA-USP (05 págs.)

Anexo : 01 pág. com texto

Local de obtenção : Fonoteca ECA-USP.

Trechos cantados (notados e realizados de modo convencional) são intercalados a textos a serem interpretados (em naipes e/ou em tutti, segundo indicações de caráter). São também utilizados estalos de dedos e palmas. O texto é constituído por anúncios fictícios, frases e fragmentos e interjeições, de caráter humorístico.

045. *Canções de (o) Amor nº4 : Os Pombos* (Rio de Janeiro, 04/1981)

Texto : Gildes Bezerra.

Dedicatória: "A Rodolfo Coelho de Souza"

Meio Expressivo : tenor, violão e metrônomo (obligato).

Duração : cc.2'.

Edição : São Paulo, SDP/ECA-USP (04 págs.)

Local de obtenção : Fonoteca ECA-USP (6034).

O cantor, no início da peça, deve "apresentar" o metrônomo e lhe dar corda. O aparelho fica funcionando num andamento dado durante toda a peça (que é notada e realizada de modo totalmente tradicional) e mesmo depois dos intérpretes terminarem, até o final da corda (a qual o autor sugere seja dada pouca).

046. *Cobras e Lagartos* (Rio de Janeiro, 18/10/1980)

Texto : Hamilton Vaz Pereira.

Meio Expressivo : coro misto (SCTB)

Estréia : Dezembro de 1980. Coral da Cultura Inglesa (Rio de Janeiro). Marcos Leite, regente.

Edição : S. Paulo/R. Janeiro, Irmãos Vitale S/A, 1981 (16 págs.)

Gravação: 1) Coral da Cultura Inglesa (Rio de Janeiro), Marcos Leite, regente. LP ARIOLA 101.414-1981 (com orquestra e conjunto); 2) Coral da Cultura Inglesa (Rio de Janeiro), Marcos Leite, regente. LP SOM LIVRE 403.6238-1981 (com orquestra e conjunto); 3) Cobra Coral (Rio de Janeiro), Marcos Leite, regente. LP Independente LHL001-1981.

Local de obtenção : Fonoteca ECA-USP.

Além de realizações tradicionais, um pequeno texto deve ser falado em solo, numa determinada passagem. Utiliza também onomatopéias (imitando instrumentos), e solicita ao coro imitar o murmúrio de multidão, sugerindo para isso algumas frases. O autor apresenta três versões para o final (dando a liberdade à elaboração de outras). Numa delas, um texto de caráter satírico deve ser falado pelo regente, e o coral deve fingir não aceitá-la.

047. *Composição Não Determinada* (Rio de Janeiro, 09/1981)

Meio Expressivo : violino e piano.

Duração : 10'15".

Edição : São Paulo, SDP/ECA-USP (23 págs.)

Local de obtenção : Fonoteca ECA-USP (4204).

O autor apresenta uma "Introdução Teórica" de caráter satírico discorrendo sobre a peça, que é dividida em



quatro seções, das quais apenas a segunda apresenta realização e notação totalmente tradicionais. A primeira seção consiste num texto explicativo aos intérpretes, contendo instruções sobre o início da peça e sua apresentação - que deve ser feita por um dos músicos, ao público. A terceira é quase que exclusivamente tradicional, a não ser por uma pequena passagem em que os intérpretes cantam uma célula melódica em boca chiusa. Na última seção, as realizações musicais são superpostas a atuações teatrais, integrando a parte musical a essas atuações quase como uma trilha musical. Sustos, desavenças e outras discussões são reforçados pelo caráter da música realizada, e indicados por pequenos textos junto à partitura. Ao final, caso o público peça bis, deverá ser executada "Little Child", de John Lennon e Paul McCartney, arranjada pelo autor.

CERQUEIRA, Fernando

048. *Expressões Cibernéticas* (Salvador, 03/07/1985)

Texto : Poemas de Haroldo de Campos, Paulo Leminski e Lewis Carrol (trad. Haroldo de Campos).

Meio Expressivo : voz (soprano ou tenor) e percussão (vibrafone, xilofone, marimba, guizos, claves, ganzás, pratos, garrafas - marimba d'água, flexaton, crótalos, glockenspiel, maracas, reco-reco, agogô, caixa-clara, temple-block, wood-block, cabaça, bombo, folha de zinco, triângulo, 3 timpanos, tam-tam, ton-ton, matraca), 05 instrumentistas.

Duração : 10'30".

Edição : manuscrito (20 págs. - 4 págs com textos, comentários e instruções).

Local de obtenção : Arquivo PIAP.

Além do texto propriamente dito, a voz solista realiza alguns sons consonantais e vogais, sussuros, notas o mais agudo possível e trechos falados com ritmo determinado, por vezes com indicação de inflexão e caráter ("enérgico", "irônico", etc.). Na parte instrumental, apresenta em sua maior parte notação e realizações tradicionais, com alguns elementos como glissandos, notas sustentadas e contornos melódicos escritos com elementos de notação gráfica. Os percussionistas devem, em algumas passagens, falar algumas frases com ritmo determinado.

CHAVES, Celso Loureiro

049. *The tomb of the People* (sl, 1985/87 - rev. Champaign, 04/1987) (SP)

Texto : James Joyce

Meio Expressivo : voz, corne-inglês e percussão (vibrafone, marimba, celesta, tímpano, 2 pratos suspensos, tam-tam, 3 crótales, 4 ton-tons)

Edição : Porto Alegre, Instituto de Artes/UFRGS, in "*Compositores do Instituto de Artes da UFRGS*", 1989 (12 págs.).

Anexo : biografia, comentário e glossário (inglês/português)

Estréia : New Music Ensemble - University of Illinois (USA), 1985 (1a. versão), 1987 (2a. versão).

Local de Obtenção : arquivo CK

Peça com estrutura fixa e dividida em 11 seções que, com duas exceções, são intercaladas por breves silêncios. Há um largo emprego de grupos rítmico-melódicos com andamentos/velocidades indeterminados ou mesmo livres. A escrita é tradicional, e para o caso de não existir regente, o autor reforça a partitura com símbolos para facilitar a leitura. Para os instrumentos de percussão (exceção feita aos teclados e tímpano) o autor emprega símbolos para distingui-los, anotando suas partes em uma única linha (duas, no caso dos ton-tons).



CORRÊA, Sérgio O. de Vasconcelos

050. *Júbilo* (sl, 5-8/8/1974)

Meio Expressivo : Coro Misto (SATB)

Edição : São Paulo, Ed. Novas Metas, 1978 (03 págs)

Anexo : instruções, ao final

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP

O principal procedimento informal utilizado nesta peça é a repetição de fragmentos melódicos (em naipes separados, em grupos e/ou tutti) determinadas vezes, utilizando para isso notação esquemática. Um desses fragmentos pode ser repetido de 1 a 3 vezes. Ao final, outro fragmento é repetido indeterminadamente, até desaparecer. Notação preponderantemente tradicional, com estrutura fixa.

051. *Retábulo de Sta. Joana Carolina* (ópera - Prelúdio e Primeira Cena) (sl, 1977)

Dedicatória : "A Eleazar de Carvalho"

Meio Expressivo : 2 vozes (meio soprano e barítono), narrador e orquestra (violinos, violas, cellos, contrabaixos, flautim, 2 flautas, 2 clarinetes Bb, 2 fagotes, contrafagote, 2 trompas, 3 trombones, trompete, tuba, bombardino, harpa, piano, celesta, percussão - metalofone, xilofone, vibrafone, marimba, timpanos, bloco chinês, gran cassa, flexatone, campana, bombo, reco-reco)

Edição : S. Paulo, Novas Metas, 1978 (26 págs.)

Anexo : comentários (2 págs.).

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (3789)

A edição encontrada traz apenas o Prelúdio e a 1ª. Cena (de um total de 10) desta ópera, ambos de caráter atonal. O prelúdio é escrito e realizado de forma tradicional; no meio da primeira cena um cluster nos violinos abrange o total cromático, inicialmente de forma estática e pouco a pouco modulato timbristicamente pelo deslocamento de alturas e articulações. Ao final, ocorre sua pulverização, (notada graficamente) em contraposição a figurações rítmicas gradualmente agregadas (para esta agregação o autor utiliza notação esquemática)

COSTA, Maria Helena da

052. *Atenção* (Brasília, 11/1975)

Prêmio da Platéia no 2º Concurso Nacional de Composição e Arranjos Corais. Belo Horizonte, 06/1976

Meio Expressivo : coro misto (SCTB)

Duração : cc. 4'

Edição : São Paulo, SDP ECA/USP (040) (05 págs.)

Anexo : 01 pág. com indicações de escrita

Local de Obtenção : SDP ECA/USP

A peça gira em torno da exploração sonora de expressões de trânsito, manipuladas em diversos procedimentos vocais (contornos melódicos aproximados, glissandos, sussurros, sons na região extrema aguda), falados e/ou cantados - nesse caso, utiliza elementos atonais como clusters e agrupamentos de notas não tonais). Como notação, apresenta escrita convencional acrescida de elementos esquemáticos e simbólicos.

053. *O Caçador* (sl, 1978) (SP)

Meio Expressivo : trompa solo (trompista e sua voz)

Edição : manuscrito (04 págs.)

Anexo : 01 pág., com indicações de notação

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (3084)



Com estrutura fixa e organizada em um único movimento contínuo, a peça explora timbristicamente o instrumento propondo diversos efeitos : glissandos, sons pontuais aleatórios, percussão das mãos ao pavilhão, ruídos de chaves e gritos dentro do pavilhão. Ao final, o intérprete deve ler uma reportagem de jornal (em qualquer língua) dentro do pavilhão, por 30 segundos. Apresenta, alternadamente, pentagramas e trigramas (dependendo da natureza do procedimento sonoro) e, também, elementos de notação gráfica e simbólica, além de instruções verbais.

054. *Centone* (Brasília, 1976)

Meio Expressivo : voz feminina solo (soprano)

Duração : cc.10'

Edição : São Paulo, SDP/ECA/USP (107) (08 págs.)

Anexo : 02 págs. com descrição dos materiais necessários e um guia de pronúncia da "International Phonetic Association"

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (2063)

Material Necessário : uma cadeira, uma mesinha, um microfone de pedestal, uma rosa, um copo d'água, um diapasão de sopra, seis cartões 30x30cms preenchidos conforme instruções.

Teatro musical com roteiro verbal. Seguindo marcações cronométricas, intercala uma série de ações teatrais a trechos de obras musicais notados de forma tradicional e outros procedimentos vocais (diversos fonemas emitidos seguindo um guia de pronúncia, em anexo). A intérprete deve realizar caricaturalmente a preparação (incluindo exercícios de relaxamento e aquecimento) e a realização de um recital de canto. 5 cartões trazem os autores e os títulos das obras citadas : 1.Schoenberg - *Pierrot Lunaire*; 2.Händel - *Herr in den Höhn*; 3.Schubert - *Die Forelle* op.32; 4.G.Frescobaldi - *Se l'aura spira*; 5. "?". O sexto cartão traz a inscrição "The End". A peça pede ainda a participação do público, quando a cantora pede a alguém da plateia que sobre o diapasão para ela.

055. *Cordel Lusitano* (Brasília, 17/12/1980)

Texto : Celso Araújo, "a partir da obra de Camões".

Meio Expressivo : Coro Misto (SATB) e Orquestra

Duração : aprox. 20'

Edição : manuscrito (42 págs.)

Anexo : 13 págs. (1 com bula, 12 com texto integral)

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (3749)

A peça é dividida em três partes : a primeira e a terceira realizadas por coro e orquestra, e a segunda apenas pelo coro. Naquelas, a orquestra realiza basicamente procedimentos tradicionais, excetuando-se pequenas passagens com maior índice de indeterminância (pizzicatos livres, glissando à nota mais aguda possível) enquanto o coro alterna realizações tradicionais com trechos em que o texto é declamado em solo, naipes ou tutti - ao final, coro e orquestra falam juntos um pequeno trecho. Nesta, apenas o texto é apresentado, devendo ser lido por integrantes do coro.

056. *Sangue de Tupã* (sl, sd)

Texto : Celso Araújo

Meio Expressivo : Coro misto (SCTB) e Orquestra (naipes de cordas, 3 flautas, 3 oboés, 3 clarinetes Bb, 3 fagotes, 4 trompas, 3 trompetes, 3 trombones, tuba, piano e percussão (I - tímpanos; II - tam-tam, pratos, prato suspenso, wood-block, vibrafone; III - maracas, matracas, sinos, reco-reco, apito, bongô; IV - triângulo, caixa, gongo).

Duração : ca.12'

Edição : manuscrito (28 págs.)

Anexo : 05 págs. com instruções e texto.

Local de Obtenção : arquivo CK



Nesta peça orquestra tem sua realização baseada em procedimentos tradicionais, apresentando em alguns trechos elementos de exploração timbrística (dedilhar chaves sem tocar, soprar sem tirar som, frulatos, staccatos intensos, clusters). Na parte do coro, entretanto, a notação e realização é preponderantemente informal, com quase todo o texto falado (utilizando diversas expressões, do sussurro ao grito) apresentado de forma corrida, em notação esquemática ou apenas com o ritmo dado. Há ainda a citação de duas outras obras : o *Prelúdio VIII* de J.S.Bach e o *Canto do Pagé* de H.Villa-Lobos e a realização de gesto determinado pela autora.

057. Travessia I (Brasília, 08/1978)

Dedicatória : "Ao Grupo Música Nova"

Meio Expressivo : Voz, 2 pianos, flauta, violão, contrabaixo, percussão (wood-block, prato suspenso, triângulo, maracas, reco-reco, bongôs).

Duração : indeterminada

Edição : São Paulo, SDP ECA/USP (092) (07 págs.)

Anexo : 01 pág. com glossário

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (2017)

Nesta peça as alturas são indicadas em trigramas sugerindo regiões aguda, média e grave - quando há determinação de alturas são organizados dois grupos de 3 notas que deverão ser repetidos num pequeno trecho. Os ritmos e as durações são proporcionais, sem marcação de compassos, em folhas de papel quadriculado com divisões referenciais para os diversos procedimentos utilizados : esfregar papel diretamente às cordas e bater nelas com as mãos abertas (pianos, contrabaixo e violão), além de clusters, sons sustentados e pontuais, glissandos e vibratos, tudo isso num jogo de dinâmicas precisamente estipulado.

COZZELA, Damiano

058. Ruidismo dos Pobres (sl, sd)

Obs. - Outros títulos possíveis : *Homenagem ao Gravador*; *Inácio toma um analgésico* ou *Homenagem ao Jornal*.

Dedicatória : "ao benito; e ao coro todo da usp."

Meio Expressivo : Coro misto (SCTB)

Duração : 3'42"

Edição : manuscrito (02 págs.)

Local de Obtenção : Arquivo CK

Peça de resultados aleatórios porém com estrutura fixa, valendo-se fundamentalmente de grafismos (colagens de letras e alguns símbolos) como notação indicando também a realização de dinâmicas, contornos melódicos e efeitos de densidades. Fonemas diversos servem de material para interpretações solistas e/ou de conjunto, segundo marcações cronométricas. Figuram na partitura também algumas sugestões para intervenções cênicas.

CSEKÖ, Luiz Carlos

059. Ambiência 1 (Brasília/DF – N.York/EUA, 04/1973)

Meio Expressivo : voz feminina, violoncelo e piano.

Duração : ca. 7'

Edição : manuscrito (12 págs.).

Anexo : 01 pág. com informações sobre estréias e 02 págs. com instruções.

Estréia : Minneapolis/EUA, 1979 - Minnesota Composers Forum. St.Paul Chamber Orchestra, Dennis Russel-



Davis, regente. Estréia européia: Lisboa/Portugal, 1981, Grupo de Música Contemporânea de Lisboa.
Local de obtenção : arquivo Profª. Martha Herr

Para a parte vocal, o autor apresenta trigramas determinando regiões aproximadas, enquanto que para o cele e para o piano são alternados trigramas e pentagramas. Com marcações cronométricas ao longo de toda a peça ao invés de barras de compasso, os intérpretes deverão realizar diversos procedimentos : para o piano, utilizar duas baquetas de madeira ou plástico duro e lâminas de metal ou plástico diretamente às cordas, segundo instruções verbais; para o violoncelo, tocar por vezes atrás do cavalete, nas cordas indicadas; para a voz, cantar na concavidade das mãos em forma de concha, abrindo e fechando, e alterações na pronúncia de alguns fonemas. Explorações diversas de sonoridades entre os três intérpretes constituem-se no material básico desta peça, com grande variação de efeitos. Há indicações de passagens a serem improvisadas, segundo instruções, por todos os intérpretes. Há ainda indicação de figurino (roupas pretas para os instrumentistas, preta ou branca para a cantora) e de iluminação (palco e auditório em completa escuridão, facho de luz sobre cada intérprete).

060. *Às Vezes* (sl, sd)

Dedicatória : "para Laura Conde"

Meio Expressivo : voz feminina e piano

Duração : ca. 6'50"

Edição : manuscrito (15 págs.).

Anexo: 04 págs. com instruções verbais para realização e 01 pág. com texto de apoio (poema, que não é realizado durante a peça).

Estréia : Minneapolis/EUA, 11/78, Walker Art Center (sem indicações de intérpretes).

Local de obtenção : arquivo MH

Obs.: Peça selecionada para integrar os "Encontros de Música Contemporânea da Fundação Calouste Gulbenkian". Lisboa/Portugal, 03/1980

A peça apresenta uma grande e variada coleção de sonoridades, explorada tanto pela voz como pelo piano, em procedimentos não tradicionais e de forma integrada: cantar junto às mãos em forma de concha, vibratos exagerados, sons frulatos, cantar para dentro da caixa de ressonância do piano e, para o pianista, executar diversos procedimentos diretamente às cordas e à estrutura interna do piano com os dedos, as mãos, baquetas de madeira e barra de vidro. Como notação, utiliza elementos simbólicos e gráficos, juntamente a elementos tradicionais, organizados em marcações cronométricas e repleta de instruções verbais ao longo da partitura. Para a voz, é utilizado trigramas indicando regiões aproximadas, uma única linha em momentos de execução de fonemas sem altura definida e também um pentagrama em passagens com alturas determinadas. Para o piano, trigramas e/ou pentagramas.

061. *Azul Escuro* (Minneapolis/EUA, 03/1977) (SP)

Texto : Álvaro de Campos

Dedicatória : "para Fernando Cerqueira"

Meio Expressivo : clarinete (instrumentista e sua voz) e piano

Duração : ca. 6'30"

Edição : manuscrito (14 págs.)

Anexo : instruções, glossário, texto

Local de Obtenção : arquivo autor

A peça utiliza, além dos recursos musicais, de um jogo de iluminação : palco e platéia devem ficar em *black-out*, usando-se apenas luz de serviço para os músicos, e cortinas e/ou biombos pretos devem ser usados para escurecer o fundo do palco. Musicalmente o autor emprega vários procedimentos, como exploração timbrística dos instrumentos (ao piano : baquetas e chapas de metal diretamente às cordas; ao clarinete : sons multifônicos e emissão vocal juntamente às notas), movimentação do clarinetista pelo palco segundo instruções dadas e utilização de notação aproximada com trigramas determinando regiões de alturas e marcações cronométricas para todas as durações. Além disso são apresentados também alguns trechos a serem improvisados segundo instruções verbais.



062. *Brazil S/A extração de impostos* (Rio de Janeiro, 09/1988)

Texto : Flávio Rangel

Meio Expressivo : cantor/narrador e percussionista (2 tambores -grave/agudo-, cuica, prato suspenso, agogô, gongo ou tam-tam, vibrafone ou glockenspiel, bloco de madeira)

Duração : ca. 8'

Edição : manuscrito (16 págs.)

Anexo : 03 págs. instruções, glossário e texto

Local de Obtenção : arquivo autor

Teatro musical em que o cantor/narrador interpreta um texto de caráter satírico pontilhado pela atuação do percussionista. Além da fala e do canto, são apresentados trechos em *sprechgesang* e uma série de intervenções cênicas utilizando gestos, movimentação e expressão facial/corporal. Durante a peça são-lhe atribuídos alguns "papéis" (apresentador de noticiário, palestrante pedante, político inflamado, etc.), e sua atuação se dá basicamente entrando e saindo de uma moldura sugerindo uma tela de televisão - há ainda indicações de figurino, iluminação, formação no palco e acessórios utilizados. De forma geral, sua notação aproxima-se de um roteiro esquemático-verbal com os eventos sonoros e de interpretação assinalados em sequência e integrados entre si, valendo-se também de marcações cronométricas. Para a parte da percussão é utilizada grafia convencional acoplada ao roteiro geral, por vezes com indeterminação dos instrumentos a serem executados, e o intérprete deverá respirar ruidosa e grotescamente. Seu trecho final tem duração livre.

063. *Corda Bamba* (Rio de Janeiro, 12/1985)

Dedicatória : "para Gisela Castro"

Meio Expressivo : voz e percussão (reco-reco, berra-boi) - 1 único intérprete

Duração : ca. 4'30"

Edição : manuscrito (10 págs.)

Anexo : 02 págs. com glossário e instruções

Local de Obtenção : arquivo autor

A peça está apresentada em trigramas para a parte da voz (indicando regiões de alturas) e uma única linha para a percussão e outros efeitos (palmas, estalos de dedos, batidas de pé), ambos com marcações cronométricas aproximadas. A exploração de diversos procedimentos vocais e conjuntos entre voz e percussão é a tônica da peça, havendo também um trecho a ser improvisado segundo instruções. Não há alturas determinadas, mas sim perfis melódicos, glissandos e notas sustentadas definidas por relações intervalares dadas; por vezes estes elementos se apresentam com ritmo determinado, por vezes com durações proporcionais às marcações cronométricas. O texto é constituído de sílabas e fonemas, e o autor indica a realização de diversas nuances na interpretação (*vibrato molto*, *vibrato exagerado*, *boca chiusa*, *claro/delicado*, *quase senza vibrato*, etc.). Outras explorações sonoras estão presentes : cantar junto às mãos em forma de concha -como uma surdina-, cantar junto às molas do reco-reco, colocar a campana do reco-reco junto ao peito e à barriga. O autor fornece ainda indicações de iluminação do palco e plateia.

064. *Couro de Gato* (Boulder/EUA, 12/1980) (SP)

Meio Expressivo : dois trombones (tenor/baixo) e percussão (percussionista 1 : 2 tímpanos, prato cravejado grande, suspenso, agogô (em tripé), cencerro grande, reco-reco de metal, xilofone, temple-block, arco de contrabaixo e sua voz; percussionista 2 : tímpano, prato cravejado grande, suspenso, agogô, cencerro médio, reco-reco de metal, vibrafone, temple-block, arco de contrabaixo e sua voz).

Duração : ca. 7'

Edição : manuscrito (20 págs.)

Anexo : 04 págs. com glossário, instruções e citações de textos de W.Blake e W.S. Burroughs.

Local de Obtenção : arquivo autor

A peça apresenta estrutura fixa e um único movimento contínuo demarcado cronometricamente. Para os instrumentos melódicos são utilizados tanto o pentagrama quanto o trigramas (indicando cinco regiões de alturas). Todas as indicações de realização presentes no decorrer da peça encontram-se em inglês, e todas as instruções iniciais em português. Além de diversos efeitos de exploração timbrística distribuídos pelos



diferentes instrumentos, o autor solicita que os intérpretes emitam sons vocais em alguns trechos, quer seja em boca chiusa dados intervalos dados (percussionistas) quer seja em notas aproximadas (trombonistas, simultaneamente à realização instrumental). O autor indica também indumentária a ser utilizada (roupas pretas, mangas compridas), iluminação (spot-lights de luz negra) e o uso de maquiagem no rosto, pescoço e dorsos das mãos (produto sensível à luz negra) e a disposição dos intérpretes no palco.

065. *Curva* (Rio de Janeiro, 07/1988) (SP)

Meio Expressivo : percussão (dois instrumentistas e suas vozes : 1) 2 tambores c/ alturas diferentes, 1 prato suspenso, 1 gongo, 4 baquetas de caixa; 2) 2 tambores c/alturas diferentes, 1 pratos suspenso, 1 agogô -em tripé-, 1 arco de contrabaixo, 4 baquetas de caixa)

Duração : ca. 6'

Edição : manuscrito (09 págs)

Local de Obtenção : arquivo autor

A execução desta peça deverá ser teatralizada, e a "coreografia" vem escrita de forma simbólica na partitura. São exigidos ainda : vestuário específico, iluminação e disposição espacial. A peça é então executada a partir dos gestos prescritos. Marcações temporais são cronométricas/ metronômicas, sendo que a duração de certos eventos sonoros são livres, de acordo com a ressonância do instrumento, enquanto que outros são indicados de forma gráfica. Existem 2 momentos par improvisação : no primeiro, os intérpretes cantam intervalos sobre as notas emitidas no prato e no tambor através de arco e fricção de dedos, respectivamente. Esta passagem figura em trigramas, com alturas relativas e grafismos. No segundo trecho improvisado, figuras rítmicas -escritas dentro de um quadro- servem de base para a execução. Além dos citados efeitos de arco e fricção de dedos, os instrumentistas devem utilizar até 4 baquetas sobre o mesmo instrumento em determinadas partes.

066. *Divisor de Águas* (sl, sd)

Texto: Antonio Brasileiro

Dedicatória : "Para Eládio Pérez González"

Meio Expressivo : barítono e piano

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (09 págs.)

Anexo : 02 págs, com texto e bula para realização

Local de Obtenção : arquivo autor

A peça se apresenta com marcações cronométricas aproximadas, e o texto é realizado preponderantemente de forma falada (com indicações de caráter definidas verbalmente) utilizando um trigrama que determina 5 regiões de alturas.. Algumas palavras ou fragmentos são trabalhados separadamente (falados, c/ ritmos definidos, cantados, com notas sustentadas, glissandos). O pianista deverá executar clusters em diversas formas, além de utilizar duas lâminas de metal ou plástico diretamente às cordas segundo indicações de registro, velocidade e ritmo, notados tanto sobre 2 trigramas como em pentagramas, também com indicações verbais.

067. *Lâmina da Voz* (Rio de Janeiro, 05/1986)

Texto : João Cabral de Melo Neto

Meio Expressivo : voz (falada/cantada), trombone tenor/baixo, 2 spotlights c/ *dimmer* e iris (diâmetro máximo 40 cms.).

Duração : entre 6'15" e 7'07"

Edição : manuscrito (18 págs.)

Anexo : 02 págs. com instruções e bula para realização

Local de Obtenção : arquivo autor

Nesta peça são utilizados apenas trigramas para determinação de regiões de alturas relativas e contornos melódicos, sempre com marcações cronométricas aproximadas. A voz se alterna entre trechos falados, cantados e sussurrados, em glissandos, sons sustentados e ataques secos, e algumas passagens apresentam



ritmo escrito (às vezes, simultaneamente ao trombone). O trombonista, além da execução tradicional (com e sem surdina) deverá também cantar uma nota enquanto toca outra. Há uma grande preocupação com o caráter cênico da peça, com instruções detalhadas sobre a variação da iluminação, indicações de posicionamento, movimentos corporais e atuação no palco determinadas em um roteiro esquemático/verbal ao longo da partitura. Há ainda prescrição de indumentária, iluminação do ambiente e o uso de outros recursos extra-musicais como gelo seco (para delinear bem os fachos de luz).

068. *Nuance 2* (sl, 1986)

Meio Expressivo : percussão (06 percussionistas : 4 tímpanos, xilofone, 2 molas, 3 maracas, 3 agogôs, 3 almglocken c/ arco, 3 temple block, 3 wood-block, 4 pratos sizzle, 2 brake drum, 2 guizos, 2 crotalos, jogo de sinos) e vozes (os próprios instrumentistas)

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (13 págs.)

Local de Obtenção: arquivo PIAP

Nesta peça, os percussionistas -além de executarem seus instrumentos- utilizam também a voz (quase sempre em "boca chiusa") e palmas. A partitura utiliza marcações cronométricas e trigramas indicando regiões de alturas. Contrastes timbricos, de durações e de teturas são trabalhados entre sons sustentados e eventos pontuais, com dinâmicas totalmente estabelecidas. Há dois trechos para improvisação sobre materiais dados : um para instrumentos, com possibilidade de variação de andamento e outro para vozes, sobre sons já realizados em instrumentos. Ao final, os executantes deverão manter os movimentos corporais após o término dos sons, como se ainda permanecessem tocando. Utiliza notação gráfica, com alguns elementos iconográficos e ainda instruções verbais ao longo da partitura.

069. *Sound* (sl, sd)

Dedicatória : "para Tim Lenk"

Meio Expressivo : quatro vozes quaisquer ou grupos de vozes, amplificados ou não, gravados ou não.

Duração : ca. 3'20"

Edição : manuscrito (11 págs.)

Anexo : 02 págs. com instruções para realização.

Estréia: Boulder/EUA, 1985, Center for New Music Resources (versão amplificada eletronicamente); Belo Horizonte/MG, 1987, I Encontro de Compositores Latino-Americanos (versão para 4 vozes femininas solistas).

Local de Obtenção : arquivo MH

Nesta peça o material sonoro é obtido pela decomposição de seu próprio título (a palavra *sound*, em sua pronúncia em inglês) em diversas possibilidades : fonemas, sons sibilados ou falados, vogais sustentadas, assovios por entre os dentes, articulações em ritmos irregulares de ataques consonantais e variação intervalar intermitente. Em alguns momentos também devem ser utilizados sussurros e expirações ruidosas de forma expressiva. Utiliza notação gráfica e simbólica, com trigramas indicando regiões de alturas aproximadas ou apenas uma linha, quando não há alturas definidas. Há marcações cronométricas ao longo da partitura, bem como algumas instruções verbais.

070. *Voz de Ninguém* (Brasília, 04/1988)

Texto : Ferreira Gullar

Meio Expressivo : coro misto (SCTB) - mínimo de 12 pessoas

Duração : entre 3'20" e 3'35"

Edição : manuscrito (11 págs.)

Anexo : 02 págs. com instruções e texto

Local de Obtenção : arquivo autor

Nesta peça, o caráter predominante é o da continuidade (quer pela presença de sons prolongados, quer pela



repetição constante de frases cantadas, murmuradas e/ou sussurradas) contrapostas a frases faladas, mas sem repetição - como uma grande onomatopéia ilustrativa do texto (excertos do poema "A Ventania", de Ferreira Gullar). São utilizados fonemas sustentados, glissandos e contornos melódicos em notação simbólica e gráfica, com trigramas determinando regiões de alturas relativas. O autor pede ainda a dicção exagerada do texto e a acentuação de sua possibilidade dramática pela disposição do coro em palco. É pedida ainda a diminuição quase total da iluminação do palco (no auditório, escuridão total).

CUNHA, Alberto

071. *298 d.B.* (sl, 1983)

Meio Expressivo : coro misto (SCTB)

Duração : não especificada

Edição : São Paulo, SDP ECA/USP (727) (12 págs.)

Anexo : 01 pág. com instruções para realização

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (5766)

A peça apresenta como texto apenas sílabas e fonemas consonantais. As primeiras, são realizadas e notadas tradicionalmente. Muitos dos sons consonantais são acompanhados de notação gráfico-indiccial, sempre em procedimentos de longa duração. Em um trecho, deve-se realizar quase que aleatoriamente 2 desses sons segundo algumas indicações. Em outro, o autor pede a realização de murmúrios incompreensíveis. Algumas variações na realização são indicadas em notas de rodapé. Dinâmicas são grafadas de modo tradicional. Os andamentos, de forma tradicional e também relativa ("2x mais lento", "2x mais rápido"). Esses elementos são distribuídos entre outros totalmente tradicionais, principalmente na primeira metade da peça.

CUNHA, Estércio Marques

072. *Adorador* (Goiânia, 09/1974)

Texto : Ieda Schmaltz ("Uma leitura da palavra-poema de Ieda Schmaltz para côro")

Meio Expressivo : coro misto (SCTB)

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (09 págs.)

Anexo : 01 pág. com instruções

Local de Obtenção : autor

A palavra-poema constitui-se no único texto da peça, sendo decomposta em letras e sílabas realizadas em experimentações timbrísticas : sons aspirados, notas longas sustentadas, ataques secos individuais, modulação do timbre pela fôrma bucal, trechos falados, gemidos e gritos. Utiliza notação simbólica (em certas passagens com resultados aleatórios), tendo também uma seção e alguns fragmentos de solos notados de forma tradicional.

073. *Breve Tempo Sonoro* (Goiânia, 20/06/1976)

Dedicatória : "Para o Festival de Inverno de Ouro Preto, 1976"

Meio Expressivo : flauta, violino, soprano, coro misto (grupos fem./masc.sem distinção de vozes), percussão (prato, para de claves, atabaque) e piano.

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (30 págs.)

Anexo : 01 pág. com instruções sobre a notação

Local de Obtenção : arquivo autor



De caráter dodecafônico (na parte instrumental e de soprano), a peça alterna elementos informais (geralmente presentes na parte coral) como murmúrios, sussurros, sons aspirados e emissões vocais -alturas livres ou relativas- com procedimentos notados e realizados tradicionalmente. Na parte instrumental, ocorrem ainda exploração de regiões extremas dos instrumentos (notação gráfica) e de recursos expressivos (flautista deverá, por vezes, articular os ataques como em uma conversa).

074. *O Guarda-Noite* (sl, 16/06/1977)

Texto : Ieda Schmaltz

Meio Expressivo : voz feminina, peq. Coro feminino, flauta, violão, iluminação (sem luzes coloridas)

Duração : não especificada

Edição : Goiânia, ed. Anima, in SCHMALTZ, Ieda. "*O peixenauta*" (poemas). 1983, 2ª ed.

Anexo : 01 pág. com instruções para realização

Local de Obtenção : arquivo autor

Teatro musical onde a atuação teatral da solista (voz feminina) e a movimentação dos outros participantes em palco (coro, flautista e violonista) são indicados por instruções verbais ao longo da partitura, que em vários trechos não apresenta divisões de compassos. A solista, assim como o coro, realiza trechos falados e outros cantados, além de alguns efeitos vocais (sons aspirados, sussurros, murmúrios e "fala quase canto" - *sprechgesang*). A solista deverá ainda improvisar um pequeno trecho, segundo indicações. O coro não apresenta divisão estrita entre as vozes, variando sua distribuição de acordo com o efeito desejado. Para a flauta e o violão, há trechos totalmente tradicionais e outros onde o flautista deve falar ao bocal do instrumento, e o violonista, enconstar levemente a unha nas cordas vibrantes.

075. *Lírica nº1* (sl, 1973)

Meio Expressivo : sexteto vocal misto (3 fem / 3 masc)

Duração : ca. 5'

Edição : manuscrito (13 págs.)

Anexo : 02 págs. com instruções e comentários

Local de Obtenção : arquivo autor

A peça é baseada na exploração timbrística de algumas possibilidades expressivas da voz através de procedimentos coletivos como sussurros, murmúrios, sons aspirados, vogais cantadas com alturas livres, contornos melódicos, estalos de língua e ataques com sons guturais. O autor não utiliza pentagrama, mas apenas uma linha de referência indicando três grandes regiões (agudo-médio-grave), e o texto constitui-se de sílabas e fonemas que poderão ser substituídos por outros pelos intérpretes, que poderão também definir combinações harmônicas dos sons emitidos. O autor não utiliza fórmula de compasso ou marcações cronométricas, organizando espacialmente os eventos determinando assim variações de densidades e o agenciamento entre eventos.

076. *Lírica nº 2* (sl, 1975)

Meio Expressivo : coro misto (SSCCTTBB)

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (12 págs.)

Anexo : 01 pág. com instruções

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (1934)

O material sonoro empregado nesta peça assemelha-se muito ao da peça anterior, *Lírica nº 1*, acrescido de gritos. Aqui, esses elementos informais são intercalados e/ou sobrepostos a trechos com notação e realização totalmente tradicionais, com variações em sua densidade e utilizando pentagramas. A indicação de compassos (quaternário) é apenas referencial, assim como o andamento indicado (*bem lento*).

077. *Lírica no 3* (Goiânia, 29/09/1975)

Meio Expressivo : coro misto (grupos masc./fem., sem distinção de vozes)

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (05 págs.)

Anexo : 01 pág. com instruções para realização

Local de Obtenção : arquivo autor.

O material sonoro assemelha-se ao utilizado nas duas últimas peças, *Lírica nº 1* e *Lírica nº 2*. Aqui, como na primeira, não há pentagramas, apenas uma linha demarcando três regiões de alturas relativas (agudo-médio-grave), sobre as quais o autor distribui fonemas, sílabas e palavras pertencentes a um poema (anexo à partitura), de caráter concretista. Não há fórmula de compasso nem marcações cronométricas, apenas linhas verticais de referência para o agenciamento de eventos (simultâneos “como num acorde” e/ou sequenciais).

078. *Música para coro, flauta, xilofone e bateria* (sl, 10/07/1974)

Meio Expressivo : coro misto (SCTB), flauta, xilofone e bateria

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (12 págs.)

Anexo : 01 pág. com instruções

Local de Obtenção : arquivo autor

Os únicos elementos informais presentes são a exploração timbrística através de estalos de língua e sons aspirados sem altura definida na parte coral (o primeiro com variação de densidades, o segundo em sons prolongados) e a não determinação de métrica de compassos - as linhas de compasso presentes servem apenas como referência visual para a montagem, reforçando a idéia de um continuum.

079. *Música para coro e percussão* (Oklahoma City/EUA, 03/1979)

Meio Expressivo : coro misto (10 homens, 10 mulheres - cada grupo pode ser duplicado) e percussão (chimes, gongo, prato suspenso, marimba, woodblock, caixa-clara, timpano cromático médio, bumbo); pedaços de madeira e pedras (o coro também realiza percussão).

Duração : ca. 11'

Edição : manuscrito (28 págs.)

Anexo : 01 pág. com instruções

Local de Obtenção : arquivo autor

Nesta peça não há a presença de pentagramas para a realização coral; apenas uma única linha para cada naipe delimita grandes regiões de alturas. Sobre ela estão indicados contornos melódicos e sons sustentados e/ou ataques simultâneos em diferentes regiões (por vezes com alturas livres), além de variação de densidades, realizados com sons sussurrados, murmúrios ininteligíveis e vogais cantadas. A parte instrumental é preponderantemente notada e realizada de modo tradicional, com exceção apenas para trechos em que um prato deve ser colocado sobre a pele do timpano realizando contornos melódicos aproximados. Como um todo, a peça apresenta marcações cronométricas com linhas divisórias para facilitar a leitura e montagem.

080. *Natal (cena musical em 1 ato)* (Goiânia, 05/1984)

Texto : adaptado do *Livro do Eclesiastes* (Bíblia) e de “*Faz escuro mas eu canto*” (Thiago de Melo).

Meio Expressivo : coro misto (sem indicação de vozes), 2 flautas, violão, pedras (percussão), 2 atores (1 narrador), atriz.

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (24 págs.)

Anexo : 02 págs. (instrumentação e texto)

Local de Obtenção : arquivo autor



Teatro Musical. Ao longo da partitura são apresentados -juntamente à realização musical- os textos a serem falados e as indicações de distribuição inicial e movimentação em palco (atores e coro, de forma verbal). A nível instrumental, apresenta notação e realização tradicionais. O coro, além da movimentação em palco, executa também percussão com pedras e trechos murmurados sem texto determinado.

081. *Requiem for Prometheus* (sl, 1982) (SP)

Meio Expressivo : coro, solistas, voz amplificada, atores e orquestra, esta dividida em dois grupos; grupo I (no palco) : piano, 2 flautas, 2 clarinetes Bb, clarone Bb, 2 trompetes Bb, 2 trombones, tambor militar, *bass drum*; grupo II (no fosso) : 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes Bb, 1 fagote, 4 trompas F, 3 trombones, tuba, percussão (2 timpanos, *bass drum*, xilofone, prato suspenso, celesta, temple-block) e cordas (violinos, violas, cellos e contrabaixos).

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (129 págs.)

Anexo : libreto, comentários e instruções

Local de Obtenção : arquivo autor

Esta peça -na verdade, uma Ópera- faz parte da tese de doutoramento defendida pelo autor em Oklahoma/EUA, 1982. Os músicos presentes no palco participam, por vezes, da cena. Ao coro está reservado o maior número de elementos informais : efeitos de densidades e sons sustentados sem alturas definidas, contornos melódicos em sussurros, participação das cenas movimentando-se pelo palco segundo indicações verbais (incluindo aplausos, ovações e outros procedimentos de diversos carâteres), coreografia gestuais, palavras de livre escolha a serem pronunciadas; alguns solos vocais devem ser amplificados e tratados com efeitos eletrônicos. Os atores interpretam personagens estereotipados (socialite, jornalista, líder religioso, demagogo), e suas atuações -faladas- vêm indicadas verbalmente e na íntegra na partitura, porém sem sincronização precisa com a parte orquestral. O piano faz também parte do cenário, sendo executada por uma atriz. Há ainda indicações para iluminação e cenário.

082. *Reza* (Goiânia, 1971)

Meio Expressivo : 3 coros (feminino, misto e masculino com pelo menos 10 pessoas em cada grupo - quanto mais, melhor) e percussão (instrumentos que tenham ressonância -timpano, gongo, prato, etc.- e 2 pequenos objetos -paus, pedras- com som suave e opaco).

Duração : ca. 7'

Edição : manuscrito (15 págs.)

Anexo : 01 pág. com instruções

Estréia : Catedral de Goiânia, 1977. Coral do Curso Técnico da UFGO.

Local de Obtenção : arquivo autor

Nesta peça não há pentagramas, mas apenas uma linha de referência indicando três grandes regiões (agudo-médio-grave). Contornos melódicos, alturas livres, efeitos de densidades e atuações faladas ou sussurradas com variações de caráter constituem a base da atuação coral distribuída entre os 3 grupos, que às vezes devem também executar a percussão (paus e pedras). Alguns solos estão indicados, seguindo a mesma linha de atuação. Os instrumentos de percussão deverão se posicionar atrás de cada grupo coral, que deve estar separado dos demais. O autor emprega também marcações cronométricas em lugar de barras de compasso.



ESCOBAR, Aylton

083. *Assembly* (sl, 1972) (SP)

Meio Expressivo : piano (acústico/amplificado) e tape (com a voz do instrumentista)

Duração : variável

Edição : Colônia, Musikverlag Hans Gerig, in "*Neue Brazilianische Musik*", 1978 (04 págs.)

Anexo : 02 págs. com instruções e comentários

Local de Obtenção : arquivo CK

A peça é formada por 7 módulos indicados por letras, não havendo indicações se sua sequência de realização é fixa. A, B e C devem ser tocados ao piano acústico, não contendo em si elementos informais. D, E e F são executados ao piano amplificado utilizando diversos elementos organizados em células : toque diretamente às cordas com pancadas ou raspagem de dedos, unha ou outro objeto como vidro. Tais células podem ser repetidas livremente, ou a partir delas o intérprete poderá improvisar aleatoriamente. G é tocado também ao piano amplificado. Contém instruções verbais devendo o intérprete escolher livremente entre os módulos A, B ou C, terminando com um grande cluster com os braços. A fita magnética é executada a partir do módulo D até o final, e pode ser montada pelo próprio intérprete a partir de indicações do autor utilizando elementos da própria partitura além de sua atuação vocal dizendo um poema e seu nome.

084. *Canto/Ciranda (ao) Chão* (Rio de Janeiro, 1978)

Texto : Ilka B. Laurito

Dedicatória : "para Dulce"

Meio Expressivo : coro misto (SSSCCCTTBB)

Duração : não especificada

Edição : Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE, in *Nova Música do Brasil para coro a capella*. (06 págs.)

Anexo : 01 pág. com texto, comentários e instruções

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (3805)

A peça é baseada na união de algumas características do cantochão (textos salmodiados, realização rítmica de forma expressiva, sem rigor métrico) a um material oriundo das cantigas de roda, inclusive com a citação de um tema popular ("Carneirinho, Carneirão"). O autor contrapõe procedimentos escritos e realizados de forma tradicional a outros utilizando notação simbólica e gráfica. Além do texto cantado/salmodiado os cantores devem assobiar em um trecho, e em outro cantarolar livremente melodias populares infantis (escolhidas individualmente). Algumas palavras são ainda faladas, segundo indicações de caráter.

085. *Cantos Novos e Vazios* (Rio de Janeiro, 08/1970 – 12/1977)

Texto : Félix Augusto de Athayde

Dedicatória : "são dedicados ao soprano Fátima Alegria"

Meio Expressivo : voz (soprano) e piano

Duração : não especificada

Edição : partitura editada sem qualquer referência à editora ou local (08 págs.). Pelas características gráficas, talvez seja uma edição da Editora Novas Metas, de São Paulo.

Anexo : 02 págs. com texto, notas explicativas e instruções para a notação utilizada.

Local de Obtenção : arquivo MH

Esta peça é composta por duas partes – dois cantos que, embora possuam certa independência por suas características particulares, deverão sempre ser executados em conjunto, praticamente sem interrupções. No primeiro canto, a parte do piano intercala realizações tradicionais a trechos com trigramas indicando regiões, e a parte da voz apresenta uma execução praticamente tradicional à exceção de alguns glissandos notados graficamente; no conjunto, há trechos sem divisões de compassos e com certa liberdade na execução de padrões rítmicos. No segundo canto, não há divisões de compasso, e o pianista realiza uma série de procedimentos junto às cordas com os dedos, um copo de vidro e uma baqueta., alguns deles improvisados. Apresenta notação gráfica e simbólica, sempre utilizando trigrama para indicar regiões. A cantora realiza

melodias com alturas relativas, levando em conta sua estrutura intervalar, e realiza algumas respirações de forma expressiva.

086. *Dois Contornos Sonoros* (sl, 1976)

Texto : Antonio Rodrigues

Meio Expressivo : coro misto (SSSCCTTTBB) no "*Contorno*"1, coro duplo ("piccolo" e "grande"); no "*Contorno*"2, 08 rádios de pilha (no mínimo).

Duração : não especificada

Edição : São Paulo: Ed. Novas Metas, 1979 (08 págs.)

Anexo : 01 pág. com comentários e instruções

Local de Obtenção : Centro Cultural São Paulo (p.3205)

A peça é dividida em duas partes (dois "Contornos") compostas a partir de Hai-Kais. A primeira tem notação e realização totalmente tradicional; na segunda, alguns elementos informais estão presentes : trechos com trigramas indicando regiões de alturas, improvisos individuais segundo indicações, blocos sonoros de alturas livres, utilização de rádios de pilha (sempre manipulando o "dial") e articulação de cantos populares em b.c. ou com o texto original, resultando em alto grau de aleatoriedade.

087. *Poética II* (Rio de Janeiro, 1978) (SP)

Dedicatória : "para Renato Schmidt, meu amigo"

Meio Expressivo : 4 flautas; ou 1 flauta e 3 gravadores cassete; ou 1 flauta e 1 gravador de rolo; ou 4 flautas e 1 gravador de rolo (utiliza a voz do instrumentista).

Duração : de 06' a 10', dependendo da versão

Edição : São Paulo, Ed. Novas Metas, 1978 (04 págs.)

Anexo : 02 págs. com comentários e instruções sobre notação, realização e gravação da fita magnética, além das partes separadas para cada instrumentista.

Local de Obtenção : arquivo CK

A peça realiza exploração timbrística dos instrumentos (também relacionando-os à manipulação da fita magnética) e constitui-se em 13 módulos independentes entre si. Estes módulos estão organizados em 4 seções : 1) expositiva - uma flauta executa os 10 primeiros módulos; 2) de ligação - as 4 flautas (ao vivo e na fita) executam o mesmo módulo (11); 3) jogos e diálogos - os 10 primeiros módulos são desenvolvidos pelos 4 flautistas (ao vivo ou na fita) seguindo outra ordem; 4) finale - um mesmo módulo (13) é executado pelos 4 flautistas (ao vivo ou na fita). No caso da realização com fita, esta poderá ser modificada eletronicamente. No geral sua estrutura é determinada, sendo que na terceira seção um flautista poderá organizar os módulos a seu critério, bem como alterar dinâmicas e andamento; em determinados momentos, deverão também variar as formas de emissão, chegando a falar um texto de livre escolha junto ao bocal da flauta. Sua notação mescla escrita tradicional com o uso de notação simbólico/gráfica, além dos comandos verbais necessários à sua montagem (em cada uma das versões possíveis). Traz ainda indicações para montagem da fita, marcações de cena e de distribuição dos músicos pelo palco e plateia.

088. *Poética IV* (São Paulo, 1980) (SP)

Meio Expressivo : tuba solo, fita magnética e rádios de pilha (utiliza a voz do intérprete)

Duração : não especificada

Edição : São Paulo, Ed. Novas Metas, 1980 (09 págs.)

Anexo : 07 págs. com comentários, instruções e partitura de realização para a fita magnética

Local de Obtenção : Centro Cultural São Paulo (p.4830)

Esta peça divide-se em duas partituras : a primeira, para a performance, mostra os elementos musicais executados ao vivo e os necessários à sincronização da fita; a segunda trata-se de uma partitura de realização da parte previamente gravada pelo próprio intérprete, chegando a ter 10 eventos simultâneos. A partitura a ser utilizada na performance apresenta preponderantemente notação tradicional (ainda que sem barras de



compasso). A partitura para gravação da fita apresenta marcações cronométricas e, além da notação tradicional, é utilizada também notação simbólico-gráfica para a manipulação dos rádios de pilha e indicações verbais para a entrada de um texto a ser falado pelo intérprete, terminando com a pronúncia de seu próprio nome (este texto deverá ser traduzido para a língua nativa do intérprete, mantendo-se seu significado expressivo).

089. *Sete palavras e um punhal* (Rio de Janeiro, 1982)

Texto : Cecília Meirelles

Dedicatória : "para Beth Ernst Dias - Rio, 1982"

Meio Expressivo : "para um flautista, sua voz e fita magnética" (flauta, flauta G).

Duração : não especificada

Edição : São Paulo, Ed. Novas Metas, sd (02 págs.)

Anexo : 01 pág. com texto e instruções para gravação da fita.

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (5880)

A realização desta peça se dá em dois níveis: execução ao vivo, quando o intérprete deverá -além de tocar-cantar algumas notas ao bocal do instrumento; fita magnética pré-gravada pelo próprio instrumentista na qual são manipulados diversos materiais (sobreposição de trechos, adição de efeitos de estúdio, trechos falados - com diversos graus de expressividade-, sons de borbulhas d'água soprada por canudo em um balde). A fita é constituída de 4 trechos que são sobrepostos à atuação ao vivo - que poderá contar também com recursos de amplificação (neste caso, deve-se também utilizar efeitos eletrônicos. Todos os procedimentos necessários à gravação da fita vêm em instruções verbais, sendo a partitura apenas de execução (determinando a sincronia entre o material gravado e a performance ao vivo).

FERRAZ, Sílvia

090. *Algo sobre Algo* (São Paulo, 10/11/1978)

Texto : Edgar Braga

Meio Expressivo : coro misto SCTB

Duração : não especificada

Edição : São Paulo, SDP ECA/USP (854) (08 págs.)

Anexo : 02 págs. com instruções e texto estimulativo à participação do público

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (6490)

Utilizando como suporte pentagramas sem divisões de compasso, a partitura não indica caráter ou andamento, que deverão ser determinados individualmente por cada cantor a partir da leitura do poema. A partir do andamento determinado em seu início, o autor propõe um jogo de proporções entre os procedimentos apresentados. São utilizados sons nasais, sons orais, bocca chiusa e suas combinações de agenciamento, além de variação microtonal aproximada de notas sustentadas. O autor fornece também um texto estimulativo a ser distribuído para o público, com sugestões de manipulação na percepção dos elementos sonoros apresentados na obra.

091. *Cantilena en Canto* (São Paulo, 30/10/1979)

Meio Expressivo : duas vozes femininas (solos)

Duração : não especificada

Edição : São Paulo, SDP ECA/USP (853) (01 pág.)

Anexo : texto com instruções

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (6489)



Para cada uma das cantoras o autor propõe um modelo de alturas : para a primeira, uma série ininterrupta de notas de igual valor, sempre pequeno, gerando um perfil melódico a ser repetido com diversas manipulações a cada vez (alterações microtonais, portamentos, variações de dinâmicas, timbres de voz) mantendo sempre um caráter geral mais ágil, como uma ladainha; para a segunda, três blocos com notas longas com âmbito máximo de um tritono utilizando a sonoridade da inspiração e expiração, e por vezes como um sopro cantado, mantendo um caráter mais lento, como num lamento. As duas intérpretes deverão atravessar em linha reta o local onde se encontra a audiência : inicialmente a segunda, lentamente, e após, também a primeira, de forma mais rápida (com indicações metronômicas para os passos).

092. *Correr com o Vento* (São Paulo, 30/09/1981)

Texto : Teco e Manoel Costa

Meio Expressivo : voz feminina solo, oboé e coro misto (SCTB)

Duração : ca. 2'

Edição : São Paulo, SDP ECA/USP (859) (05 págs.)

Anexo : 01 pág. com instruções

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (6494)

Esta apresenta notação e realização preponderantemente tradicionais. Não há, porém, divisões de compasso nem ritmos escritos, apenas melodias com durações proporcionais (notas brancas e pretas) e grupos de notas a serem executados rapidamente. Não dispondo de uma métrica determinada, cada intérprete poderá organizar sua estrutura rítmica, com o cuidado de evitar grandes disparates entre as escolhas individuais. O oboísta deverá estar atento à voz solista feminina, para seguir o fraseado realizado pela cantora e interagir com ela em determinados momentos.

093. *Mas quem te deu tudo isso ?* (São Paulo, 04/01/1980)

Texto: Noel Rosa

Meio Expressivo : coro misto (sem indicações de divisão de vozes)

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (02 págs.)

Anexo : 01 pág. com instruções

Local de Obtenção : arquivo autor

A partir de uma poesia de Noel Rosa (de 1937, com melodia perdida), o autor apresenta uma proposta melódica para sua realização : ela tem quadratura maior do que a poesia, e o grupo pode decidir coletiva ou individualmente onde começar e acabar (garantindo, a partir de indicações, o enquadramento do trecho melódico à poesia completa). Cada cantor poderá iniciar seu trecho a partir de uma altura que lhe convenha utilizando a melodia dada como referência intervalar, e o grupo decide também qual o andamento escolhido. Ao se passar pelo "Da Capo" da partitura (caso se passe por este trecho), os intérpretes deverão realizar "canto falado" (sem indicações para sua realização).

094. *Toada* (São Paulo, 22/11/1979)

Texto : Edgar Braga

Meio Expressivo : coro misto (SCTB) de no máximo 20 vozes

Duração : não especificada

Edição : São Paulo, SDP ECA/USP (858) (03 págs.)

Anexo : 01 pág. com instruções

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (6493)

A peça apresenta seqüências melódicas que deverão ser executadas individualmente por cada integrante do coro - que deverá escolher um andamento (entre 100 e 120MM) para sua realização. Os coralistas deverão estar dispostos em círculo, distribuídos entre o público, e deverão se movimentar atravessando diametralmente o círculo imaginário, terminando de cantar assim que chegar ao ponto desejado; dessa forma, todos começam



juntos, mas o término das realizações individuais será desconstruído. O autor indica ainda certa liberdade na organização de dinâmicas, estabelecendo em alguns trechos campos de dinâmica para escolha também pessoal. Os sons a serem emitidos deverão ser definidos também individualmente a partir de sugestões do autor (de forma normal, anasalada ou em falsete, segundo indicações), e as alturas poderão ter variação de $\frac{1}{4}$ de tom.

FICARELLI, Mário

095. *Ensaio 1972* (São Paulo, 1972) (SP)

Dedicatória : "para Anna Maria Kieffer"

Meio Expressivo : mezzo-soprano, contrabaixo e percussão (4 pratos suspensos - piccolino (15'), piccollo (18'), médio (20') e grande (22')).

Duração : 11'30"

Edição : São Paulo, Ed. Novas Metas, 1978 (11 págs.)

Anexo : 02 págs. com instruções (inglês/português).

Estréia : Festival da Sociedade Internacional de Música Contemporânea (SIMC). Paris, 1975. Anna Maria Kieffer (soprano), Joelle Leandre (contrabaixo.), Michel Cals, Guy Noel Ciprian, Willy Coquillat e François Gagneux (percussão).

Local de Obtenção : Centro Cultural São Paulo (p.2255)

Nesta peça destaca-se a exploração timbrística dos pratos, através da fricção, percussão e ressonância conseguidas de várias formas e com vários objetos como : arco, fios de crina, lápis, serras, espátulas, água, etc.. Para esses procedimentos são utilizados símbolos específicos e alguns grafismos, enquanto que para a voz e contrabaixo são utilizadas notação e realização preponderantemente tradicionais. A partitura não apresenta divisões de compasso, e apenas em alguns trechos marcações cronométricas.

096. *Noturno* (sl, 1979)

Obs.: Obra premiada no 1º Concurso Nacional de Composição para coro infantil (FUNARTE)

Meio Expressivo : coro infantil (3 vozes)

Duração : ca. 2'55"

Edição : Rio de Janeiro, FUNARTE, série "Música Brasileira para coro infantil", 1982 (08 págs.)

Anexo : 01 pág. (comentários, instruções e nota sobre o autor)

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (3832)

O autor mescla procedimentos notados e realizados tradicionalmente a outros - na parte central da peça e em seu final - utilizando notação gráfica (clusters sustentados que se estreitam até um único som) com clave de regiões, além de trecho com ritmos escritos para assobios (ritmos esses que podem ou não ser seguidos - são apenas sugestão de organização temporal), uma passagem com sussurros e outra com comandos verbais orientando a realização.

097. *Sapo Jururu* (sl, 1974)

Obs.- há uma dedicatória para o acervo : "Para Biblioteca do Depto. de Música da ECA/USP"

Meio Expressivo : coro misto (SCTB / SSSCCTTBB)

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (08 págs.)

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP

A peça apresenta poucos elementos informais : em seu trecho inicial o autor apresenta algumas sílabas a serem repetidas pelos naipes em procedimentos rápidos e apenas com direções melódicas aproximadas e um grupo rítmico que deverá ser repetido cerca de 3 vezes; ao longo da partitura glissandos e sons sustentados são notados de forma gráfica, e ao final um pequeno e vigoroso glissando falado terminando em *ff*.



098. *Suíte "O poço e o pêndulo"* (sl, 12/1969) (SP)

Texto : baseada no conto homônimo de Edgar Allan Poe

Dedicatória : "ao prof. Ernesto de Lucca"

Meio Expressivo : 2 pianos, narrador e percussão (castanholas, pandeiro, triângulo, caixa, tambor militar, 3 wood-blocks -agudo, médio e grave-, claves, 2 pratos suspensos, 2 pratos, tam-tam grave, corrente de ferro, 2 tímpanos, 2 tímpanos com pedal, celesta, vibrafone, bells, xilofone, piano, piano vertical s/ máquina e teclado, vozes dos percussionistas - 7 executantes)

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (18 págs.)

Anexo : 03 págs. com comentários, instruções e síntese do conto de E.A.Poe por Raulita G. Odriozola

Local de Obtenção : arquivo PIAP

A peça está dividida em quatro seções : I) Lento; II) Lento; III)Introduzione e Passacaglia e IV) Fugato e Finale. O texto a ser narrado é distribuído pela própria partitura, e suas entradas são livres. A notação empregada é a tradicional, acrescida de elementos simbólico/indiciais (arrastar de corrente) e gráfico/indiciais (glissandos em instrumentos melódicos, atuações vocais dos instrumentistas - de caráter aleatório e demarcação de regiões ao piano - sem teclas com atuação diretamente às cordas).

099. *Três Cantos* (sl, sd)

Textos de Eduardo Girão, Joaquim Manuel de Macedo e João Cabral de Melo Neto

Dedicatória : "a Eládio Perez Gonzalez"

Meio Expressivo : canto (barítono) e piano

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (11 págs.)

Anexo : 01 pág. com texto

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (1512)

Com notação e realização preponderantemente tradicionais, a peça apresenta como elementos informais a realização de um trecho do texto "entre dentes", outra parte a ser falada ("quase declamada") e indicações para atuação cênica do cantor.

100. *Os Vazios do Homem* (sl, 09/1970)

Dedicatória : "para Rufo Herrera"

Meio Expressivo : coro misto (SCTB) e piano (sem teclado e marteleira)

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (06 págs.)

Anexo : 01 pág. com texto e instruções para realização

Local de Obtenção : arquivo CK

Esta peça apresenta alto nível de informalidade, quer no âmbito instrumental (percussão junto às cordas com lápis, baquetas e mãos, divisão das cordas em 08 regiões aproximadas, indicadas simbolicamente) quer no vocal. Neste, o coro realiza alguns procedimentos notados e realizados tradicionalmente, prevalecendo no entanto diversos elementos informais : murmúrios, reverberação do som com as mãos frente à boca, frase a ser declamada ("em tom de discurso"), ações teatrais e um trecho aleatório de 30" (juntamente com o piano) com indicações verbais. Quase sempre o autor faz uso apenas de uma linha indicando três grandes regiões (agudo, médio e grave) e utiliza notação gráfica.



FLUSSER, Victor

101. *10 Mini-peças* (sl, sd)

Meio Expressivo : vozes infantis

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (12 págs.)

Anexo : 01 pág. com bula

Local de Obtenção : arquivo CK

Grupo de pequenas peças (na média, uma página cada) de caráter aleatório, com *Hai-Kais* servindo como epígrafe a cada uma delas; os textos são manipulados de forma falada/cantada, com a exploração de suas características fonéticas/sonoras/onomatopaicas. São apresentadas propostas de improvisação, exploração timbrística, efeitos de texturas e densidades. O aspecto lúdico, presente em todas as peças, torna-se preponderante em algumas delas, montando um verdadeiro jogo entre os participantes. Indicações de alturas são dadas quase sempre por regiões, e as durações são sempre proporcionais (sem nenhuma indicação cronométrica). Em uma delas, há indicações para ação cênica e, em outra, de distribuição espacial das vozes. O autor utiliza diversos tipos de notação : simbólica, gráfica, verbal, esquemática e, em uma única passagem, notas com alturas determinadas tradicionalmente.

GALINDO, João Maurício

102. *Coro à vista* (sl, 09/1983)

Meio Expressivo : para coro misto (SCTB) e fagote

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (20 págs.)

obs.: páginas pequenas, aprox. metade do tamanho normal.

Local de Obtenção : arquivo autor

O texto da peça constitui-se de nomes de diversas marcas e produtos, numa referência à propaganda em geral e também ao consumismo desenfreado. Estes nomes são realizados de forma falada, bem como em melodias escritas e realizadas de forma tradicional. Quando falados, não apresentam maiores indicações de realização além de variações de dinâmicas, estando ausente o pentagrama. Sua sincronização com a parte do fagote (escrita e realizada de forma tradicional) se dá pela distribuição gráfica em quadros juntamente à partitura instrumental. Em alguns trechos deve-se improvisar sobre fonemas dados.

GUIMARÃES, Álvaro Celso

103. *Apólogo: Canto I* (São Paulo, 06/1979) (SP)

Meio Expressivo : violoncelo, 8 vozes, fita magnética e bailarina

Duração : 4'30"

Edição : manuscrito (04 págs.)

Anexo : 02 págs. com instruções

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (4066)

Teatro Musical, cuja partitura se apresenta como um gráfico com separações de 5 em 5 segundos, onde constam as durações das atuações de cada intérprete em suas respectivas realizações. O cello mantém uma nota constante (Re3) e as vozes dividem-se em 2 grupos, com flutuações de $\frac{1}{4}$ de tom : 4 vozes acima dela, 04 abaixo. São dadas indicações cênicas (para a bailarina) e de posicionamento em palco (vc e vozes). Segundo o autor, "não existe a figura do regente, sendo os próprios intérpretes os responsáveis pela montagem da peça". O autor fornece indicações para a obtenção da fita magnética pré-gravada, que na partitura aparece apenas com sinais de início e final.

Obs.: esta peça faz parte de um ciclo de 06 peças simultâneas



104. Apólogo : Canto V e VI (São Paulo, 1979)

Meio Expressivo : 3 caixas-clara, triângulo, voz livre e soprano

Duração : 4'48"

Edição : manuscrito (06 págs.)

Anexo : 02 págs. com instruções e 01 com parte de soprano

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (4067)

Teatro Musical, cuja partitura constitui-se de um gráfico com separações a cada segundo apenas com as indicações das entradas de cada intérprete. Todas as outras informações são apresentadas em folhas anexas que indicam todos os procedimentos sonoros a serem realizados, tais como : rufos constantes em regiões bem definidas entre as três caixas-clara, sons sustentados em campos de frequência dados e grande e sonora respiração para a voz livre, texto a ser entoado pelo soprano com uma nota dada, admitindo variações de $\frac{1}{4}$ de tom. Variações de dinâmicas, ataques e andamentos são de escolha dos intérpretes. Há ainda indicações para a disposição dos músicos no palco e plateia (soprano).

GUIMARÃES, Marco Antonio

105. Salmo 148 - Coro de Aleluias (sl, 1975)

Meio Expressivo : coro misto (SSCCTTBB)

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (06 págs.)

Anexo : 01 pág. com instruções

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (4476)

Nesta peça, trechos notados e realizados tradicionalmente são intercalados/justapostos a outros que utilizam diversos procedimentos : seqüências de clusters com referências intervalares (entre um e outro ataque, indicando variações de alturas), formação livre de melodias (de caráter melismático) sobre sílabas dadas, alturas livres de forma sustentada ou sobre ritmos determinados, uso de um diapasão de sopro pelo regente ou um coralista e "*flatterzungen*" (vibrar a língua no céu da boca). Há ainda partes do texto a serem recitadas, em solo.

HOLLANDA, Cirlei Moreira de

106. O que se diz (Rio de Janeiro, 10/1985)

Teto : Carlos Drummond de Andrade

Dedicatória : "à alegria de Carolina, minha filha"

Meio Expressivo : soprano, baritono e clarinete B^b

Duração : ca. 8'

Edição : manuscrito (10 págs.)

Anexo : 01 pág. com comentários e instruções

Estréia : VII Bienal de Música Contemporânea Brasileira. Sala Cecília Meirelles/ RJ, 1987. Ruth Staerke (soprano), Ignácio de Nono (baritono) e Paulo Sérgio Santos (clarinete).

Local de Obtenção : arquivo autor

Teatro Musical, em que as duas vozes (spr. e bar.) realizam seqüências de frases -recolhidas do cotidiano- de diversas maneiras, falando e/ou cantando. O clarinetista ilustra/observa o que é dito, atuando por meio de intervenções intercaladas ou justapostas. Há trechos em que são apresentadas várias opções de realização, e um outro deve ser improvisado pelo baritono a partir de um motivo proposto. As instruções, tanto para o caráter das atuações como para a movimentação em palco, são dadas no decorrer da partitura de forma verbal; no mais, as realizações musicais estão notadas de forma tradicional. A autora indica ainda os elementos cenográficos (simples) a serem utilizados e a disposição no palco.



107. *Projeto de Carta* (Rio de Janeiro, 06/1985)

Texto : Carlos Drummond de Andrade

Dedicatória : “para minha filha Cristina, tão amiga”

Meio Expressivo : baritono e piano (o próprio cantor)

Duração : ca. 15’

Edição : manuscrito (09 págs.)

Anexo : 01 pág. com comentários e instruções

Estréia : VII Bienal de Música Contemporânea Brasileira. Sala Cecilia Meirelles / Rio de Janeiro, 16/06/1985.

Ignácio de Nono, baritono

Local de Obtenção : arquivo autora

Teatro Musical, no qual o solista realiza um monólogo com trechos cantados, outros falados e outros ainda salmodiados. Executa também algumas pequenas intervenções ao piano, tanto para complementar algumas passagens do texto (clusters, notas sustentadas, pequena melodia acompanhada a ser tocada) como para auxiliar na afinação inicial de alguns trechos. São apresentadas indicações cenográficas para a montagem do palco, e as instruções de caráter da interpretação e de movimentação em cena encontram-se ao longo da partitura de forma verbal. Além disso, utiliza basicamente notação e realização tradicionais.

108. *Topologia do Medo* (Rio de Janeiro, 1978)

Texto : Haroldo de Campos

Meio Expressivo : coro misto (SCTB)

Duração : 3’

Edição : Rio de Janeiro, FUNARTE, in “*Música Nova do Brasil para coro a capella*”, 1981. (13 págs.)

Anexo : 01 pág. com comentários e nota sobre a autora

Local de Obtenção : arquivo autor

Com notação e realização preponderantemente tradicionais, a peça apresenta apenas alguns elementos informais : um trecho com alturas aproximadas formando perfis melódicos e uma passagem com marcações cronométricas em que uma frase tem realização livre a partir de dinâmicas estabelecidas, notada de forma de quadro.

KALETRIANOS, Jean-Pierre

109. *Eros* (São Paulo, 1985)

Meio Expressivo : sax tenor, viola, contrabaixo e voz feminina qualquer

Duração : ca. 6’

Edição : manuscrito (09 págs.)

Anexo : 03 págs, com bula e instruções

Estréia : Festival de Música de Inverno. Diamantina/MG, 07/1985. Alunos do Festival.

Local de Obtenção : arquivo autor

A peça se apresenta como um roteiro verbal no qual estão indicados todos os procedimentos realizados pelos intérpretes bem como sua estruturação. As durações destes procedimentos estão indicadas, e o autor sugere um bloco sonoro (basicamente um acorde diminuto) a ser distribuído entre os instrumentos e voz, com liberdade para utilização de outros aglomerados de alturas. A peça deverá ser executada de cor, e apesar de solicitar aos músicos só os movimentos estritamente necessários à realização, estes devem apresentar sempre “presença cênica”, com tónus muscular mesmo nos trechos de silêncio. Há indicações para realização de arcadas, respirações, andamentos, glissandos e microtons, além da distribuição dos intérpretes pelo palco.



110. *Haiku* (sl, 19/08/1985)

Meio Expressivo : voz, tímpano, koto, viola (acústica e amplificada, c/ pedal *delay*)

Duração : circa 4'

Edição : manuscrito (17 fichas 9x14 cms. e 02 págs. escritas)

Anexo : 02 págs. (instruções)

Local de Obtenção : arquivo autor

A peça é dividida em 3 partes, "3 versos-módulos", cada um subdividido em "silabas-configurações" apresentadas em fichas milimetradas, num total de 17 fichas (ou "silabas"). Na primeira parte predominam sons pontuais e pequenos glissandos ondulatórios e/ou sons sustentados. Na segunda, estes se tornam o principal material, trabalhado em linhas isoladas ou em clusters (individuais ou em grupos) e com maior densidade. Na terceira retornam os sons pontuais e gos glissandos, alguns destes com duração e tessitura ampliada, além de um trecho de intensa atividade em *tutti*. O autor utiliza notação gráfica, simbólica e também um pequeno trecho rítmico notado tradicionalmente; as durações são determinadas (1 cm = 1") e alturas são proporcionais, podendo ou não ser pré-determinadas pelos intérpretes. As fichas podem ser lidas em posição normal ou de ponta-cabeça. Para a atuação da viola, há indicações de regulação do pedal *delay* (quando usado), com outras variações timbrísticas à escolha do intérprete.

111. *Itháki* (São Paulo, s/d)

Poema de K.Kavafis

Dedicatória : "Dedicado aos meus grandes mestres Sônia, Lara, Hans-Joachim"

Meio Expressivo : voz masculina, orquestra de cordas (4 1^{os}, 4 2^{os} violinos, 3 violas, 2 violoncelos e 1 contrabaixo), oboé e percussão.

Duração : circa 5'

Edição : manuscrito (21 págs.)

Anexo : instruções e texto (em grego, sua transliteração em caracteres latinos e sua tradução em português) (03 págs.).

Local de Obtenção : arquivo autor

O texto é apresentado em grego com transliteração para caracteres latinos. Deverá ser falado pelo intérprete, e está escrito sobre um pentagrama com clave de regiões aproximadas. Há indicações para deslocamentos pelo palco, principalmente para o intérprete vocal. Os instrumentistas executam procedimentos tradicionais como longas notas sustentadas e figurações rítmicas definidas, além de perfis melódicos aproximados indicados graficamente; ainda, além de tocar, deverão amassar ou rasgar alguns tipos de papel e emitir gritos, segundo indicações. O autor utiliza preponderantemente marcações cronométricas, com um trecho indicado metronomicamente - porém nunca com divisões de compasso.

112. *Líneas* (sl, sd)

Meio Expressivo : coro misto (de 25 a inúmeros participantes)

Duração : circa 5'

Edição : manuscrito (14 págs. com 10 gráficos)

Anexo : 02 págs. com instruções

Local de Obtenção : arquivo autor

Partitura gráfica dividida em 10 módulos que deverão ser realizados em sequência numerada, distribuídos em folhas de papel milimetrado. No início de cada um dos módulos, setas indicam os possíveis sentidos de sua leitura. O autor utiliza seis cores (vermelho, marron, roxo, verde, azul e laranja) para a escrita, cada uma delas representando um material vocal específico (constituído por fonemas e vogais simples). As alturas e indicações seguem parâmetros gráficos a partir do estabelecimento de uma escala sobre o papel milimetrado, e podem ser seguidas à risca ou não. Nesse último caso, deve-se observar as proporções as mais exatas possíveis. Fica a cargo do regente determinar o número de cantores participantes, bem como a distribuição das vozes. O autor sugere ainda a projeção de *slides* reproduzindo a grafia dos módulos com 2 projetores : um projetando ao fundo ou lateral da sala servindo de partitura para os cantores, e o outro sobre os coralistas vestidos de branco. Há ainda indicações para iluminação desejada.



113. *Nightmare (um pesadelo cênico-musical)* (sl, sd)

Meio Expressivo : voz, violino, viola e objetos amplificados, com pedais *flanger* e *delay*

Duração : ca. 5'30"

Edição : manuscrito (12 págs.)

Local de Obtenção : arquivo autor

A peça -um Teatro Musical- se apresenta em uma partitura dividida em quatro faixas, nas quais são apresentados simultaneamente todos os níveis de realização (voz, instrumentos, iluminação e expressão corporal). É organizada em 06 seções com marcações cronométricas. Para a realização vocal é utilizada clave de regiões, e o texto compreende onomatopéias em diferentes caracteres de expressão vocal : como uma súplica, dor, angústia, etc., apresentando em apenas algumas passagens ritmo determinado. Há ainda instruções verbais para a realização vocal - frases evocando estados de espírito ou descrevendo pequenas cenas a fim de estimular a expressão. A realização instrumental vale-se tanto de procedimentos tradicionais quanto da exploração sonora dos instrumentos e outros objetos, propondo também trechos a serem improvisados com maior ou menor índice de aleatoriedade. No que se refere à iluminação e expressão corporal, suas indicações vêm de forma verbal seguindo as marcações cronométricas gerais da peça.

114. *Objicere* (São Paulo, 03/04/1982) (SP)

Meio Expressivo : fita magnética (violino e viola -amplificados com efeitos e acústicos- e vozes) e iluminação.

Duração : 3'15"

Edição : manuscrita (01 pág.)

Local de Obtenção : arquivo autor

A peça se apresenta como um esquema gráfico com indicações e descrições verbais de todos os eventos dela constantes, quer sejam procedimentos sonoros quer seja efeitos de iluminação - que interage intensamente com a parte musical. Nesta, a linguagem verbal consiste em uma partitura de realização, com descrição de todos os sons desejados e sua duração. Para a iluminação o autor prescreve toda a variação de efeitos e o uso de gelatinas coloridas. A fita deverá ser gravada com sons de respirações e com efeitos instrumentais também descritos verbalmente, por vezes utilizando efeitos (*delay* e *flanger*) e com grande índice de indeterminação. Os eventos -sonoros e luminosos- apresentam marcações cronométricas e deverão ser sincronizados. Além disso o autor prescreve a presença de um "objeto abstrato construído", a ser colocado no palco.

115. *Ser ou não ser: this is the question* (São Paulo, 28/05/1985)

Meio Expressivo : 4 vozes quaisquer

Duração : não determinada

Edição : manuscrito (04 págs.)

Estréia : Festival de Música de Inverno. Diamantina (MG), 07/1985. O autor e professores do Festival.

Local de Obtenção : arquivo autor

Peça sob forma de jogral com estrutura fixa, possuindo apenas disposição temporal e indicações de dinâmica. Sua escrita apresenta somente o texto a ser falado. Baseada na exploração de sonoridades provenientes da expressão "to be or not to be, that's the question", de sua tradução em português e da fragmentação de seus componentes, possuindo ainda algumas ações cênicas.

116. 7777777 (São Paulo, 11/1983)

Meio Expressivo : 7 dançarinos, violão, 2 pianos, violino, gongo grave, voz masculina grave e voz feminina aguda

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (16 págs. - 14 págs. com partes individuais e 02 págs. com instruções gerais)

Local de Obtenção : arquivo autor

Teatro Musical em que todos os procedimentos expressivos (sons, luzes e coreografia) são organizados a partir



do número 7 e de seus múltiplos. Para cada músico há um dançarino e uma iluminação correspondentes (7 cores diferentes). Os músicos e dançarinos formarão duplas : suas atuações serão conjuntas e independentes das outras duplas (inícios em momentos diferentes, com efeitos e caracteres também distintos). O operador de luz tem total liberdade para improvisar a iluminação - sempre a partir de unidades de tempo baseadas em 7" e seus múltiplos. Na parte musical o autor faz uso de escrita tradicional, com alguns procedimentos timbrísticos específicos : a voz feminina sempre em região aguda com a mesma vogal /a/ manipulada ritmicamente; a voz masculina executa apenas sons consonantais, sem alturas determinadas com amplificação e uso de pedal *delay*; um dos pianistas utiliza baquetas junto às cordas; o violonista bate com a palma da mão nas cordas soltes e no tampo do instrumento. O autor indica a coreografia (com notação Laban, instruções verbais e também marcações rítmicas para alguns movimentos) e um desenho determinando o posicionamento inicial das 7 duplas em palco.

117. *Totenklage* (sl, 1983)

Meio Expressivo : fita magnética (parte de viola utilizando pedal *delay*) e voz

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (06 págs.)

Anexo : 01 pág. com instruções

Local de Obtenção : arquivo autor

A parte da viola, a ser gravada em fita, apresenta preponderantemente notação tradicional com exceção de algumas passagens indicando extremos de tessitura (grave e agudo) e, ao final, quando a crina do arco deverá ser passada sobre o cavalete. Em um trecho há liberdade para o uso ou não do pedal de efeito. Na parte vocal o autor utiliza em alguns trechos notação e realização tradicionais (porém sem ritmos determinados), predominando porém outros procedimentos: clave de regiões com o texto escrito sobre o pentagrama, trechos em *sprechgesang* (meio falado, meio cantado) e a movimentação do intérprete pelo auditório (entre o público), em total escuridão.

KATER, Carlos

118. *Em Torno de Villa-Lobos, um Espetáculo Modernista* (São Paulo, 1982-5) (SP)

Dedicatória : "não só a Villa-Lobos, Mário ou Oswald de Andrade, mas também a H.J.Koellreutter, Gilberto Mendes, Rogério Duprat, Damiano Cozzella, Artaud, Cage e tantos outros que, cada qual à sua maneira, contribuíram para que nosso mundo seja 'eternamente moderno'".

Meio Expressivo : atores, coro, percussão, piano, fita magnética, rádios, vídeos, projetores de imagens (*slides*, transparências)

Duração : não especificada

Edição : S.Paulo, Ed. do CePPeM (Centro Paulista de Pesquisas Musicais), 1986 (89 págs.)

Anexo : 12 págs. com comentários, instruções e bibliografia

Estréia : Museu de Arte de S.Paulo (MASP), 31/07/1987, com Reinaldo Renzo, Pato Papaterra, Angela Dip, Aline Meyer e Nelson Nihonmatsu Jr.. Direção : Carlos Kater

Local de Obtenção : arquivo autor

Espectáculo de Teatro Musical que busca a integração de diversas linguagens artísticas utilizando suportes variados. Música, dança, teatro, elementos cênicos (figurinos, cenários, iluminação, etc.), meios eletroacústicos e projeção de imagens (vídeos, *slides*, transparências) buscam uma expressão estética de fatos marcantes da trajetória de Villa-Lobos, valendo-se de amplas pesquisas históricas e musicológicas. Escrita sob a forma de roteiro, a peça apresenta 23 cenas/*sketches* (ou ainda módulos) que se dividem em 2 linhas (segundo o autor) : a linha do conferencista e a das ilustrações. A primeira, com 8 módulos, possui sequência fixa, e a segunda, com 15 módulos, pode ser agenciada livremente. As duas linhas devem se alternar, como numa forma "tema e variações". Mantida esta estrutura de apresentação, cenas podem ser omitidas, ou mesmo novas podem ser criadas - para tanto, o autor indica a bibliografia utilizada como fonte de seu trabalho, que deverá servir de base para a elaboração de novas cenas/módulos/*sketches*. A trilha sonora deve ser montada pelos artistas, e o



autor menciona o material a ser empregado : obras de Villa-Lobos, Stravinsky, Debussy, Berio e fragmentos de uma peça do autor são apresentadas, misturando-se a sons concretos (ruídos de vento, mar, animais, etc.), sons eletrônicos, colagens diversas com vozes (vocalizações, discursos, falas), leitura de textos de Oswald de Andrade, Cage e gravações de vinhetas e programas de rádio. Além disso, algumas outras peças são executadas ao vivo (*New York Skyline* de V.Lobos, *Marcha Fúnebre* de Menelau Campos, além de algumas peças do autor). Este material é apresentado na íntegra, ou ainda em excertos, citações ou mesmo improvisações a partir de seus temas. Ainda, algumas das cenas possuem textos estimulativos à performance dos executantes, podendo ser lidos para a plateia (como uma preparação ao clima de cada *sketch*).

Ver Peça no. 123

119. Estudo I para Coro (húspidos hussardos) (sl, 1973)

Textos de: Carlos Drummond de Andrade, Ferreira Gullar, Félix de Athaide e Mário de Andrade

Dedicatória : "dedicado a Gilberto Mendes"

Meio Expressivo : coro misto (SCTB)

Duração : circa 2'

Edição : manuscrita (cópia heliográfica) (03 páginas)

Anexo : comentários e anotações do autor sobre textos utilizados

Estréia : XII Festival de Música Nova, Santos (SP), 1976. Coral do MAC, regente Victor Flusser

Local de Obtenção : arquivo autor

Peça de caráter aleatório em que o autor determina, utilizando notação gráfica, as entradas, dinâmicas e durações de cada evento (com marcações cronométricas) bem como perfis melódicos e campos de tessitura aproximados. O material sonoro consiste na execução falada de fragmentos a serem organizados individualmente por cada cantor, a partir de originais de Carlos Drummond de Andrade, Ferreira Gullar, Félix de Athaide e Mário de Andrade. O autor indica algumas manipulações destes materiais, como : atuações solistas, uso de fonemas e sílabas, exagero em algumas consoantes, número de executantes em determinados eventos.

120. La Manifestation (Paris, 1980) (SP)

Dedicatória : "dedicada a Paulo Freire"

Meio Expressivo : vozes infantis e percussão (timbales, apitos, caxixi, tamborim, wood-blocks, campainhas, caixa-clara, tontons)

Duração : não especificada

Edição : ed. do autor (07 págs.)

Estréia : Primeiro Encontro Musical de Crianças da cidade de Paris. Paris, 14/05/1980. Alunos do *Atelier d'Expression Corporelle et Musicale*.

Local de Obtenção : arquivo autor

Teatro Musical montado pelo autor em conjunto com crianças de um curso de música localizado em Paris. Seu tema central à uma manifestação pública com a participação de diversos personagens como policiais, repórter, orador, manifestantes, etc.. Sua partitura apresenta-se de forma esquemática em um gráfico com coordenadas para cada um dos integrantes e instrumentos. As intervenções de cada um dos intérpretes (textos ou figuras rítmicas básicas para improvisação) figuram em quadros de tamanho proporcional à duração do evento. No trecho final, fragmentos de textos e figuras rítmicas apresentam-se espacializados em dois planos gerais distintos (personagens e instrumentistas) indicando liberdade de seleção e agenciamento do material.

121. Percursos (sl, sd) (SP)

Meio Expressivo : vozes e instrumentos (quaisquer)

Duração : não especificada

Edição : in "Música e musicalidade : percursos em suas fronteiras". *Cadernos de Estudo : Educação Musical* vol.1. S.Paulo, Atravez, Agosto/1990, (12 págs.)



Anexo : análise do autor, notas bibliográficas, comentários.

Estréia : XVII Bienal Internacional de Artes de São Paulo, 1983. Coro regido por Abel Rocha

Local de Obtenção : arquivo autor

Proposta de improvisação/criação formada por 5 estudos, de livre interpretação e agenciamento, para quaisquer vozes ou instrumentos. São eles : Alea I - Silêncio (voz e instrumento); Alea II - Tempo (voz ou instrumento); Alea III - Espaço (voz); Alea IV - Expressão (voz e instrumento) e Alea V - Identificação (voz). Os estudos I, II, III e V apresentam-se sob a forma de roteiros estritos. O estudo IV tem a possibilidade de ser gravado e montado em estúdio ou manipulada eletronicamente ao vivo, durante a execução. Símbolos diversos da escrita musical tradicional, sinais gráficos e mesmo grafismos inscritos espacialmente dentro de quadros servem aqui de estímulo para a sua realização. A leitura pode ser feita em qualquer direção. O último dos estudos divide-se em 3 fases, e exige preparação prévia de materiais melódicos. Para tanto, o autor sugere a escrita e a análise de diversas obras do repertório coral.

122. *Promontório* (sl, sd) (SP)

Texto : Oswald de Andrade

Dedicatória : "dedicada a Samuel Kerr"

Meio Expressivo : coro misto (SSCCTTBB)

Duração : ca. 9'

Edição : S.Paulo, Ed.Novas Metas, 1983 (12 págs.)

Anexo : 02 págs. com instruções

Local de Obtenção : arquivo autor

Esta peça utiliza grande variedade de recursos informais, em procedimentos os mais variados : voz cantada, voz falada, sons de inspiração, boca chiusa, notas em frequência aproximada, sons o mais grave e agudo possível, oscilação de frequência segundo indicações e improvisações. Os coralistas deverão, por vezes, fazer uso de materiais sonoros diversos como risadas, gritos, exclamações, xingamentos, interjeições etc., sempre por escolha individual; por vezes, deverão imprimir procedimentos melódicos a estes materiais. Além disso, o autor indica atuações cênicas utilizando jornais e uma tela de tv -como em um telejornal- e o aproveitamento de textos (indicados) e/ou seus fragmentos, em atuações solistas ou em grupo. Utiliza por vezes marcações cronométricas, por vezes fórmulas de compasso. Duas seções apresentam roteiro verbal como notação; em outras, há a utilização conjunta de elementos tradicionais e recursos simbólicos, esquemáticos e gráficos. Há ainda indicações para a utilização de iluminação e de amplificação de algumas atuações vocais.

123. *Sensação Sonora de uma Conferência Musical - Divertimento* *para 2 narradores e orquestra* (sl, sd) (SP)

Meio Expressivo : 2 narradores, metrônomo e orquestra (flautim, flauta, oboé, clarinete Bb, clarone Bb, saxofone, fagote, trompa, trompete, trombone, piano, violinos I e II, viola, cello, contrabaixo e percussão - pratos, timpano, gran-cassa, tam-tam).

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (18 págs.)

Anexo : 07 págs. com texto

Local de Obtenção : arquivo autor

Versão autônoma com orquestra de uma das cenas que integram a montagem "Em torno de Villa-Lobos, um espetáculo modernista" (vide no.118). Nela, havia apenas a difusão por fita magnética de trechos de obras de Villa-Lobos e Stravinsky, entremeadas pela falas dos atores. Aqui, com a orquestra, a parte instrumental possui maior riqueza e material musical próprio, exigindo também dos instrumentistas a declamação de algumas frases. Sua estrutura é fixa, e a parte orquestral é notada e realizada de forma tradicional, com características atonais. Na introdução a orquestra deve executar fragmentos de Villa-Lobos, Stravinsky e Debussy, a partir de indicações verbais. Para os textos completos das falas dos narradores, ver peça no.118.



124. *Tríptico* (São Paulo, 1981) (SP)

Meio Expressivo : 3 cantoras, meios visuais e eletroacústicos

Duração : ca. 50'

Edição : do autor (datilografada) (30 págs.)

Anexo : 13 págs. com comentários, instruções e material musical de base à criação

Local de Obtenção : arquivo autor

Peça de teatro musical ("espetáculo cênico-musical") integrando meios literário/poéticos, musicais, cênico-teatrais, audiovisuais e eletroacústicos. Compõe-se de 3 cenas musicais distintas, que podem inclusive ser apresentadas isoladamente : *Gritos*, *Caricatura I* e *Es-tudo Vocal?*. Uma característica marcante nesta proposta é a atuação intensa das intérpretes na elaboração de sua execução final, a partir de orientações fornecidas pelo autor - elas devem realizar a escolha de textos, recolhimento de materiais a partir de jornais e revistas, audição prévia de músicas de compositores indicados, aproveitamento de fragmentos de outras peças vocais de outros compositores e improvisar em diversos trechos (entre outros procedimentos). Há instruções para montagem da fita magnética que acompanha as cantoras em cada cena, apresentando também grande liberdade para sua confecção. São solicitadas atuações marcadamente teatrais ressaltando caracteres específicos de cada cena, todas elas explorando diversos aspectos técnico-estilísticos e estéticos da fala/canto com sua gestualidades, intenções e expressões. Apresenta como notação roteiro verbal com indicações de iluminação, movimentação, utilização de amplificação para a voz, uso de *slides* e, para um trecho da fita gravada, uma partitura de realização.

KIEFER, Bruno

125. *Alistamento* (sl, 1973)

Dedicatória : "a Klaus-Dieter Wolff"

Meio Expressivo : coro misto (SCTB)

Duração : não especificada

Edição : SDP ECA/USP (422) (15 págs.)

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP

Com realização e notação preponderantemente tradicionais, esta peça apresenta alguns trechos com texto a ser recitado sobre notas sustentadas e uma passagem com fala desordenada de uma pequena frase utilizando notação simbólica.

126. *Cântico* (sl, 11/73)

Dedicatória : "a Carlos Jorge e Myrna Appel"

Meio Expressivo : coro misto (SCTB)

Duração : 3'00

Edição : Port Alegre, Ed.Movimento, 1975 (10 págs.)

Local de Obtenção : arquivo CK

Com notação e realização preponderantemente tradicionais, utiliza em um trecho notação simbólica para indicar a realização de murmúrios ininteligíveis por alguns naipes. Em outro trecho, o texto deverá ser "quase falado".

KOELLREUTTER, Hans-Joachim

127. *Issei* (São Paulo / Rio de Janeiro, 1977)

Texto de Haroldo de Campos

Dedicatória : obra comissionada pela Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo - Comissão de Música

Meio Expressivo : voz, 2 clarinetes, trompa, trombone tenor, bandolim, contrabaixo e percussão (pratos, tam-tam, wood-block ou claves, agogô, xilofone).

Duração : não especificada

Edição : SDP Eca/USP, 1978 (11 págs.)

Anexo : instrumentação e convenções, 02 págs.

Estréia : São Paulo, 1977. Grupo sob regência do compositor

Local de Obtenção : arquivo autor

Peça de caráter serial e planimétrico, praticamente sem divisões de compasso. As referências temporais são dadas por indicações cronométricas de pulsação presentes em quase toda a partitura (há apenas um pequeno trecho com compassos indicados). A cantora deverá iniciar sua atuação declamando trecho do texto da platéia e, após, subir ao palco, onde por vezes canta, por vezes declama.

128. *Mu-Dai* (Toquio, 1972)

Texto : Pablo Picasso

Meio Expressivo : voz solo; com opção para voz e fita magnética (pedal de citara indiana).

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (22 págs.)

Gravação : GRA 66035732, in "Koellreutter Plural"; Centro Experimental de Música do SESC Consolação/SP, 1995.

Anexo : 03 págs. com comentários e tradução do texto.

Local de Obtenção : arquivo CK

Nesta peça as palavras servem de base a uma atuação solo que explora tanto o conteúdo semântico do texto quanto seu aspecto ritmico-musical, trabalhando a oposição som/silêncio em função de uma ordem de expectativa e surpresa. A distribuição espacial das sílabas e palavras, bem como a variação do tamanho das letras organiza os parâmetros de altura, duração e intensidade, realçando o caráter expressivo de um "canto falado" (*sprechgesang*). O texto de Pablo Picasso foi inicialmente veiculado no catálogo de uma exposição de suas obras em Paris, na década de 60. *Mu-Dai* significa *sem título*.

129. *Oito Hai-Kai de Pedro Xisto* (sl, 1962/63)

Meio Expressivo : voz (baixo ou barítono) e 8 instrumentos solistas (flauta, guitarra elétrica, piano, gongo pequeno, gongo médio, prato turco, wood-block e tam-tam).

Duração : não especificada

Edição : Munique, Edition Modern, 1964 (17 págs.)

Anexo : 01 pág. com instruções

Local de Obtenção : arquivo CK

Obra de caráter serial e planimétrico dividida em 08 seções (8 hai-kais) intercambiáveis entre si, segundo necessidade expressiva dos intérpretes. Utiliza basicamente notação e realização tradicionais, alteradas apenas em uma das seções com a utilização de uma baqueta de feltro junto às cordas graves do piano.



130. *Três Cantos* : (São Paulo / Rio de Janeiro, 1977/78)

I - *O Preto Serafim caiu do andaime*

II - *Moda dos Quatro Rapazes*

III - *Enquanto o mundo...*

Textos : um registro de Rossini Camargo Guarnieri (I) e Mário de Andrade (II e III)

Dedicatória : "a Eládio Perez González"

Meio Expressivo : qualquer voz sem acompanhamento

Duração : não especificada

Edição : S. Paulo, Ed. Novas Metas, 1983 (11 págs.)

Estréias : 1- *O preto Serafim caiu do andaime* - Teatro Municipal de S. Paulo, 27/10/1977, Eládio Perez González (baritono). 2 - *Moda dos Quatro Rapazes* - XII Festival de Inverno, Teatro Municipal de Ouro Preto, 24/07/1978, Eládio Perez González; 3 - *Enquanto o mundo...* - II Panorama da Música Brasileira, Sala Leopoldo Miguez / UFRJ, 07/06/1979, Eládio Perez González.

Local de Obtenção : arquivo CK

Peça de caráter serial e planimétrico organizada a partir de 3 peças menores que podem ser apresentadas isoladamente. Na primeira e segunda peças o autor intercala atuações cantadas a trechos falados (sem qualquer indicação de andamento, orientando apenas a duração das pausas entre frases). Sugere ainda caráter interpretativo na primeira peça com a indicação "uma mescla de desalento e sarcasmo".

131. *Tanka II* (Tóquio, 1972/73) (SP)

Dedicatória : "para Paulo Affonso"

Meio Expressivo : piano, voz declamada e tam-tam ou gongo grave

Duração : ca. 14'

Edição : S. Paulo, ed. Novas Metas, 1978 (10 págs.)

Anexo : 01 pág. com instruções

Local de Obtenção : arquivo CK

Nesta peça de caráter planimétrico, o autor aplica à música a estrutura formal de um tipo de poesia japonesa japonesa, o *Tanka*. Dividido em duas partes, a primeira com 3 períodos com 5, 7 e 5 seções e a segunda, dois períodos de com 7 seções cada. Sua forma de escrita projeta grande liberdade aos intérpretes, principalmente quanto às alturas e durações. Utilizando diagramas, o autor aplica símbolos diversos em disposição espacial delimitando regiões de alturas e -na parte vocal-, conforme seus tamanhos, suas intensidades. A parte vocal deve ser declamada e o pianista deverá executar às cordas diversos procedimentos : puxá-las com as mãos, percuti-las com baquetas, realizar clusters com as mãos, abafar as cordas com as mãos ou com objetos, introduzir papel entre elas. Cabe também ao pianista executar a parte percussiva, ao tam-tam ou gongo. O intérprete vocal, por sua vez, deverá colocar-se ao fundo da platéia.

LEITE, Marcos

132. *Crescidos e Crescentes* (Rio de Janeiro, 1988)

Peça de confronto na categoria Corais Infantis do XI Concurso de Corais do Rio de Janeiro - Sala Cecília Meirelles, 22 a 26/11/1988.

Dedicatória : "aos meus filhos Fabiano e Sacha, e a todos os eleitores do ano 2.000"

Meio Expressivo : coro infantil a 2 vozes

Duração : não especificada

Edição : in "Peças de Confronto do XI Concurso de Corais do Rio de Janeiro". Rio de Janeiro, Funarte, 1988 (04 págs.)

Local de Obtenção : arquivo do autor

Peça predominantemente escrita e realizada de forma tradicional; em seu último trecho os cantores deverão, à sua escolha, falar frases e palavras como em uma passeata de protesto, com liberdade para a manipulação das dinâmicas. Utiliza, para este procedimento, notação gráfica.



MAHLE, Ernst

133. *Coro dos Satisfeitos* (sl, 24/5/1974)

Dedicatória : "para o Coralusp, acompanhado pelo Zé Pereira do Bom Sucesso"

Meio Expressivo : coro misto (SCTB)

Duração : não especificada

Edição : SDP ECA/USP (609) (05 págs.)

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP

Nesta peça os coralistas, além da parte cantada, realizam um trecho falado e uma série de gestos e movimentações no palco segundo indicações. A informalidade apresenta-se também no caráter humorístico do texto, além da citação de uma marchinha de carnaval. No mais, apresenta realização e notação tradicionais.

MARTINEZ, José Luiz

134. *Fichas* (São Paulo, 12/1984 - rev.11/1986) (SP)

Meio Expressivo : livre

Duração : livre

Edição : SDP ECA/USP (963) (11 págs.)

Anexo : 06 págs. com comentários, instruções e mapas de montagens já realizadas

Estréia : II Semana da Composição do Depto. de Música da ECA/USP. Anfiteatro de Convenções e Congressos (USP), 17/05/1985. Elza Tsuzuki, koto; J. Luiz Martines, tabla indiana e Margarete Arroyo, canto.

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (7467)

Peça com estrutura, duração e meio expressivo livres. Elementos visuais servem de estímulo e ponto de partida para sua interpretação. O meio expressivo é livre não só quanto à instrumentação mas também quanto à linguagem empregada (música, dança, performance, mímica, fotografia, vídeo, ou combinações entre estas). Fichas com imagens são utilizadas como suportes das informações visuais e podem ser distribuídas entre os intérpretes ou projetadas em slides. O autor indica que o início e o fim de cada movimento (no caso deste tipo de organização formal) se dará através do estímulo ou qualquer forma de retorno do público presente, e também que jamais deve-se repetir identicamente a mesma execução da obra, devendo sempre ocorrer alguma modificação na interpretação ou em sua estrutura.

135. *Projeto Arquitetônico* (São Paulo, 1989) (SP)

Meio Expressivo : livre

Duração : livre

Edição : do autor (14 págs.)

Anexo : 03 págs. com comentários e instruções

Local de Obtenção : arquivo autor

Esta é uma obra aberta em todos os sentidos : instrumentação, número de intérpretes, duração, estrutura, seleção de agenciamento do material que serve de suporte (18 pranchas). Para sua notação, o autor utiliza carimbos impressos em folhas, além de trechos de textos com normas e processos de construção civil, criando planos e texturas que servirão de estímulo para o(s) intérprete(s) em sua execução. O autor somente limita o número de intérpretes ou grupos em 18 (um grupo ou intérprete para cada prancha). As pranchas podem ser lidas em qualquer posição e pode-se utilizar qualquer número delas, resultando em execuções improvisadas ou montadas anteriormente.



MARTINS, Roberto

136. *Magnificat* (sl, 1978)

Obra encomendada pela Comissão de Música da Sec. Est. de Cultura, Ciência e Tecnologia/SP

Meio Expressivo : coro misto (SSMsCTB)

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (12 págs.)

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (3993)

Peça de caráter atonal, apresenta preponderantemente notação e realização tradicionais. Em alguns trechos, são sobrepostos procedimentos tradicionais a outros, tais como : compasso a ser repetido indefinidamente, clusters aproximados, células rítmicas com texto determinado e alturas livres. Para repetições de alguns procedimentos por diversos compassos, utiliza notação gráfica.

137. *Trypticum* (sl, 1973)

Dedicatória : "à minha amiga Ula Wolff"

Meio Expressivo : soprano solo

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (04 págs.).

Anexo : 01 pág. com instruções

Local de Obtenção : arquivo MH

Esta peça faz parte de uma outra obra do autor (*Salmo*, para soprano, coro, narradores e percussão), podendo ser realizada independentemente. Tendo como base um pentagrama, o autor utiliza notação simbólica e gráfica para organizar visualmente a atuação vocal, que se vale de uma série de efeitos como variações timbrísticas, inspirações ruidosas, acentos, fala aspirada, oscilações de frequência com amplitude não definida e passagens faladas. Não há divisões de compassos ou ritmos escritos, apenas durações proporcionais e alturas determinadas em muitos trechos e indeterminadas ou aproximadas em outros, além de passagens em que a sequência das notas deverá ser organizada anteriormente pela intérprete; esta deverá ainda se utilizar de expressão corporal para transmitir o caráter musical e textual, sendo incentivada a utilização de todo o espaço cênico disponível.

MELO, Francisco (Chico)

138. *Grupo* (sl, sd)

Meio Expressivo : coro misto (SCTB)

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (08 págs.)

Local de Obtenção : arquivo autor

A peça utiliza marcações cronométricas, com a ausência de pentagramas e de divisão de compassos. Os procedimentos são apresentados de forma gráfica, por vezes sem qualquer indicação de região de frequência. Os sons a serem emitidos são determinados, quase sempre fonemas ou combinações de fonemas gerando efeitos de texturas e variação de densidades. É dividida em três seções - *Aproximação*, um continuum crescente composto de procedimentos entrelaçados; *Ruptura*, blocos sonoros entremeados a procedimentos pontuais e alguns perfis melódicos, com indicação aproximada de alturas; e *Prazeres*, de caráter eminentemente rítmico, com trigramas determinando regiões de alturas e células rítmicas escritas de forma tradicional. Ao final da terceira seção, os elementos rítmicos são entremeados a procedimentos aleatórios gerando uma desintegração das articulações rítmicas desenvolvidas.



MENDES, Gilberto

Obs.: Os termos e comentários presentes nos verbetes entre aspas são originários das edições das respectivas obras e/ou do livro *Uma Odisséia Musical - dos mares do sul à elegância pop/art déco*, de Gilberto Mendes. São Paulo: EdUsp/Ed.Giordano, 1994.

139. *Asthatour* (sl, 1971)

Texto : Antonio José Mendes

Meio Expressivo : coro misto (SCTB) e percussão (pandeiros, maracas e crótalos)

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (01 pág.)

Local de Obtenção : arquivo CK

A peça é constituída de 12 seções, 11 das quais utilizando instruções verbais de realização na própria partitura (a seção restante constitui-se em uma melodia a 2 vozes, escrita e realizada de modo tradicional). Nestas seções são apresentados, em atuações solistas ou em grupos, uma série de procedimentos vocais instrumentais, como : estalos de língua e de dedos, bocejos, exploração sonora de fonemas do texto, palmas, gargarejos, inspiração sonora, trechos falados, etc.. Em alguns trechos o autore sugere uma caracterização vocal mais definida; em outro, uma intervenção cênica. A informalidade encontra-se de forma mais intensa na apresentação do texto (de caráter humorístico), nos "comentários sonoros" sobre ele e em sua exploração timbrística. As realizações vocais e instrumentais são organizadas por vezes de forma esquemática, utilizando marcações cronométricas.

140. *Atualidades : Kreutzer 70 (Homenagem a Beethoven)* (sl, 1970) (SP)

Texto : Leon Tolstói

Dedicatória : "a Valeska Hadelich"

Meio Expressivo : uma violinista, um pianista e tape (texto falado)

Duração : ca. 8'20"

Edição : SDP ECA/USP (571) (03 págs.)

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (4895)

Peça de Teatro Musical que se utiliza de um roteiro verbal para descrição das cenas, que possuem marcações cronométricas aproximadas e indicações de todas as ações necessárias. A essas cenas é sobreposta a gravação de um trecho do texto "Sonata a Kreutzer" de Leon Tolstói. A leitura do texto, segundo o autor, deve ser feita em russo, português (ou o idioma do país em que for apresentada a peça) e mais 5 idiomas diferentes. Há instruções para a montagem da fita. Os intérpretes presentes no palco apenas representam, não chegam a emitir som algum com seus instrumentos.

141. *Beba Coca-Cola (Motet em Ré menor)* (Santos, 10/1966)

Texto : Décio Pignatari

Dedicatória : "a José Luis Paes Nunes"

Meio Expressivo : coro misto SCTB

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (09 págs.)

Anexo : 02 págs. com comentários e instruções

Estréia : Madrigal Ars Viva, Klaus-Dieter Wollf (regente)

Local de Obtenção : arquivo CK

Tendo por estímulo o moteto francês renascentista (especialmente os de Clement Jannequin), o autor organizou esta peça como um "moto continuo", criado a partir da leitura linear do texto com notas de igual valor (representadas por pontos) apresentado em sequências de 6 compassos (com 3, 2, 2, 2, 2 e 1 tempos) e durando quase toda a peça; ele é distribuído pelos naipes com muitas repetições de notas, formando acordes



estáticos por quase toda a peça. Sobre esse tipo de ostinato são realizados vários procedimentos (em grupo ou em solo) : clusters, glissandos, sons expirados, frases faladas com ritmo escrito e com variação de caráter, ondulações sobre uma altura dada, alguns desenhos melódicos com expressões caricatas. As durações desses eventos são proporcionais ao número de notas a eles correspondentes no “moto-contínuo”, que funciona como organizador e referencial das durações, em relação ao qual todos os outros sons devem ser medidos. No trecho final, o autor solicita algumas intervenções cênicas : contorções de vômitos, arroto, erguimento de uma faixa (com a palavra “cloaca”) e gritos, como num comício ou competição esportiva.

142. *Cidade City Cité* (Santos, 10/1964)

Texto : Augusto de Campos

Dedicatória : “homenagem a Nino Rota”

Meio Expressivo : três vozes solistas, atores/atoras, piano, caixa clara, prato, contrabaixo, 3 toca-discos, gravador e demais equipamentos (máquinas de escrever, calculadoras, televisor, projetor de slides, enceradeira, liquidificadores, ventiladores, aspirador de pó).

Duração : não especificada

Edição : SDP ECA/USP (423) (08 págs.)

Anexo : 02 págs. com instruções e comentários

Estréia : Montevideo, 1969; Núcleo Musica Nueva, da Sociedade Uruguaya de Música Contemporânea

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (3762)

Peça de Teatro Musical em que o autor, a partir do poema homônimo de Augusto de Campos, realiza uma complexa colagem de informações sonoras e visuais, utilizando os mais diversos recursos disponíveis à época de sua composição. O texto é distribuído aos três solistas, enquanto o restante do grupo realiza movimentações teatrais - ora como demonstradores de produtos, ora com movimentações a serem criadas pelos próprios intérpretes. Os toca-discos e gravador emitem trechos e fragmentos de diversas obras, de Machaut a Roberto Carlos. Os instrumentistas devem também executar alguns trechos de partituras fornecidos pelo compositor, em determinados momentos. Em seu trecho final, o público deverá participar através de uma “espirração geral” devida à aspersão de rapé entre o público com o aspirador de pó funcionando ao contrário. O poema poderá ser projetado em slides ou apresentado em cartazes. O regente (“regerente”, como deve ser identificado performance) deverá trabalhar anteriormente a montagem e ensaio. Durante a apresentação, fora os momentos em que realmente dirige ou dá entradas a musicistas e aos toca-discos, ele “representa uma regência previamente estudada : gestos largos, em moderato, sempre em 3 tempos, independentes do andamento” dos outros intérpretes. O autor faz poucas indicações de iluminação e cenografia, sendo mais importante uma “rigorosa, ininterrupta continuidade e rapidez na ligação/montagem dos acontecimentos sonoros”. Como notação, o autor utiliza alguns trechos notados e realizados tradicionalmente a serem inseridos conforme indicações, uma partitura-guia esquemática com as entradas de todos os eventos e o texto a ser interpretado e um longo roteiro verbal com todos os detalhes de cada procedimento, sua preparação e principais características.

143. *Der Kuss (Homenagem a Gustav Klimt)* (sl, 05/1976) (SP)

Meio Expressivo : dois casais, percussão (pandeiro, maracas, reco-reco, crótalo) e *slide*.

Duração : “o tempo necessário para que tudo ocorra tranqüilamente”.

Edição : SDP ECA/USP (573) (01 pág.)

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (4897)

Teatro Musical com cenas descritas em roteiro verbal. Nesse mesmo roteiro há uma descrição do cenário e do figurino necessários à realização da peça. Um casal sentado em um banco se beija, e os ruídos dos beijos são amplificados por microfones. Um segundo casal colocado nas extremidades do palco contrapõe aos ruídos dos beijos sons de percussão. Toda a cena é entremeada pela projeção em *slide* de reprodução do quadro *Der Kuss*, de Gustav Klimt.

144. *Enigmao* (sl, 03/1984)

Texto : Florivaldo Menezes

Dedicatória : "ao Celso Delneri"

Meio Expressivo : madrigal feminino (3 vozes)

Duração : não especificada

Edição : SDP ECA/USP (201) (02 págs.)

Anexo : instruções

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (5991)

A peça apresenta notação e realização preponderantemente tradicionais. Durante sua execução alguns cartazes deverão ser levantados por algumas das coralistas, segundo indicações de sequência e de localização presentes na partitura - que apresenta símbolos correspondentes a cada um deles. O autor indica também a possibilidade da utilização de percussão (leves, "à chinesa") em alguns trechos. Há instruções verbais para organizar todos estes procedimentos.

145. *In Memoriam Klaus-Dieter Wollf* (sl, sd)

Meio Expressivo : coro misto, 3 toca-discos, flauta-doce

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (02 págs.)

Local de Obtenção : arquivo autor

A partitura desta peça se apresenta como um guia verbal, contendo instruções para sua realização - basicamente uma colagem de peças do repertório coral (desde a Idade Média, passando pelo Renascimento, citando mesmo obra de J.Brahms - estão previstas algumas atuações solistas) juntamente a atuações cênico-teatrais dos integrantes. A utilização dos três toca-discos segue apenas indicações de gênero de música : brasileira, rock, tango. Não há indicações para a realização do violão e da flauta-doce. A atuação cênico-teatral dos coralistas "deve simular uma festa, sendo o regente o garçon que, andando entre as pessoas, organiza e orienta a performance". Afora as indicações para o início da peça, a sua estrutura não está determinada.

146. *Ir Alten Weib* (Santos, 03/1978)

Texto : Oswald von Wolkenstein

Dedicatória : "a Margarita Schack"

Meio Expressivo : voz feminina, tambor e metrônomo

Duração : ca. 15' ou (numa possível versão reduzida) no mínimo 8'

Edição : SDP ECA/USP (389) (12 págs.)

Anexo : 02 págs. com comentários e instruções

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (3518)

Esta peça apresenta uma partitura notada e realizada de forma preponderantemente tradicionais e uma série de instruções verbais complementares à sua execução. A intérprete executa um jogo de alternâncias entre uma "métrica rigorosa" e um "tempo flutuante, elástico", determinado pelo seguimento ou não às pulsações do metrônomo que percorrem quase toda a peça e também executa algumas células rítmicas ao tambor, enquanto canta - há citações de obras de Schubert, Schumann, Mahler e Schoenberg. O autor dá indicações para a atuação cênica e disposição do intérprete e acessórios (metrônomo e estantes) em palco. Em alguns trechos, são utilizados diversos efeitos (estalidos de língua, passagens faladas, gritos, diferentes tipos de emissão vocal), indicados simbolicamente. O autor pede, em alguns momentos, o uso de expressão corporal/facial - posturas a serem adotadas em momentos indicados. A intérprete tem a liberdade de realizar a peça em sua íntegra ou montar sua própria versão com os fragmentos e trechos que escolher, mantendo integralmente apenas o início e o final.



147. *Motetos à feição de Lobo de Mesquita* (sl, 16/05/1975)

Obra encomendada pelo Festival de Inverno de Ouro Preto - 1975

Texto : Affonso Ávila

Dedicatória : "a Eládio Perez González" e "a Eliane"

Meio Expressivo : voz feminina, oboé, violoncelo e cravo

Duração : não especificada

Edição : S.Paulo, Ed. Novas Metas, 1983 (17 págs.)

Anexo : 03 págs. com textos e instruções

Estréia : Festival de Inverno de Ouro Preto, 1975

Local de Obtenção : arquivo CK

Utilizando linguagem atonal, a peça apresenta alguns procedimentos não tradicionais : passagens com "canto falado", exploração de sonoridades (essencialmente nasais), oscilações microtonais em perfis melódicos apresentados graficamente. O texto é dividido em 7 partes, com a mesma estrutura formal (A, Retrógrado de A, Coda).

148. *Nascemorre* (sl, 1962/63)

Texto : Haroldo de Campos

Meio Expressivo : coro misto (SCTB), nove cantores solistas, 2 máquinas de escrever, percussão (bongôs e maracas) e fita magnética (opcional).

Duração : variável

Edição : Washington/EUA, Pan-American Union, sd. (19 págs. - partitura incompleta)

Anexo : 08 págs. com instruções verbais

Local de Obtenção : arquivo CK

Peça de intenso caráter aleatório, com alto índice de informalidade - seja na estruturação formal com possibilidades várias de agenciamento de suas partes, seja na utilização de notação gráfica e esquemática proporcionando grande variabilidade em sua execução, seja em sua realização pela exploração timbrística dos fonemas constitutivos do texto e sua fragmentação, além da aplicação de recursos extra-musicais como máquinas de escrever e movimentação dos intérpretes em palco. Basicamente, a peça se divide em três partes (três leituras do mesmo poema) - as duas primeiras com cinco subdivisões cada uma (A, B, C, D e E) e a terceira, apenas com a seção A- nas quais o autor faz diversas explorações e reorganizações do material, incluindo aí uma seção propriamente aleatória em cada parte. Nas primeiras seções de cada parte (AI, II e III), o grupo solista realiza o texto de forma falada, "cada cantor evitando coincidir a altura de sua entonação com as alturas das entonações dos outros cantores"; aqui, o texto é fragmentado e dividido em fonemas entre os cantores, e o autor utiliza notação gráfica. Nas partes B (BI e BII) a percussão (incluindo máquinas de escrever, palmas e batidas de pés) realiza uma transição utilizando as mesmas instruções das seções aleatórias (ver adiante), encaminhando para as partes C (CI e CII), que poderá ou não ser apresentada; esta seção, quando realizada, deverá ser previamente gravada com uma voz masculina emitindo algumas variações fonéticas do texto. A fita deverá ser manipulada conforme instruções do autor. Na seção seguinte (DI e DII) dois grupos vocais realizam efeitos microtonais, resultando em faixas de frequência organizadas em blocos sonoros apresentados em notação gráfica. Finalmente, as seções E (EI e EII) têm caráter eminentemente aleatório. Segundo o autor, "nelas há 256 elementos fonéticos divididos entre oito cantores solistas, 32 para cada um. Os cantores justapõem esses elementos, escolhendo a seu critério, improvisadamente ou não, a ordem em que serão apresentados, sua duração e das pausas que precedem", dentro de uma série temporal fornecida pelo autor. "Simultaneamente duas máquinas de escrever, maracas, bongôs, palmas e batidas de pés no chão realizam o mesmo trabalho, escolhendo grupos de batidas de percussão também dentro da mesma série temporal." Ainda segundo o autor, "este é um trabalho de participação, de criação coletiva. Só terá sentido e funcionará bem se houver o maior empenho e interesse da parte de cada executante numa realização consciente e viva."

149. Objeto Musical - Homenagem a Marcel Duchamp (sl, 1972)

Dedicatória : "a Jorge Zulueta

Meio Expressivo : ventilador giratório, barbeador elétrico e um intérprete masculino, obrigatoriamente músico (pianista, cantor, regente, etc.)

Duração : variável

Edição : SDP ECA/USP (572) (01 pág. com roteiro verbal)

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (4896)

Peça de Teatro Musical em que o intérprete realiza diversas ações interagindo com os equipamentos presente no palco - ventilador giratório e barbeador elétrico. Todas as indicações e instruções são apresentadas de forma verbal. O autor dá a liberdade ao intérprete para determinar detalhes do tipo que personifica, e "acrescentar algo no roteiro sem, no entanto, modificá-lo em nenhum ponto de sua sequência".

150. Ópera Aberta (sl, 07/1976) (SP)

Dedicatória : "a Anna Maria Kieffer e Oscar Ferreira de Souza

Meio Expressivo : cantora e halterofilista (mais 4 ou 5 pessoas representando público)

Duração : livre

Edição : SDP ECA/USP (574) (01 pág. com roteiro verbal)

Estréia : XIII Festival Música Nova de Santos/SP, 10/10/1977; Anna Maria Kieffer e Oscar Ferreira de Souza

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (4898)

Peça de Teatro Musical. Segundo o autor, "é uma homenagem a Umberto Eco"... "Uma cantora entre em cena, vestida a caráter, e começa a cantar e a repreentar trechos variados de óperas, entremeados de exercícios vocais. O desempenho teatral destacará seu encantamento, seu enlevo com a própria voz, que ela, com as mãos, deverá acariciar, embalar e moldar, como se a visse materializada à sua frente. Porque a cantora de ópera é, antes de tudo, uma enamorada da própria voz. Pouco tempo depois entra em cena um halterofilista, pulando corda, e começa a fazer exercícios com e sem os halteres, entremeados de exibições do seu muque braçal, peitoral e dorsal. Porque o halterofilista é, antes de tudo, um enamorado de seu próprio corpo. No canto esquerda da cena, um grupo formado por pelo menos cinco pessoas, sentadas de perfil para a plateia, em quatro ou cinco momentos aplaude freneticamente, gritando *bravo!*. O roteiro básico continua, estabelecendo um contraponto visual entre a cantora e o halterofilista, até o final, quando o halterofilista sai de cena com a cantora esperneando, apavorada, sobre seu ombro, mas sempre cantando. Pode ser desenvolvido em suas virtualidades cênicas."

151. Pausa e Menopausa (sl, 1973)

Texto : poema visual (sem palavras) de Ronaldo Azeredo

Meio Expressivo : três intérpretes, três pares de xícaras e pires e projeção de *slides*

Duração : não especificada

Local de Obtenção : arquivo CK

Peça de Teatro Musical, em que os três intérpretes realizam uma série de ginásticas faciais de diversos caracteres intercaladas à projeção de *slides* contendo o poema visual de Ronaldo Azeredo (sem título). "Esse contorcionismo labial e facial deve lembrar uma fala inaudível, de uma língua ainda em estado de magma fonético, primitiva, nebulosa, inarticulada. Durante a projeções dos *slides* os intérpretes tocam ruidosamente pequenas xícaras de café, batendo circularmente com as colherinhas no fundo e nos lados das xícaras, como se estivessem mexendo o açúcar. É o único som ouvido".

152. Poema sobre um quadro de Orlando Marcucci (sl, 04/1976)

Peça de Confronto do VI Concurso de Corais do Rio de Janeiro, 1976

Texto : Florivaldo Menezes

Meio Expressivo : coro misto SCTB

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (08 págs.)
Anexo : 02 págs. com texto e instruções
Local de Obtenção : arquivo CK

A peça utiliza linguagem tonal, e é escrita e realizada de forma preponderantemente tradicional. O autor insere alguns trechos em que são usados diversos efeitos de exploração de sonoridades, com ênfase no fonema /s/. Passagens faladas (individualmente por cada cantor) clusters microtonais e alturas livres encontram-se também presentes.

153. *Poema de Ronaldo Azeredo* (sl, 1973)

Texto : poema concreto de Ronaldo Azeredo, sem palavras
Meio Expressivo : coro misto SCTB e *slides*
Duração : variável
Edição : SDP ECA/USP (576) (02 págs.)
Estréia : Madrigal Ars Viva, 1973
Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (4900)

Peça de Teatro Musical em que seu desenrolar no palco se dá em sincronia com a projeção de 5 slides contendo um poema visual de Ronaldo Azeredo, que organiza a entrada de todos os cantores no palco. O único procedimento sonoro é um fechar de pastas (dos coralistas) ruidoso, a um sinal do regente, depois da projeção do 4º slide. O quinto slide contém os nomes do compositor e do poeta, encerrando a peça. Todas as indicações de movimentação e interpretação são apresentadas em instruções verbais.

154. *poeminha poemeto poemeu poesseu poessua da flor* (sl, 05/1984)

Texto : Décio Pignatari
Dedicatória : "ao Eládio Perez Gonzalez"
Meio Expressivo : voz e piano
Duração : não especificada
Edição : SDP ECA/USP (430) (01 pág.)
Anexo : 01 pág. com texto, e instruções verbais
Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (5995)

Pequena canção, escrita e realizada de forma tradicional com características atonais. O cantor deve assobiar pequenos trechos e, juntamente com o pianista, realizar uma pequena teatralização, segundo indicações verbais. Ao final, o cantor pega uma flor (de um copo, em cima do piano) e joga para o público.

155. *Son et lumière* (sl, 05/1968)

Dedicatória : "para Marcia Mendes"
Meio Expressivo : mequim feminino, dois fotógrafos masculinos, som de piano gravado em fita e luz de flashes fotográficos
Duração : variável
Edição : SDP ECA/USP (577) (01 pág.)
Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (4901)

Teatro Musical em que os intérpretes desenvolvem as ações a partir de um roteiro verbal, utilizando um piano apenas como cenografia (os sons de um acorde determinado são gravados em fita) e também os flashes de máquinas fotográficas.



156. *Vai e Vem* (sl, 01/05/1969)

Texto : José Lino Grünewald

Dedicatória : "para Silvia Maria"

Meio Expressivo : coro misto (SCTB), fita magnética, toca-discos

Duração : não especificada

Edição : SDP ECA/USP (229) (11 págs.)

Anexo : 03 págs. com instruções verbais

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (802)

Peça com intenso caráter aleatório, como uma grande colagem de elementos musicais os mais diversos e utilizando notação gráfica e farta instrução verbal. Segundo o autor, "a partitura em forma de gráfico representa 10 blocos sonoros constituídos por 15 acontecimentos musicais que se desenvolvem em meio a (grandes) decrescendos e crescendos de acordes (realizados) por um coral misto" - crescendo, o coro canta "VEM"; nos decrescendo, "VAI"... Os crescendos e decrescendos se intercalam em cada bloco; nos primeiros, "cada voz individualmente canta numa altura qualquer mantida firmemente, formando todas juntas um acorde microtonal" e nos últimos, o coral canta acordes determinados, um para cada bloco. "Um dos acontecimentos - ritmo gravado em fita magnética- precede o bloco 1 e soa continuamente, inclusive entre os outros blocos e depois do último, terminando a música. Este fluxo constante de sons é interrompido somente nos pontos dos blocos cortados por flexas, cujas letras indicam as partituras extras em notação tradicional - que então devem ser executadas..." Na interrupção final, os cantores deverão fazer gestos alusivos ao texto, com indicações de ações cênicas por parte do coral e regente. "Os acontecimentos musicais obedecem à dinâmica (geral de cada bloco) do acorde coral em crescendo ou decrescendo, conforme o momento em que eles se situam." "Facultativamente podem ser utilizados mais 2 instrumentos : um contrabaixo ou violoncelo para tocar a nota básica dos acordes corais em decrescendo e um harmônico qualquer dos crescendos corais microtonais, e um piano para tocar os acordes corais nos decrescendos e clusters nos crescendos corais microtonais...". Os materiais utilizados nos 15 acontecimentos musicais são os mais diversos : vozes solistas em grupos, cantando; flauta bock soprano realizando uma melodia; imitar um apito de trem; toca-discos reproduzindo um trecho da Sinfonia 41 (Júpiter) de W.A.Mozart; assobio de uma melodia, voz masculina como um narrador de jogo de futebol; um solista cantando com a boca encostada ao papel de seda que cobre um pente; percussão em bongôs, constituindo a parte gravada em fita magnética.

MENEZES, Flô

157. *Pretexturas sobre todas as flores da fala* (sl, 06-12/1984)

Texto : provérbios latinos e um poema de V.Herrmann.

Meio Expressivo : soprano, clarinete (Sib) e clarone (B), com três narradores opcionais

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (19 págs.).

Anexo: 04 págs. com instruções

Local de Obtenção : arquivo MH

Esta peça, de caráter atonal, se apresenta escrita preponderantemente de forma tradicional, incluindo fórmulas de compasso. Em alguns trechos o autor se utiliza de instruções verbais diretamente à partitura para indicar procedimentos específicos como realização de improvisos e exploração de sonoridades (este último procedimento se vale também de elementos simbólicos de notação). Em um determinado trecho, um roteiro verbal organiza todas as suas ocorrências sonoras e de movimentação em cena. O autor deixa como opção uma versão em que três textos são falados por três narradores em pontos indicados na partitura, também com atuação cênica.



MERLINI, Maurício de Souza

158. *Jogos de Armar I* (São Paulo, 08/1984) (SP)

Dedicatória : "para Adriano de M.Merlini"

Meio Expressivo : livre

Duração : livre

Edição : exemplar datilografado (02 págs. com instruções verbais)

Local de Obtenção : arquivo autor

Trata-se de uma proposta de criação de caráter eminentemente lúdico. O autor, através de um texto, explicita algumas diretrizes para a composição da peça a partir de eventos sonoros a serem definidos pelos intérpretes. Tais eventos são livres em quantidade e gênero e, assim que determinados, devem ser escritos em fichas e distribuídos entre os participantes - que podem ser leigos em música ou mesmo crianças. A decisão quanto ao agenciamento e mesmo outras regras do jogo deverão ser definidas também pelos intérpretes-participantes. O autor considera, ainda, a possibilidade de escrever integralmente em partitura qualquer das versões resultantes.

159. *Sugestões para um Coral Feliz* (sl, 1979/83)

Texto : poemas de José Paulo Paes e H.Heine

Dedicatória : "para Celso Delneri"

Meio Expressivo : coro misto (SCTB), 2 aparelhos de TV portáteis, 4 rádios portáteis

Duração : variável - entre 10' e 15'

Edição : exemplar datilografado (09 págs.)

Anexo : 01 pág. com comentários e instruções

Local de Obtenção : arquivo autor

Esta peça de caráter aleatório apresenta 8 momentos/propostas de realização musical que podem ser concatenadas em qualquer ordem - o autor indica apenas o momento/proposta final (também de caráter aleatório). Estas seções podem ser repetidas, superpostas ou agenciadas de outras formas. O seu material é bastante variado : criações sobre textos dados (com ou sem indicações para realização), trechos do repertório atual do coro, realização solista sobre um Lied de Schumann, uma montagem explorando o procedimento de afinação do grupo, uma outra para os aparelhos de TV, rádios e vozes (com manipulação de volume e liga-desliga) e, para o final, uma pequena cena com cadeiras e bancos, como num bar. Utiliza basicamente roteiros e estímulos verbais, e um trecho em notação gráfica.

MIRANDA, Ronaldo

160. *Canticum Itineris* (Rio de Janeiro, 06-09/1979)

Texto: Orlando Codá

Dedicatória : "par Clarice, Myrna, Rosana e Helder"

Meio Expressivo : coro misto (SCTB), instrumentos antigos e fita magnética

Duração : não especificada

Edição : SDP ECA/USP (350) (39 págs.)

Anexo : 02 págs. com texto e instruções

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP

Os únicos elementos informais presentes nesta peça são : apresentação da parte gravada de forma gráfica (partitura de realização/execução) com indicações verbais para sua montagem e uma passagem falada, no trecho final, para realização vocal.



161. *Trajetória* (sl, sd)

Texto: Orlando Codá

Meio Expressivo : soprano, flauta, clarinete Bb, piano, violoncelo e percussão (vibrafone e xilofone)

Duração : não especificada

Edição : SDP ECA/USP (060) (27 págs.)

Anexo : 02 págs. com texto e instruções

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (1928)

Notada e realizada de forma preponderantemente tradicional, apresenta alguns procedimentos com algum índice de indeterminância como clusters com abrangência não estipulada precisamente e uma passagem com duração aproximada e com indicações verbais para sua realização. Além disso, os instrumentistas devem, em alguns trechos, declamar, sussurrar e até mesmo cantar, contando para isso também com algumas instruções verbais.

MOJOLA, Celso

162. *Variações sobre o tema "O cravo brigou com a Rosa"* (sl, 09/1981)

Meio Expressivo : coro misto (SCTB)

Duração : 3'15"

Edição : SDP ECA/USP (595) (10 págs.)

Anexo : 01 pág. com instruções verbais

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (4921)

Realização e notação preponderantemente tradicionais. Em uma das seções de variação, utiliza ostinatos rítmicos falados com ritmos determinados (na voz do baixo) e realização aleatória (também falada) de sílabas do texto (na voz de soprano), em notação gráfica.

MOROZOWICZ, Henrique de Curitiba

163. *Míni-Ópera* (Ithaca/EUA, 1980)

Dedicatória: "para Noel Devos"

Meio Expressivo : barítono e fagote

Duração : variável

Edição : SDP ECA/USP (458) (14 págs.)

Anexo : 03 págs. com comentários e texto

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP

A peça é composta de três partes ("...três árias"), compondo na opinião do autor uma pequena "Ópera Bufa". "O texto é todo feito de palavras 'nonsense' em Francês e Italiano, usadas pelo seu valor sonoro". "...algum tipo de significado forma-se no meio do texto e ele apenas sublinha o conteúdo emotivo da expressão musical". No meio da segunda parte há um trecho falado (entre os dois intérpretes) que pode ser ampliado, modificado, "ao gosto dos intérpretes". O autor dá ainda a liberdade para a criação e inserção de outras cenas faladas ou mímicas entre as árias.



NEDER, Hermelino e PETERSEN, Claus

164. *Poema da Negra IV* (sl, 1977)

Texto : Mário de Andrade

Meio Expressivo : coro misto (SCTB)

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (02 págs.)

Anexo : 01 pág. com bula

Local de Obtenção : arquivo autores

Baseada em poema de Mário de Andrade, a peça mescla procedimentos corais tradicionais a efeitos como respiração, exclamações, assobios e sons guturais. Sua estrutura é fixa, e apresenta tanto notação simbólica quanto tradicional. Não há indicações quanto à realização do texto. Apresenta bula para realização dos símbolos utilizados.

NOBRE, Marlos

165. *O Canto Multiplicado* (Rio de Janeiro, 1972)

Texto : Carlos Drummond de Andrade

Dedicatória : "a Federico Garcia Lorca, *in memoriam*"

Meio Expressivo : voz feminina (soprano) e cordas (violinos I e II, viola, violoncelo e contrabaixo)

Duração : não especificada

Edição : Darmstadt, Tonus International, 1973 (26 págs.)

Local de Obtenção : arquivo CK

De características atonais, a peça é notada e realizada preponderantemente de forma tradicional. O autor intercala passagens com compassos definidos (blocos sonoros articulados ritmicamente em tutti nas cordas) a outras com marcações cronométricas aproximadas (sons sustentados). Ocorre como que um diálogo entre a organização rítmica dos blocos e a atuação vocal, quase sempre acompanhada pelas notas prolongadas. Em uma passagem notada graficamente, os vibratos dos instrumentos ampliam-se e transformam-se em ondulações melódicas cada vez mais amplas. Em um outro trecho (de caráter contrapontístico), alguns procedimentos devem ser repetidos, tendo sua organização e agenciamento notados de forma esquemática.

166. *Ukrinmakrinkrin op.17* (sl, sd - a cópia data de 1967)

Dedicatória : "dedicada ao Maestro Alberto Ginastera"

Meio Expressivo : soprano, instrumentos de sopro (pícolo, oboé, trompa) e piano

Duração : não especificada

Edição : EUA, Pan-American Union, 1968 (27 págs.)

Anexo : 01 pág. com tradução do texto e informações sobre o autor

Local de Obtenção : Centro Cultural São Paulo

Peça de características atonais, dividida em 3 partes e com realização e notação preponderantemente tradicionais. Na primeira parte, a trompa realiza alguns efeitos tímbricos através da mão do instrumentista junto ao pavilhão do instrumento. Na segunda não há divisões de compasso : os procedimentos musicais (sons pontuais, harmônicos sustentados, frases melódicas sem ritmos determinados) são dispostos espacialmente nos pentagramas, havendo apenas indicações para o regente dar entradas específicas de cada intérprete - o clima desejado é de aperiodicidade e estaticidade, contrastando com a entrada da terceira parte que apresenta grande atividade rítmica com o piano executando séries de clusters com a palma da mão e o antebraço. Aqui, a intérprete vocal deverá, além de cantar, executar trechos com gritos e murmúrios com perfis melódicos aproximados indicados sobre pentagrama e com notação gráfica e simbólica. O texto se apresenta em dialeto indígena (sem indicação de origem).



167. Yanománi op. 47 (Alemanha Ocidental, 03/1980)

Dedicatória : “para Dagoberto Linhares, para o ‘Choeur des XVI’ de Fribourg/Suisse e seu regente André Ducret que encomendaram esta obra”... “à memória de um Cacique Yanománi”.

Meio Expressivo : coro misto (SCTB), tenor-solo e violão

Duração : 12’

Edição : Darmstadt, Tonos International, 1980 (manuscrito reproduzido) (39 págs..)

Anexo : 01 pág. com texto e pequenas indicações

Estréia : Temple réformé de Fribourg/Suisse, 06/02/1981; Choeur des XVI, Dagoberto Linhares, violão, Olivier Rumpf, tenor, e Jean-Jacques Martin, regente.

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (4625)

Nesta peça o autor utiliza a sonoridade e algumas palavras da linguagem indígena brasileira (não especificando qual tribo ou tronco lingüístico) juntamente a algumas frases em português para compor o texto que tem caráter de protesto (fala da morte de um cacique da tribo). O autor apresenta diversos efeitos para reproduzir um certo clima “indígena”, tais como : gritos, emissão em *ff* o mais agudo possível, repetição aleatória de caráter pontilhista de pequenas palavras, ritmos bem marcados com emissão o mais grave possível, pequenas frases modais ritmicamente repetitivas, sons de expiração, seqüências rítmicas de clusters e palmas. Alguns trechos não utilizam divisões de compasso, outros exploram marcações rítmicas bem acentuadas (em 5/8 e 3/4). O violonista deverá alterar a afinação normal do instrumento (segundo indicações), e também realizar alguns efeitos (além da realização tradicional) : beliscar as cordas, sons harmônicos, percutir a mão no tampo do instrumento, utilizar a unha como uma palheta, bater nas cordas de maneira percussiva com os dedos da mão direita e realizar algumas seqüências de clusters. O autor utiliza basicamente a escrita tradicional, com pequenas indicações verbais ao longo da partitura indicando procedimentos específicos e, em alguns trechos, notação gráfica e simbólica para alguns efeitos corais.

NOGUEIRA, Ilza

168. Idiosincrasia (sl, 09/1972 a 03/1973) (SP)

Meio Expressivo : 7 violinos, ronda (instrumento Smetak, tocado por uma mulher), percussão (prato suspenso e tam-tam), fita magnética, coro misto (SCTB, mínimo de 15 e máximo de 20 cantores), público, sintetizador, materiais sonoros destrutíveis (papel, pano, isopor, etc), 3 dançarinos, projetor de filmes e iluminação (3 spotlights com luzes vermelha, negra e natural).

Duração : 6’40”

Edição : manuscrito (12 págs.)

Anexo : 08 págs. com instruções

Local de Obtenção : arquivo autora

A peça divide-se em duas partes, sendo que a segunda (um verdadeiro Teatro Musical) apresenta duas seções. Trata-se de uma transcrição musical do poema “The Sick Rose”, de William Blake. Deve ser apresentada em locais nos quais possam ser adaptados 2 pequenos palcos. No 1º posicionam-se os instrumentistas, ocorrendo aí a primeira parte da peça simultaneamente a uma projeção de imagens indicadas pelas autora. A 2ª parte acontece no segundo palco, com a participação dos bailarinos e coro, que inicialmente encontram-se distribuídos pela platéia. A 1ª parte, estritamente instrumental, é grafada utilizando-se elementos tradicionais e outros simbólicos (para o instrumento Smetak), com alturas definidas para os instrumentos de corda. Na 2ª parte entram o coro, bailarinos, fitas, sintetizador e iluminação. A fita deverá ser montada pelo intérprete segundo instruções verbais, sendo a partitura um guia de execução utilizando recursos gráficos, simbólicos e iconográficos. Um dos trechos pode-se utilizar passagens da obra “Visage” de L. Berio. Para o coro, há um roteiro de ações cênicas que, além da coreografia propriamente dita prevê a destruição de materiais sonoros que podem inclusive fazer parte do cenário, tais como papel, panos, isopor, vidro, etc. A realização vocal inclui blocos sonoros com alturas livres ora estáticos, ora modulantes. Sussurros, palavras articuladas sem valor semântico e inflexões vocais como sorrisos, gargalhadas e gemidos fazem parte ainda do material a ser trabalhado pelo coro. No início da seção II da 2ª parte, uma mulher em solo improvisa a partir da fita e das



instruções da partitura, que apresenta símbolos para a representação dos materiais dispostos graficamente indicando sua realização. A autora fornece também, na partitura e nas instruções verbais, um roteiro para a iluminação da peça.

169. *Ludus Cromáticos* (sl, 1974)

Meio Expressivo : livre (ludo 1); grupo de instrumentos de teclado (ludo 2); expressão corporal (ludo 3)

Duração : variável

Edição : manuscrita, apresentando uma prancha colorida (dividida em 4 cores), 1 slide, 1 transparência com elementos gráficos a ser sobreposta à prancha.

Anexo : 07 págs. com instruções e comentários, em alemão.

Local de Obtenção : arquivo autora

Esta peça constitui-se numa proposta de aplicação de teorias psicológicas sobre a influência das cores nos estados emocionais e psicológicos, fazendo ainda algumas indicações para sua utilização neste sentido. As instruções verbais constituem-se de grande valor para a montagem destas propostas, e o resultado sonoro é totalmente aleatório: no Ludo 1 a partitura consiste em um slide com figuras abstratas que deverá ser projetado para sua execução; a autora sugere que também o público participe da montagem, sem qualquer indicação de meio expressivo. O Ludo 2 é proposto para grupo de instrumentos de teclado, e como partitura apresenta uma prancha dividida em quatro cores, sobre a qual se aplica uma folha de acetato também dividida em 4, na qual se apresentam desenhos e sinais gráficos representando 4 diferentes possibilidades de texturas musicais que deverão ser executados segundo instruções verbais. O Ludo 3 destina-se à expressão corporal com a possibilidade de realização de sons corporais (não especifica se deverá se utilizar da voz ou não) e da utilização de outros materiais para a expressão (papel, plásticos etc), e os executantes deverão realizá-lo em um grande salão a partir do estímulo vindo da iluminação, que alternará as cores das luzes em uma determinada ordem. Por seu caráter extremamente aberto, a autora considera todos os executantes destas propostas como seus co-autores.

170. *Metástase* (sl, 1971) (SP)

Meio Expressivo : coro misto (SSCCTTBB) e trio vocal pré-gravado em fita magnética

Duração : ca. 3'

Edição : manuscrito (08 págs.)

Anexo : 01 pág. com bula para os símbolos utilizados

Local de Obtenção : arquivo autora

A peça é formada por um único movimento contínuo, intercalando a utilização da fita magnética com um trecho realizado ao vivo pelo coro e, ao final, apresentando coro e fita gravada. São utilizados basicamente fonemas manipulados, sons de respiração e ruídos de glote. A partitura consta de gráficos entremeados por pautas convencionais usadas na seção central, exclusiva para o coro. Ali, a representação das alturas é tradicional e aproximada - sendo indicados os intervalos entre as notas. A autora utiliza ainda notação simbólica e iconográfica, as alturas são apresentadas com uma clave de regiões como referência e a organização temporal serve-se de marcações cronométricas. Para o trio vocal gravado, há um trecho de 45" a ser livremente improvisado.

171. *Três Roteiros para Improvisação* (sl, 1970) (SP)

Meio Expressivo : 1) vozes masculinas, vozes femininas, flauta de êmbolo, cigarra/berra-boi (pequeno brinquedo similar a uma matraca); 2) "bugigangas" (louça, latas, sementes, bolas de gude, bexigas, papel, isopor, etc) e 3) instrumentos Smetak (boré, timpanos e sinos) e piano preparado

Duração : livre

Edição : manuscrito (04 págs.)

Anexo : 01 pág. com instruções para o primeiro roteiro

Local de Obtenção : arquivo autora



Tratam-se de 3 pequenas peças autônomas, todas com estrutura aberta, e marcadas pelo alto índice de aleatoriedade no próprio desenvolvimento dos materiais sonoros empregados. O 1º roteiro constitui-se de 18 fichas, cada uma com uma proposta sonora representada por desenhos coloridos (variação de densidades, texturas, determinação das fontes sonoras). A seleção das fichas (pode-se mesmo não utilizar algumas), e mesmo seu agenciamento são de livre escolha dos intérpretes. O 2º roteiro prevê um número mínimo de 3 participantes e sua partitura é uma circunferência dividida em 9 partes, cada uma apresentando uma organização diferente dos materiais propostos (sons mantidos, glissandos, células rítmicas, iterações e sons pontuais) em texturas diversas e notados de forma gráfica e simbólica. O ponto inicial e final de leitura -além de sua direção- é livre, assim como a repetição do círculo e a sincronia entre os intérpretes. No centro do círculo, cada parte está associada a uma cor, sem contudo haver explicação da autora sobre sua utilização. O 3º roteiro apresenta-se de forma verbal exclusivamente. A autora determina um papel para cada instrumento no improviso que será conduzido pelo Boré (instrumento criado por Walter Smetak). O piano será livremente preparado por seu intérprete.

OLIVEIRA, Flávio

172. *Quando Olhos e Mãos* (sl, 1977) (SP)

Obra comissionada pela Comissão de Música da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo.

Dedicatória : "à memória de Candido Mariano da Silva Rondon"

Meio Expressivo : aparelho fonador e piano (um único intérprete), ambos amplificados

Duração : não especificada

Edição : São Paulo, ECA/USP, 1978 (07 págs.)

Anexo : 03 págs. com comentários e instruções

Local de Obtenção : arquivo CK

A peça possui estrutura fixa e está notada de forma tradicional acrescida de alguns símbolos específicos para alguns procedimentos, utilizando também marcações cronométricas e metronômicas para sua realização. Apresenta uma linha melódica de origem indígena para ser cantada, e também dois módulos rítmicos (também de origem indígena); sobre um deles o intérprete deverá improvisar e sobre o segundo deverá criar uma linha melódica. O piano deverá ser preparado conforme instruções e amplificado (assim como a voz). O mesmo intérprete deverá interpretar as partes instrumental e vocal; nesta última, alguns procedimentos emitidos em forma de sopro, outros em assobios e outros com fonemas determinados.

OLIVEIRA, Jocy de

173. *Estória IV* (sl, 1978-80)

Obra comissionada pelo *New York State Council on the Arts*

Meio Expressivo : voz feminina, violino eletrônico (5 cordas), contrabaixo, percussão (flexatone, cimbais, queixada, matraca, maculélé, wood-blocks, barra de alumínio, gongos, tan-tan, bolas de gude, gran cassa, prato chinês, reco-reco, bolas de ping-pong), com amplificação.

Duração : ca.20-22'

Edição : manuscrito (08 págs. duplas)

Anexo : 04 págs. datilografadas em inglês, com instruções

Local de Obtenção : arquivo MH

Peça com alto índice de aleatoriedade, organizada formalmente numa intensificação na densidade de eventos, seguida de uma rarefação voltando ao ponto de partida. Como notação, baseia-se na notação gráfica, com trigramas indicando regiões aproximadas para a voz e o violino, e sem qualquer referencial de altura para o contrabaixo; para a percussão, células rítmicas são apresentadas em quadros. Em seu trecho central, utiliza elementos esquemáticos para a organização e sincronização dos procedimentos a serem realizados por todos os



intérpretes, além de elementos iconográficos. Segundo a autora, a peça se inspira no sentimento de uma raga indiana, e na arte do canto japonês "Shomyo". A parte vocal baseia-se em técnicas orientais como sons multifônicos e padrões melódicos, rítmicos e de ornamentação do canto indiano e japonês. Há a possibilidade da inserção de uma intérprete vocal, manipulando o resultado sonoro da primeira intérprete, que deverá sempre atuar interagindo com os outros executantes, principalmente com o violinista. A intérprete vocal deverá, ainda, executar alguns instrumentos de percussão de mão em passagens determinadas.

174. *Memorabilia* (Bellagio/EUA, 1982)

Peça composta durante uma bolsa concedida pela Fundação Rockfeller (EUA).

Meio Expressivo : duas vozes femininas junto a pianos elétricos, violino eletrônico, contrabaixo e percussão (sinos de mão, tímpanos, talking drum, vibrafone, amolador de facas, paude chuva, gongos, bolas de ping pong, 4 ton-tons).

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (11 págs. duplas)

Local de Obtenção : arquivo MH

Nesta peça as realizações vocais e instrumentais são apresentadas de forma esquemática, em "pedaços" de pentagrama sobre uma folha. Quando passagens devam ser repetidas, vêm circunscritas em quadros – por vezes, deve-se alternar entre dois ou três destes. Além disso, há instruções verbais diretamente à partitura esclarecendo a execução de muitos dos procedimentos solicitados. Algumas seqüências de notas com ou sem o ritmo determinado constituem-se no principal material, manipulado de forma a se obter variações de texturas e densidades. Para as partes vocais, a autora solicita sons multifônicos, efeitos de surdina com as mãos sobre os lábios, trêmulos obtidos batendo as mãos sobre os lábios, controle da oclusão labial de forma a realçar harmônicos. Utiliza ainda como notação elementos gráficos e iconográficos. Ao final da peça, as cantoras deverão sair do palco e caminhar por entre o público executando algumas notas com os sinos de mão.

175. *Ouçó vozes que se perdem nas veredas que encontrei* (sl, 1981)

Meio Expressivo : uma ou mais vozes femininas com amplificação e efeitos eletrônicos

Duração : variável

Edição : manuscrito (01 pág. dupla)

Anexo : 03 págs. datilografadas em inglês, com instruções

Local de Obtenção: arquivo MH

Peça de caráter aleatório constituída de 38 fragmentos ou "chamadas" apresentadas em trechos de pentagramas, que deverão ser executadas pela(a) intérprete(s) em sua totalidade, porém em qualquer ordem. Há duas possibilidades de realização : a primeira, com três vozes femininas (ou mesmo uma dupla a mais) usando microfones, com um dispositivo que envie o sinal de cada microfone para diferentes alto-falantes espalhados na sala criando um efeito de espacialização e de movimento; as cantoras poderão se colocar por entre o público, longe umas das outras – segundo a autora, uma situação ideal seria a disposição das intérpretes em diferentes torres de igrejas para que o público, nas ruas, ouvisse os cânticos vindo de vários lugares. Na segunda versão, apenas uma cantora executa todas as passagens, com um dispositivo de amplificação que produza efeitos de espacialização e movimentação. Em ambos os casos, deverão ser acrescentados efeitos de *delay* e *loopings*, a partir da gravação e reprodução dos fragmentos executados, em tempo real. Todas as passagens deverão ser cantadas de forma lenta e calma, sem vibrato e produzindo por vezes sons multifônicos; a autora pede ainda que a(s) intérprete(s) tenham em mente os ornamentos e melismas da música islâmica, para a realização desta peça. Como notação, apresenta elementos simbólicos e gráficos, prevalecendo o caráter esquemático da partitura.

Obs.: acompanha esta partitura um esquema do que parece ser uma instalação, com indicações de diversos eventos sonoros e também de iluminação, projeção de imagens, raios laser, esculturas luminosas, narrações e partes cantadas. Em um momento, este esquema indica a realização desta peça vocal; porém, não há qualquer outra indicação mais precisa sobre sua montagem.



OLIVEIRA, Willy Correa de

176. *Cicatristeza* (São Paulo, 02/1973)

Texto : Augusto de Campos

Dedicatória : "to Jacobo Romano"

Meio Expressivo : voz feminina

Duração : variável

Edição : SDP ECA/USP (018) (06 págs.)

Anexo : instruções verbais

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP

Nesta peça, a intérprete deverá estabelecer as frequências e as relações intervalares a partir de um feixe de 10 linhas, sobre o qual o autor dispõe as notas (às vezes com ritmos determinados, outras vezes reunidas em grupos) sem divisões de compasso ou marcações cronométricas. Há uma proposta de realização aleatória (uma melodia qualquer) segundo indicações, e 2 trechos com realização tradicional em pentagramas (em um deles, "tango", o autor sugere a audição de gravações de Carlos Gardel para uma melhor interpretação, além de acompanhar-se com palmas). O texto é constituído pela palavra-título quase sempre decupada em fonemas transformados em melismas. Em um pequeno trecho, são solicitados 2 tipos de trêmulos : com a palma da mão batendo na boca e com os dedos vibrando no pescoço, abaixo do queixo. A peça é dividida em 8 seções, e deve ser cantada linearmente com a intérprete postada em um dos lados do palco. Após a primeira realização, deve se dirigir ao outro lado do palco onde 08 estantes dispostas em círculo contém, cada uma, uma das seções da peça. A cantora deverá, então, executar aleatoriamente trechos de cada seção por um período de tempo aproximado, a partir de instruções verbais, algumas delas dispostas espacialmente junto aos procedimentos musicais notados na partitura.

177. *Exit* (Prados/MG, 31/12/1978) (SP)

Texto : Haroldo de Campos

Dedicatória : "esta peça está dedicada ao Haroldo de Campos como agradecimento pela tradução dos Cantos do Paraíso de Dante".

Meio Expressivo : soprano e percussão (glockenspiel, vibrafone, marimba, 5 bells, jingles, 5 triângulos, 4 pratos suspensos, tam-tam, 5 temple-blocks, berra-boi, 2 bongôs, 3 congas, caixa-clara, bateria, 5 timpanos, bass-drum, rattle, 7 wistles, flauta artesanal ou de brinquedo, sistrum, 2 cuicas).

Duração : não especificada

Edição : S. Paulo, Ed. Novas Metas, 1979 (18 págs.)

Anexo : 04 págs. com parte em separado para os timpanos, comentários e instruções.

Local de Obtenção : arquivo CK

Nesta peça a cantora, além de cantar, deverá executar alguns instrumentos a ela determinados na partitura (berra-boi, wistles, rattle). No geral, as divisões temporais são marcadas de várias formas : compassos tradicionais, valores estipulados metronomicamente, indicações cronométricas. A parte dos timpanos é apresentada separadamente, e trata-se de uma linha a ser repetida quantas vezes for necessário até o final da peça. Seções com ritmos e melodia mensuráveis alternam-se com outras onde formas de articulações diversas, efeitos sonoros e citações do "Bolero" de Ravel servem para criar tramas e texturas timbrísticas variadas. Nesses momentos a notação apresenta elementos simbólicos e gráficos para determinados instrumentos. No início da peça o autor prescreve um trecho de livre improvisação com instruções verbais.

178. *Hipervolumen* (sl, sd)

Texto : Hector Olea

Meio Expressivo : coro misto (SCTB)

Duração : não especificada

Edição : S. Paulo, Ed. Novas Metas, 1980 (08 págs.)

Anexo : 01 pág. com instruções

Local de Obtenção : arquivo CK



A peça (de características atonais) é escrita e realizada de forma preponderantemente tradicional - apenas com a ausência das barras de compasso. Em alguns trechos marcados cronometricamente o autor utiliza uma frase a ser falada (com ritmo determinado), atuações pontilhistas em staccato (em diversas regiões da tessitura), clusters e pequenos e numerosos glissandos individuais formando perfis melódicos ascendentes e descendentes, utilizando para tanto notação gráfica.

179. *Kyrie - In Memoriam Klaus-Dieter Wolff* (São Paulo, 18/07/1976)

Dedicatória : "para Celso 'feliz' Delneri e Luiz Antonio Milanesi"

Meio Expressivo : coro misto (SCTB)

Duração : não especificada

Edição : S.Paulo, Ed.Novas Metas, 1980 (04 págs.)

Anexo : 01 pág. com comentários

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (3815)

A peça (de caráter atonal) apresenta em seu trecho central 4 divisões no naipe de contraltos, organizadas em pequenas células melódicas representadas com notação simbólica e gráfica sendo dispostas espacialmente em diagramas (1 para cada divide) estabelecendo regiões de execução e perfis melódicos resultantes, tendo alguns ataques conjuntos determinados ritmicamente. Estes procedimentos são realizados simultaneamente a um pedal com 3 notas sustentadas e uma linha melódica determinada (outros naipes e solo de soprano) e cada cantora poderá escolher entre 3 fonemas indicados para sua realização.

180. *Life : Madrigal* (São Paulo, 10/1971)

Texto : poema visual de Décio Pignatari

Dedicatória : "para os 10 anos do Madrigal Ars Viva, para Klaus-Dieter Wolff e Luiz Heitor C. de Azevedo"

Meio Expressivo : coro misto (SSCCTTBB)

Duração : não especificada

Edição : S.Paulo, Ed. da ECA/USP, 1971 (28 págs.)

Anexo : 06 fichas

Local de Obtenção : arquivo CK

Obs.: há uma edição complementar (S.Paulo, ECA/USP, 1973, 09 págs.) com a redução desta obra para dois pentagramas, além de comentários em português e inglês.

Esta peça inicia e termina com duas citações : no início, um madrigal de Carlo Gesualdo; ao final, um hino protestante norte-americano. Ao longo de sua execução, deverão ser erguidas as 6 fichas que constituem o poema, correspondentes a cada seção da peça musical. A partir da organização gráfica do poema (a letra I que se desenvolve para as outras do poema : L, F, E, um símbolo resultado da "soma visual" de todas as letras e a palavra LIFE) o autor estabelece correspondências com o material sonoro através de procedimentos de desenvolvimento e recuperação de elementos em vários momentos ("...e muitas outras recordações -como na vida real- estão espalhadas pela obra"). O autor intercala procedimentos notados e realizados de forma tradicional a outros, tais como interpretação exagerada de fragmentos ("A repetição do I eroticamente; o L gargarejado; o S soprado; o riso sobre o E"), trecho indeterminado com articulação intensa de 4 notas (notado graficamente), perfis melódicos notados graficamente (funcionando apenas como estímulo a diversas possibilidades melódicas), trechos ritmicos com fonemas determinados e um trecho, ao final, que deve ser improvisado a partir de alguns estímulos fornecidos pelo autor. Na partitura não há fórmula de compassos, apenas barras divisórias orientando a leitura e execução.

181. *Memos* (Campos do Jordão/SP, 02/1977) (SP)

Meio Expressivo : soprano e percussão (xilofone, vibrafone, bells, finger cymbal, guizos, cencerros, triângulos, pratos suspensos, tam-tam, temple-blocks, claves, wood-blocks, wood-chimes, queixada, chaleira, maracas, berra-bois, tamborim, bongôs, caixa-clara, congas, tenor-drum, ton-tons, tímpanos e bumbo).

Duração : não especificada



Edição : São Paulo, MCA do Brasil Ed.Musical, 1977 (11 págs.)

Anexo : comentários e instruções

Local de Obtenção : arquivo CK

Esta peça divide-se em 3 partes que devem ser executadas sem interrupção. A 1ª parte apresenta apenas roteiro verbal e é totalmente livre : os instrumentistas entram aos poucos no palco e improvisam com citações do repertório erudito ou popular; deverão cantar em “boca chiusa” melodias marcantes de suas vidas - sempre as referências que estiverem fixadas em suas memórias. A 2ª parte é formada por 21 módulos para a percussão e 42 módulos para a cantora. Os instrumentistas executarão uma seqüência determinada pelo autor, enquanto a cantora deverá ajustar seus procedimentos aos dos percussionistas, escolhendo sua seqüência e correspondência entre eles. Na parte instrumental são apresentados recursos gráficos e simbólicos, e um módulo em notação iconográfica (efeitos de palmas junto ao rosto, com variação da abertura da boca); na parte vocal, diagramas indicam alturas aproximadas das células apresentadas. A 3ª parte apresenta procedimentos realizados de forma tradicional, utilizando notação tradicional e a comumente usada para percussão - em algumas passagens temos pequenos perfis melódicos aproximados - com a ausência de barras de compasso. A soprano tem realização e notação totalmente tradicionais, e os berra-bois deverão ser executados junto ao público.

182. *Passos da Paixão* (sl, sd)

Texto : Affonso Ávila

Dedicatória : “in memoriam Murilo Mendes”

Meio Expressivo : coro misto (SCTB)

Duração : não especificada

Edição : R. Janeiro, Funarte, sd. (11 págs.)

Anexo : 01 pág. com comentários e instruções

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP

Esta peça é dividida em 6 seções (ou passos); cada um deles deverá ser indicado com um cartaz, uma faixa ou uma projeção de *slides*. Alguns deles são notados e realizados tradicionalmente enquanto outros apresentam, em atuações solistas, explorações sonoras em forma de realizações rítmicas com variações microtonais com alturas aproximadas (não sujeitas à divisão da oitava em 12 semitons). Em dois deles, o restante do coro realiza vários clusters mantidos como uma faixa sonora, ou articulados ritmicamente. Outro dos passos apresenta roteiro verbal com texto a ser lido ao microfone e instruções para repetições aleatórias de trechos anteriores, tudo isso simultaneamente a um “projeto sonoro” com ritmos determinados e alturas aproximadas (o autor realça a característica de “projeto”, com resultado não necessariamente fiel à notação apresentada). Na última seção um quarteto solista realiza trechos tradicionais enquanto o coro executa um responsório sobre texto dado, a ser lido de forma salmodiada. São realizadas ainda 2 citações a obras de Manoel Dias de Oliveira, compositor mineiro do século XVIII.

183. *Três Canções* (São Paulo, 01-04/1970) (SP)

Textos : Augusto de Campos (1ª canção), Décio Pignatari (2ª) e Haroldo de Campos (3ª)

Dedicatória : “in memoriam Arnold Schoenberg” (1ª canção).

Meio Expressivo : voz masculina e piano

Duração : não especificada

Edição : S.Paulo, Ed. Ricordi, 1970 (05 págs.)

Anexo : 01 pág. com instruções

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (2127)

Nestas três peças o autor apresenta os procedimentos musicais em pentagramas, porém sem barras de compasso ou figuras rítmicas; as durações das notas são dadas por sua localização espacial na partitura e por linhas horizontais que delas partem, indicando sustentação. Além disso, o autor substitui as alterações cromáticas (sustenidos e bemóis) por símbolos específicos tornando visualmente a partitura um gráfico pontilhista, mantidas no entanto as indicações tradicionais de dinâmicas. Como resultado, a dimensão temporal encontra-se razoavelmente elástica, sem qualquer indicação de andamentos.



184. *Um movimento, para coro misto a capella* (sl, 1962)

Dedicatória : "dedicated to the Madrigal Ars Viva"

Meio Expressivo : coro misto (SCTB)

Duração : ca. 1'30"

Edição : manuscrito (03 págs.)

Anexo : instruções (em inglês)

Local de Obtenção : arquivo CK

Esta peça se organiza em 8 momentos e sua partitura gráfica utiliza como suporte papel milimetrado onde 1 cm corresponde na vertical a 1 segundo e na horizontal ao intervalo de um tom. Tendo como eixo principal a nota Dó (C3) o autor explora os extremos grave e agudo em procedimentos pontilhistas e de glissandos de maior ou menor abrangência, sempre de forma constante (sem apresentar perfis ou variações melódicas, apenas direcionamentos). Em um pequeno trecho, o autor apresenta um diagrama indicando regiões aproximadas com ritmos proporcionais.

Obs.: as instruções encontram-se incompletas na cópia obtida, impedindo uma abordagem mais completa.

185. *Und Wozu Dichter in Durftiger Zeit?* (São Paulo, 12/1971) (SP)

Texto : poema de Haroldo de Campos

Dedicatória : "dedicated to Pro-Musica Köln - Johannes Hoemberg, Fred Mensdorf"

Meio Expressivo : soprano, violão, quarteto de cordas, contrabaixo

Duração : não especificada

Edição : SDP ECA/USP (017) (16 págs.)

Anexo : 01 pág. com instruções

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP

A peça é organizada em duas canções, com organização e estruturas independentes. Na 1ª, o autor alterna mensuração tradicional com momentos marcados cronometricamente, nos quais prevalecem eventos timbrísticos puros ou mesclados a passagens livres e tramas melódicas de tempos aproximados. Estes eventos constituem-se na exploração sonora por vezes inabituais como a fricção do arco junto ao corpo do instrumento, objetos de metal raspados nas cordas, pizzicatos aleatórios em determinadas regiões. Para a cantora, há trechos com perfis melódicos aproximados, de livre realização; em um trecho, os instrumentistas também deverão usar a voz, pronunciando alguns fonemas. A notação, predominantemente tradicional, emprega para estes procedimentos formas gráficas, e simbólicas. A 2ª canção apresenta poucos elementos informais, destacando-se os tempos relativamente livres, as durações organizadas espacialmente e o uso de símbolos específicos para representar alterações nas alturas (sustenidos e bemóis).

186. *Vyvyam a cartesiana* (sl, sd)

Texto : poema de Florivaldo Menezes

Meio Expressivo : coro misto (SCTB)

Duração : não especificada

Edição : S. Paulo, Ed. Novas Metas, 1979 (09 págs.)

Anexo : 01 pág. com instruções

Local de Obtenção : arquivo CK

Da 1ª à 4ª página, a peça tem leitura normal. Ao final desta, a partitura deverá ser invertida de ponta-cabeça, com a leitura assim efetuada de forma retrógrada (e com sentido inverso). Com isso, a página 4 transforma-se na 5, a 3 na 6, e sucessivamente, com a inversão dos naipes : a parte de soprano cabendo ao baixo, a de contralto ao tenor, etc.. Esta mudança não deverá interromper o fluxo contínuo da obra, caracterizado pela ausência de barras de compasso. Nas páginas 4-5 há intervenção de solistas (2 por naipe) com ritmos escritos e alturas aproximadas (regiões). Neste trecho, o coro deve propor as dinâmicas para sua realização. O texto constitui-se basicamente dos fonemas /a/ e /o/ , dispostos em vocalise. As linhas melódicas apresentam cromatismos constantes, sem polarização tonal e escritas de forma tradicional.



PENALVA, José

187. *Ágape - 2ª parte : Dáxa* (Curitiba, 1976/77)

Obs.: obra escrita para o IX Festival Internacional de Curitiba/PR

Meio Expressivo : coro masculino (T, Br, B)

Duração : não especificada

Edição : manuscrito em cópia heliográfica (06 págs. duplas.)

Esta é a segunda parte de uma peça de maior porte, cuja cópia incompleta impossibilita dizer se se trata de uma composição exclusivamente para coro ou com instrumentos. Seu início e final se apresentam de forma tradicional (porém com características atonais) enquanto sua seção central explora sonoridades da voz falada, com grandes crescendos e decrescendos com o texto escrito diretamente aos pentagramas de forma gráfica. A variação em outros parâmetros como andamento, alturas e agógica ficam por conta do regente; a distribuição dos procedimentos pelos naipes é apenas uma sugestão, podendo ser modificada de acordo com o conjunto que se dispõe.

188. *Ágape - 3ª parte : Eiréne* (Curitiba, 1976/77)

Obs.: obra escrita para o IX Festival Internacional de Curitiba/PR

Meio Expressivo : coro misto (SSCCTTBB) e instrumentos

Duração : não especificada

Edição : manuscrito em cópia heliográfica (07 págs. duplas.)

Esta é a terceira parte de uma peça de maior porte, cuja cópia incompleta impossibilita dizer se se trata de uma composição exclusivamente para coro ou com instrumentos - esta parte traz a inscrição "parte do coro", o que permite supor também uma parte instrumental. Em seu trecho inicial, o autor utiliza partitura esquemática com textos falados manipulados na dinâmica e caráter (determinado por instruções verbais), como em um jogral. Há ainda aqui presença de elementos gráficos na organização da partitura. O restante da peça (de caráter atonal) apresenta-se de forma tradicional quanto à escrita e realização.

189. *Diagramas Elementares* (Curitiba, 09/1970 - Roma, 1972)

Texto : poema de Félix de Athayde

Meio Expressivo : coro misto (SCTB) ou solistas

Duração : não especificada

Edição : SDP ECA/USP (649) (03 págs.)

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (5376)

Esta peça se divide em três partes, com características distintas : a 1ª ("sertão") compõe-se de uma partitura gráfico/esquemática de forma quadriculada com marcações de dinâmicas (feitas de modo tradicional) e indicações de ataques (silabas do texto) nos quadros correspondentes sem qualquer indicação de alturas; a 2ª ("hyle") é um segmento utilizando notação gráfica indicando contornos melódicos e densidades. Algumas alturas estão marcadas de forma referencial, assim como algumas células rítmicas a serem realizadas; a 3ª (sem título) é composta por círculos concêntricos entre os quais figuram as partes do texto a serem realizadas por 3 vozes com variações das silabas e de dinâmicas enquanto a 4ª voz realiza pizzicatos com quaisquer das silabas. Os círculos devem ser "girados", alternando assim as dinâmicas referentes a cada parte do texto. Em um segundo momento o autor dispõe o texto espacialmente para ser realizado como em um jogral; o tamanho das letras serve aqui como indicativo de variação de dinâmica.

190. *Drummondiana* (Curitiba, 1981)

Texto : poemas de Carlos Drummond de Andrade

Meio Expressivo : coro feminino (3 vozes) e piano

Duração : não especificada



Edição : SDP ECA/USP (536) (14 págs.)
Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (4817)

Notada e realizada de forma preponderantemente tradicional, a peça (dividida em 4 pequenas canções) apresenta alguns elementos informais : na 3ª canção uma parte do texto deverá ser falada em jogral, com o texto disposto diretamente à partitura com indicações de interpretação; além disso, uma passagem de 2 compassos poderá ser repetida quantas vezes se quiser. Em seu trecho final, o coro deve passar do canto a exclamações de gritos, acompanhados de clusters ao piano. No trecho final da 4ª., um texto deverá ser falado intercaladamente às outras vozes.

191. *Percussão I* (sl, 1986) (SP)

Dedicatória : “pensando em minha Família do Diálogo”

Meio Expressivo : dois declamadores (homem e mulher) e percussão (glockenspiel, xilofone, prato, 3 blocks chineses, 1 chocalho, piano, 2 gongos, 3 ton-tons, 3 tímpanos)

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (12 págs.)

Anexo : 01 pág. com indicações dos instrumentos

Local de Obtenção : arquivo autor

Esta peça é dividida em 3 partes (“Encantamento”, “É noite” e “Mais forte que a morte”). O texto é declamado por um casal, alternadamente, enquanto a percussão pontua e acompanha a fala através de pequenas células ou motivos escritos tradicionalmente e por procedimento mais extensos -muitas vezes de caráter aleatório-notados de forma gráfica.

192. *Segredo* (sl, 1978)

Texto : poema de Carlos Drummond de Andrade

Meio Expressivo : coro misto (SCTB)

Duração : não especificada

Edição : Rio de Janeiro, Funarte (coleção “Nova Música Brasileira para Coro”) (09 págs.)

Local de Obtenção : arquivo CK

A peça é baseada em 3 estruturas harmônicas básicas com características atonais, desenvolvidas ritmicamente e melódicamente de forma tradicional. O autor indica sugestões para expressão corporal, de forma optativa, em instruções verbais. Em um trecho, vozes femininas realizam exclamações misturadas e irregulares com variações de densidades, alturas dinâmicas utilizando para isso elementos gráficos. Algumas frases deverão ser faladas; outras, com ritmo determinado, faladas de modo aspirado.

PITTA, Míriam Rocha

193. *Protesto Infantil* (Rio de Janeiro, 1982)

Peça de Confronto - categoria “Corais Infantis” do 8º Concurso de Corais do Rio de Janeiro. Sala Cecília Meirelles, out/1982.

Meio Expressivo : coro infantil

Duração : não especificada

Edição : in “Peças de Confronto do 8º Concurso de Corais do Rio de Janeiro”. Funarte, RJ, 1982 (05 págs.).

Anexo : 01 pág. com comentários e instruções.

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (5396)

Em sua primeira parte, a peça apresenta um jogral (texto com ritmo determinado) que pode também ser realizado cenicamente, a critério do regente; as dinâmicas poderão ser modificadas em função da interpretação.



O final individual de cada procedimento é repetido por cada criança, criando um “fundo sonoro” para cada nova frase dita (utiliza, para isso, de notação esquemática). A segunda parte é notada e realizada de forma tradicional, apenas em 3 passagens frases do texto -com ritmos determinados- deverão ser interpretados com diversos caracteres.

RAMOS, Marco A. Silva

194. *Acaso* (sl, sd)

Texto : poema de Augusto de Campos

Dedicatória : “a Paulo Portella Filho”

Meio Expressivo : coro misto (SCTB)

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (cópia heliográfica e páginas datilografadas) (12 págs.)

Anexo : 02 págs. com instruções e comentários

Local de Obtenção : arquivo CK

Obra de caráter aleatório, dividida em 10 seções (conforme os 10 blocos de texto que constituem o poema). Apresenta duas naturezas distintas de realização : um grupo de blocos com resultado um pouco mais determinado (4 blocos) e outro com intenso caráter aleatório (6 blocos), organizados de forma intercalada. O primeiro grupo apresenta notação simbólica e gráfica (com trigramas determinando regiões de alturas e marcações cronométricas), exploração de sonoridades de fragmentos do texto, manipulando-os nos parâmetros básicos de altura, duração, timbre e intensidade. No último bloco desta série o autor concentra os procedimentos básicos de toda a peça, reunindo os eventos anteriormente apresentados. Na série de blocos aleatórios, são utilizados roteiros verbais para conduzir as mais variadas atuações vocais -quer sejam solistas ou em grupo-, instruindo o regente e/ou o grupo nas proposições de realização - procedimentos improvisatórios e com alto índice de aleatoriedade estão aqui presentes. O autor propõe, durante toda a peça, diversos efeitos : emissão de som com o nariz tapado com a mão, sons aspirados, diversos tipos de trêmulos (diafragmático, com os dedos na traquéia e batendo com a mão na boca), emissão de som com um pente coberto por papel junto aos lábios, palmas, esfregar de mãos ou esfregar as mãos nas roupas.

195. *Noigrandes (Moteto, quasi una fantasia)* (São Paulo, 09/1982)

Texto : poemas de Arnaut Daniel e Federico Garcia Lorca

Dedicatória : “ao coral da Univ.Fed. de S.Carlos, ao coral do Colégio N.Sra. das Graças”

Meio Expressivo : coro misto (SCTB) e fita magnética

Duração : variável

Edição : SDP ECA/USP (739) (21 págs.)

Anexo : 02 págs. com agradecimentos e um poema (não identificando o autor)

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (5761)

Trata-se de uma proposta de criação coletiva que deverá contar com a participação do grupo coral e de seu regente de forma ativa na criação e manipulação do material musical a ser apresentado posteriormente, envolvendo processos de gravação e manipulação de fita magnética e de improvisação. O autor indica todo o processo de organização sonora a partir do deslocamento do grupo a um ambiente silvestre ou rural, onde os sons da natureza possam ser ouvidos. Envelopes com instruções serão distribuídos, para que cada coralista determine individualmente sua contribuição musical para a proposta com base em uma das palavras do poema “Noigrandes” de Arnaut Daniel. O regente deverá gravar todas as proposições individuais que servirão de material de base sobre o qual o grupo realizará improvisações (uma das partes da peça a ser montada), e também mostrar ao grupo uma série de gravações e textos indicados pelo autor montando uma “tradução” do poema em provençal a partir das sensações individuais sobre cada palavra dele. A partir dessas vivências coletivas, o autor propõe uma melodia a ser aprendida por todo o grupo e organiza em 5 partes (com instruções específicas para cada uma delas) a apropriação deste material pelo coro, transformando-o e utilizando-o como ponto de partida para a realização coral. Apenas a quinta e última parte tem resultado determinado - um trecho escrito e realizado tradicionalmente.



196. *Polióptico* (sl, 27/06/1978)

Dedicatória : "ao Museu Lasar Segall; ao Coro do Museu Lasar Segall, motor, combustível e protagonista deste trabalho".

Meio Expressivo : coro misto (SCTB) e piano a quatro mãos

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (16 págs.)

Anexo : 08 págs. com comentários e instruções

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (3999)

Nesta peça as partes do piano estão organizadas de forma mais determinada enquanto as atuações corais são quase que totalmente aleatórias. Na partitura do piano há indicações (indicadas por letras, de A a Z) para as intervenções vocais, que se orientam por instruções verbais fornecidas à parte. O grande motivador para estas atuações é o questionamento do que seria ou não música, resultando em ações sonoras escolhidas individualmente e organizadas em procedimentos coletivos por vezes improvisatórios - juntamente à atuação instrumental ou não. Em um trecho, o grupo deverá ser dividido em grupos menores, cada um deles interpretando alguma(s) peça(s) de autores indicados. Em outra passagem, o regente deverá fazer uma surpresa ao coro, em plena apresentação, gerando um clima de hesitação frente à proposta desconhecida; em outra, ainda, o regente deverá fazer gestos de regência (seguindo indicações fornecidas) com o grupo em silêncio. Na parte instrumental, o autor faz uso também de instruções verbais dispostas ao longo da partitura, indicando citações de obras específicas ou instruindo ações de caráter também indeterminado, por vezes com exploração timbrística através da preparação do piano.

197. *Tres historietas del viento* (sl, 1980)

Texto : poema de Federico Garcia Lorca

Meio Expressivo : coro misto (SCTB), oboé, cencerros e flautas de êmbolo

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (20 págs.)

Anexo : 03 págs. com comentários e instruções

Local de Obtenção : arquivo CK

Esta obra se divide em três peças, entremeadas por dois intermezzos e tendo, ao final, uma coda. Nas três peças o autor faz uso de procedimentos notados e realizados de forma tradicional, por vezes integrados a outras atuações menos determinadas (isso acontece de forma crescente da primeira para a terceira peça) : trechos improvisados (segundo instruções verbais), um em que os próprios coralistas tocam os cencerros e algumas ações cênicas. Nos intermezzos e coda são apresentados diversos recursos com grande índice de informalidade : deslocamento das vozes masculinas para o fundo da plateia, onde executarão um trecho com as flautas de êmbolo seguindo uma partitura gráfica (intermezzo I); execução de uma partitura gráfica com 11 cencerros, pelos próprios coralistas; disposição de vários copos com água em uma mesa, batendo neles com facas (intermezzo II) - este procedimento deverá prosseguir por toda a terceira peça, ao final da qual são esvaziados e lançados ao chão para que se quebrem. Na parte final (coda - apresentada em forma de roteiro verbal), o autor indica algumas melodias a serem assobiadas como imitação a cantos de pássaros enquanto uma soprano varre os cacos de vidro (com indicações rítmicas fornecidas sinais de ritmo poético) enquanto cantarola uma melodia e sai do palco.

REGO, Keiler Garrido

198. *Romaria* (sl, 9/1979, revisão 4/1981)

Texto : Poema de Carlos Drummond de Andrade

Meio Expressivo : coro misto (SCTB)

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (08 págs.)

Anexo : 01 pág. com indicações de estréia



Estréia : Igreja da Saúde, Salvador/BA, 29/03/1980, Grupo Ictus; regente : o autor
Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (4337)

Notada e realizada de forma preponderantemente tradicional, a peça apresenta alguns trechos em que os coralistas executam texto falado, murmurado e também salmodiado (sobre notas determinadas), dispostos diretamente à partitura. Há uma passagem com marcações cronométricas em que são exploradas variações de densidades.

199. *Signo* (sl, 6/1981)

Dedicatória : "so coral da Juventude do Mosteiro de São Bento"

Meio Expressivo : coro misto (4 grupos, sem distinção de vozes)

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (03 págs.)

Anexo : instruções verbais para um trecho

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (4338)

O autor divide o coro em 4 grupos, indistintamente. O 1º trecho é apresentado de forma gráfica e simbólica com durações proporcionais (não há marcações cronométricas ou metronômicas) dos fonemas que servem como texto, havendo também uma passagem falada e outra com um bloco sonoro (grito coletivo) que se fragmenta em procedimentos pontilhistas. Num segundo trecho são apresentadas 2 células rítmicas, uma pequena frase e uma sequência de 3 notas para serem manipuladas segundo instruções verbais presentes. A passagem final é totalmente tradicional, com a possibilidade de os cantores saírem do palco e tentarem fazer o público cantar também o trecho.

REZENDE, Marisa

200. *As infibaturas do Ipiranga* (Recife, 1981) (SP)

Texto : Mário de Andrade

Meio Expressivo : soprano, órgão, coro misto (4 grupos) e orquestra

Duração : ca. 20'

Edição : manuscrito (86 págs.)

Estréia : Teatro Sta. Izabel / Recife, 1981. Carmela Mattoso, soprano; Coro da UFPE, Orquestra Sinfônica do Recife. Clóvis Pereira, regente

Local de Obtenção : arquivo autora

Esta obra é organizada em diversas cenas e recitativos. Essas partes se repetem e se alternam com variações ao longo de toda a obra. A escrita é basicamente a tradicional, e os elementos informais presentes são : uma batucada de samba com andamentos livres e três momentos de realizações livres realizadas a partir de instruções verbais. A parte de soprano contém basicamente procedimentos realizados e notados tradicionalmente, com alguns trechos falados (ritmos determinados). O coro intervém com realizações tradicionais, trechos com textos declamados sem alturas definidas e, ao final da peça, com gargalhadas e vaia espalhado pela plateia e outros pontos diversos do teatro.

RIBEIRO, Agnaldo

201. *In Puris Naturalibus, op.38* (Salvador, 5/1981)

Texto : Atenodoro Ribeiro

Meio Expressivo : coro misto (SCTB)

Duração : ca. 4'



Edição : SDP ECA/USP (507) (09 págs.)
Anexo : 02 págs. com texto e comentários
Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP

Esta peça apresenta notação e realização preponderantemente tradicionais, com a informalidade baseada na possibilidade de reorganização dos naipes na execução de algumas linhas (são oferecidas 3 opções, referentes às vozes de soprano e tenor) e na indicação de duas opções de final : o primeiro, notado e realizado de forma tradicional, e o segundo apresentando roteiro verbal indicando a saída do regente e coro do palco em direção ao público, tentando com que este cante a nota final da peça (um Dó), não voltando ao palco nem determinando o final do som, que se dará por vontade individual de cada um presente no ambiente.

RICHTER, Frederico

202. *Aleluia* (Canadá/Brasil, sd)

Dedicatória : "dedicado a Zobeida Folgearini Prestes"

Meio Expressivo : coro misto (SSCCTTBB)

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (07 págs.)

Local de Obtenção : arquivo autor

Peça de caráter minimalista, cujo texto-título é dividido em sílabas com entradas sucessivas distribuídas pelos naipes. A montagem do texto é feito de forma acumulativa : a 2ª sílaba só é acrescida em uma voz quando todas as vozes já tiverem enunciado a primeira, e desse modo até que toda a palavra seja apresentada. O autor dá sugestão de início, com dois acordes notados de forma tradicional. As alturas são livres, devendo ser diferentes entre os naipes - os andamentos estão indicados, bem como sua variação. Não há marcações de compassos, apenas uma linha para cada naipe, com as pulsações marcadas - todos os eventos seguem estritamente estas marcações, gerando um clima de recorrência em grande parte da obra. O regente poderá atrasar as mudanças fonéticas e as entradas de cada voz, mantendo porém a proporcionalidade entre elas e a ordem de entrada. No trecho final, é solicitado o uso de material melódico composto por tons inteiros e de configuração aleatória, além da pulverização dos naipes em notas individualmente escolhidas.

203. *Ismália* (Santa Maria/RS, 1978)

Dedicatória : "a Mara Campos"

Meio Expressivo : coro misto (SCTB)

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (08 págs.)

Local de Obtenção : arquivo autor

Esta peça apresenta notação e realização preponderantemente tradicionais. Em dois trechos, (o 1º apenas para sopranos, o 2º para todos os naipes) os coralistas realizam gemidos e onomatopéias. No segundo trecho o autor faz uso de marcação cronométrica e elementos gráficos.

204. *Segredo* (Montreal/Canadá, 1981)

Texto : poema de Carlos Drummond de Andrade

Dedicatória : "a Ellen Rolim"

Meio Expressivo : voz, clarinete Bb e piano

Duração : não especificada

Edição : SDP ECA/USP (563) (07 págs.)

Anexo : 01 pág. com bula

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (4845)



A parte vocal apresenta em sua quase totalidade alturas livres (o pentagrama funciona como pauta de regiões) com ritmos determinados ou aproximados (acelerandos e ralentandos) e efeitos de trêmulo com batidas da mão à boca (como índio). Não há marcações cronométricas ou de compasso, com leitura aproximada das durações a partir da disposição gráfica dos elementos. Na parte instrumental há procedimentos mais tradicionais e determinados justapostos a outros mais livres (principalmente para o clarinete).

205. *Som* (sl, 25/8/1971)

Texto : poema de Cecília Meireles

Dedicatória : “dedicado a Lory Keller”

Meio Expressivo : voz e piano

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (02 págs.)

Estréia : Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre, s/d. Anna Maria Kaufmann, soprano

Local de Obtenção : arquivo autor

Peça notada de forma tradicional, apenas sem marcação de compassos. O autor pede que o cantor se coloque bem perto do piano, que deverá estar com a tampa aberta. Ao final, o pianista usa o pedal para que a voz ressoe junto à caixa e às cordas do instrumento. Em uma passagem há liberdade para o pianista improvisar acordes não consonantes para acompanhar o canto.

SANTORO, Cláudio

206. *Ciclo Brecht no.1* (sl, 17/9/1973)

Texto : Bertold Brecht

Meio Expressivo : quarteto vocal misto (SCTB) e piano

Duração : não especificada

Edição : Rio de Janeiro/Heidelberg, Ed. Savart, 1973 (08 págs.)

Local de Obtenção : Centro Cultural São Paulo (p.2251)

Peça de caráter serial em que a apresentação do material harmônico é feita preponderantemente pelo piano, reservando às vozes a realização de diversos efeitos : sustentação de fonemas, trechos em *sprechgesang*, trechos falados com variação de caracteres (murmurado, recitado muito rápido), perfis melódicos aproximados - os trechos falados encontram-se dispostos diretamente à partitura. Não há indicações cronométricas nem barras de compasso, e o pianista deverá também executar alguns efeitos como tocar diretamente às cordas (com as unhas e com os dedos) e sons harmônicos além da realização de procedimentos tradicionais.

207. *Divertimento, para um público jovem e orquestra* (sl, 1972) (SP)

Meio Expressivo : orquestra sinfônica (madeiras, metais, cordas e percussão) e público

Duração : livre

Edição : Heidelberg/Rio de Janeiro, Ed. Savart, s/d (05 págs.)

Anexo : 03 págs. com comentários e instruções

Estréia : Congresso Mundial das Juventudes Musicais. Ausburg/RFA, 1972. Regente : o autor.

Local de Obtenção : Centro Cultural São Paulo (p.2238)

Peça aleatória com estrutura aberta. A “pré-partitura” (segundo o autor) é um guia para o regente e consiste em um gráfico comportando 08 grupos instrumentais e o público - que poderá ou não participar da montagem. Tais grupos têm cada um 10 procedimentos sonoros, cada um com um caráter e articulação próprios - o último é uma proposta de livre improvisação, sem qualquer indicação. A sequência de tais procedimentos é de livre escolha do regente, bem como a organização geral da peça (ele poderá fazer isso em tempo real, durante o



concerto, ou preparar com o grupo anteriormente). Para a notação dos procedimentos o autor faz uso de sinais diversos da escrita tradicional, bem como grafismos e comandos verbais. Alguns eventos são notados de forma gráfica.

208. 3 Madrigalen (Schriesheim - Alemanha, 09/3/1977)

Dedicatória : "fur Kegelman"

Meio Expressivo : coro misto (SSCCTTBB)

Duração : não especificada

Edição : Rio de Janeiro/Heidelberg, Ed. Savart, s/d (15 págs.)

Local de Obtenção : arquivo CK

Peça de caráter atonal, cuja 1ª e 3ª partes (1º e 3º madrigais) apresentam notação e realização tradicionais, apesar da ausência de barras de compasso. No segundo madrigal o autor apresenta três quadros onde constam diversos procedimentos a serem realizados com dinâmica *ad libitum* e divididos em 5 momentos. O material sonoro é composto por frases faladas, onomatopéias, blocos acordais (em notação tradicional) e estalos de dedos. Utiliza como notação o texto aplicado diretamente a uma linha de referência (não há pentagramas) e instruções verbais. Não há qualquer indicação que oriente a organização dos quadros afora sua numeração, o que parece indicar a sequência de realização.

SANTOS, Luis Carlos

209. Canto Esponjoso (sl, 7/1981)

Texto : Carlos Drummond de Andrade

Dedicatória : "à minha Pétala Fluminense"

Meio Expressivo : coro misto (SSCCTTBB)

Duração : não especificada

Edição : SDP ECA/USP (559) (15 págs.)

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (4841)

Nesta peça o autor por vezes intercala, por vezes justapõe trechos notados e realizados de forma tradicional a outros de diversas naturezas : exploração aleatória de fonemas com notação gráfica, imitação de uma câmara de eco, passagem a ser improvisada livremente com marcações cronométricas e instruções verbais, perfis melódicos aleatórios em notação gráfica, uma seção com marcações cronométricas e roteiro verbal apresentada em um quadro, ostinato melódico realizado em copos (alturas determinadas) acompanhando toda a parte final da peça, como um pedal.

210. Sol de Vidro (sl, 7/1981)

Texto : Carlos Drummond de Andrade

Dedicatória : "ao madrigal Klaus-Dieter Wolff"

Meio Expressivo : coro misto (SCTB)

Duração : não especificada

Edição : SDP ECA/USP (421) (06 págs.)

Anexo : 01 pág. com instruções e bula

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (3949)

A peça intercala trechos notados e realizados de forma tradicional a outros em que estão presentes diversos procedimentos : estalos de língua (simultaneamente à emissão de sons nasais), frases faladas (ritmo dado com alturas aproximadas), frases gritadas (em uma passagem, por alguém na plateia ou pelo regente), trechos em *sprechgesang*, clusters sustentados com variação de tessitura, ruídos produzidos por papéis amassados e plásticos (com indicações) e, ao final, atirar um saco com lâmpadas ao chão (alguém na plateia), cujo ruído determinará o final da peça. Utiliza, além da notação tradicional, elementos simbólicos e gráficos.



SEINCMAN, Eduardo

211. *Sommer* (São Paulo, 26/5/1979) (SP)

Texto : poesia de Georg Trakl

Dedicatória : "in memoriam Pe. José Maurício Nunes Garcia; Marco Antonio Silva Ramos, Terão Chebl, Paulo César de Amorin Chagas e Mônica Rios Magalhães, do Edu."

Meio Expressivo : soprano, viola e percussão (timpano, prato e triângulo - 1 percussionista)

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (25 págs.)

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (4070)

A peça é dividida em 2 seções, sendo que a segunda é intitulada "in memoriam"; nela, o autor emprega um tema originário de uma outra obra, de autoria do Pe. José Maurício. Embora mensurada e com andamentos determinados, não existem divisões de compasso (estas aparecem apenas na citação do tema acima mencionado) e, no plano das alturas sua notação é tradicional, com exceção das notas com alturas livres a serem cantadas pela soprano (utiliza aqui elementos simbólicos). São empregados vários recursos pelos intérpretes para a manipulação timbrística de seus instrumentos, a saber : surdina para a viola e também para a voz (com as mãos em forma de concha frente à boca), papel alumínio para a vibração da voz e a utilização de triângulo e prato sobre a pele do timpano, além do uso de seu corpo como outro instrumento percussivo; todos estes procedimentos utilizam também notação simbólica. Cabe ainda ao timpano um uso maior de contornos melódicos aleatórios obtidos através de glissandos feitos com os pedais, notados de forma gráfica.

SILVESTRE, Lourival

212. *Anjos da Queda* (Belo Horizonte, 23/5/1974) (SP)

Texto : fragmentos de F.T. Marinetti ("Manifesto Futurista"), Oswald de Andrade ("Manifesto Antropofágico") e Sérgio Sant'Anna ("Notas de Manfredo Rangel, Reporter").

Meio Expressivo : narrador, coro misto (SCTB), violão, cordas (violinos, viola e cello), percussão (tan-tan chinês ou gongo) e piano.

Duração : ca. 15'

Edição : manuscrito (15 págs.)

Anexo : 02 págs. com textos e instruções para realização

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (832)

A peça apresenta basicamente notação tradicional, porém há um largo uso de símbolos e formas indiciais para representar a exploração timbrística presente, por vezes utilizando elementos esquemáticos. Sons sustentados, direções de glissandos e contornos melódicos são notados graficamente. O narrador e o coro atuam de forma quase teatral, sendo que o coro intervém com gritos, aplausos estalos de língua e outros ruídos vocais, além de declamar trechos dos textos empregados; quando atuam cantando, utilizam clave de regiões determinando alturas aproximadas. Há instruções verbais ao longo de toda a peça orientando o caráter das intervenções e as movimentações do narrador pelo palco.

213. *Le Dit des Parties* (Santana, 07/9/1974)

Texto : Adão Ventura

Meio Expressivo : coro misto (SCTB)

Duração : ca. 7'35"

Edição : manuscrito (04 págs.)

Anexo : 02 págs. bula e texto

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (831)

Utilizando marcações cronométricas, a peça explora variados efeitos vocais, tais como sons guturais, ressonâncias, glissandos e sons nasais, assobio e canto simultâneos e onomatopéias. O texto não é totalmente



realizado pelo grupo, apenas alguns trechos são repetidos em momentos distintos. Cada naipe realiza sua execução com a leitura de única linha, sobre a qual são escritos símbolos específicos ou elementos gráficos que constituem em sua maioria a notação empregada. Ao final o autor utiliza passagens em pentagramas com grupos acordais determinados.

214. *Poema de Sete Faces* (Uberlândia/MG, 1983)

Texto : poema de Carlos Drummond de Andrade

Dedicatória : "ao Coral da U.F.U."

Meio Expressivo : coro misto (SCTB) e piano

Duração : ca. 6'10"

Edição : SDP ECA/USP (860) (11 págs.)

Estréia : Uberlândia Clube, 18/4/1985. Coral da U.F.U. Regente : Edmar Ferretti .

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (6561)

Nesta peça o autor intercala trechos notados e realizados de forma tradicional a outros utilizando notação gráfica para representar sons sibilados (com manipulação da emissão) e vogais sustentadas. Alguns trechos falados têm o texto aplicado diretamente a uma linha de referência (às vezes com ritmos determinados, às vezes sem). Também verbalmente o autor pede em um trecho a realização de batidas com os pés no chão.

215. *Visões sonoras* (Belo Horizonte, 3/1974) (SP)

Meio Expressivo : canto e piano

Duração : ca. 5'

Edição : manuscrito (04 págs.)

Anexo : 01 pág. com bula para os símbolos utilizados

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (824)

Esta peça trata da exploração de sonoridades do instrumento e da voz através de diversos procedimentos : uso de baquetas e as mãos diretamente às cordas do piano, sussurros e a utilização da respiração e de diferentes exclamações, na parte vocal (incluindo gargalhadas, expressões de dor, etc.). Sua notação é basicamente a simbólica, com os procedimentos instrumentais apresentados sobre três pentagramas (os dois comumente usados com as claves tradicionais e um terceiro com clave de regiões para os procedimentos realizados junto às cordas) e os vocais num pentagrama utilizando clave de regiões. Não há divisão de compassos, e apenas em alguns momentos o autor faz uso de marcações cronométricas.

SOUZA, Rodolfo Coelho de

216. *Auto-Móvil* (sl, sd) (SP)

Meio Expressivo : percussão (quaisquer instrumentos, de 1 a 4 instrumentistas), cordas (quaisquer instrumentos, 1 a 6 instrumentistas), voz ou sopros (idem), eletrodomésticos (aspirador de pó, televisão, liquidificador), 1 diretor de cena e música, 1 ator, projetor de *slides*.

Duração : indeterminada

Edição : SDP ECA/USP (435) (09 págs.)

Anexo : 1 pág. com esquema para regente

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP

Peça aleatória dividida em 6 seções que, internamente, têm estrutura modular. Sua instrumentação é formada por 3 grupos dispostos no palco segundo critérios do autor, e cada um tem para si um eletrodoméstico. Há um roteiro verbal estabelecendo a forma de atuação dos intérpretes e outro para o ator. O regente deve se guiar por um esquema que indica as diversas possibilidades de combinação dos instrumentos em cada uma das seções. Cada intérprete, ou grupo de intérpretes (percussão, sopros, cordas) possui uma partitura distinta



comportando 5 módulos de livre escolha, utilizando grafismos. O ator, por sua vez, deverá criar um jogo corporal de relação com os aparelhos eletrodomésticos (inclusive acionando-os) e também com a plateia. Durante a execução são projetados 3 *slides*, cada um com uma frase que dá a tônica da ação do ator nas seções em que aparecem. Além da disposição de palco, o autor estabelece ainda a iluminação a ser utilizada.

217. *Estudo no.1* (sl, 1977) (SP)

Texto : Guimarães Rosa (extraído de “Grande Sertão : Veredas”)

Meio Expressivo : violão e narrador

Duração : não especificada

Edição : S.Paulo, Novas Metas, 1981 (04 págs.)

Anexo : 01 pág. com comentários e instruções

Local de Obtenção: Fonoteca ECA/USP (3925)

Esta peça pode ser apresentada em 4 versões : violão solo, narrador solo, violão e narrador com o texto integral e com o texto codificado. A parte do violão apresenta-se de forma tradicional, requerendo apenas o uso de uma régua (ou objeto semelhante) a ser utilizada como um arco junto às cordas. Na versão para violão e narrador, o texto é apresentado em blocos (de A a M : cada bloco tem a forma de uma letra -formando uma grande frase-, dentro da qual o autor insere, em letras menores, passagens selecionadas do texto), para ser declamado em sincronia com certos procedimentos do violão. A leitura deve ser feita aleatoriamente, selecionando as sílabas, vocábulos e letras presentes nas passagens respectivas, também em sincronia com o violão (versão para violão e narrador, com o texto codificado).

218. *Estudo no.2* (sl, 1978)

Meio Expressivo : vozes solistas ou coro (SCTB)

Duração : livre

Edição : S.Paulo, Novas Metas, 1981 (05 págs.)

Anexo : 01 pág. com comentários

Estréia : Setembro de 1981. Madrigal Ars Viva. Regente : Roberto Martins.

Local de Obtenção : arquivo CK

A peça (de caráter aleatório) é formada por 4 textos-poemas, compostos por letras de diversos tamanhos e formatos recortadas de revistas. Eles podem ser interpretados como estímulos fonéticos e/ou conceituais, podem representar ordens ou instruções (“ecoar, latir, sussurrar”), podem ser lidos diretamente e podem ainda ser superpostos a linhas cantadas e/ou efeitos sonoplásticos, havendo também a liberdade para o uso de amplificação ou processamento eletrônico por sintetizador. Não há indicações para a ordem de sua realização.

219. 3 *Ñe'eng* (sl, 1978)

Meio Expressivo : piano, violino, cello e as vozes dos instrumentistas

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (16 págs.)

Anexo : 01 pág. com comentários

Local de Obtenção : arquivo CK

Peça de caráter atonal, aproveitando-se de alguns elementos formais do universo musical da tribo Kamaiurá. Em meio a procedimentos instrumentais notados e realizados de forma tradicional, os instrumentistas deverão cantar (em qualquer altura) ou falar (de acordo com o caráter do texto musical) algumas palavras que aparecem escritas diretamente junto à partitura.



SUKORSKI, Wilson

220. *Música para pessoas I* (São Paulo, 08/1981)

Meio Expressivo : vozes (qualquer número de pessoas, divididas em qualquer número de grupos)

Duração : livre

Edição : manuscrito (01 pág. datilografada e 08 fichas)

Anexo : instruções para realização

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP

Nesta peça (com alto índice de aleatoriedade), os materiais musicais a serem apresentados são de livre escolha de grupo, cujos integrantes devem realizá-los individualmente de acordo com as instruções dadas em fichas. Estas incluem indicações para manipulação do material escolhido (dinâmicas, variação de timbres, pontilhismos, organização som/silêncio) e para deslocamento do grupo no espaço, criando uma movimentação e um entrelaçamento das fontes sonoras, com resultados diferentes de acordo com as posições de escuta. Sua duração e estrutura são livres, de acordo com a realização dos grupos.

TACUCHIAN, Ricardo

221. *Garitacara Gumané* (Rio de Janeiro, 17/07/1983)

Meio Expressivo : coral a quatro vozes iguais e expressão corporal

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (06 págs.)

Anexo : instruções verbais ao longo da partitura

Local de Obtenção : arquivo CK

Esta peça se constitui numa grande exploração de efeitos sonoros diversos, com alto índice de indeterminância e informalidade. A partitura é apresentada em papel quadriculado e os procedimentos vocais são escritos sobre trigramas com marcações cronométricas e claves de regiões determinando perfis melódicos e alturas apenas aproximadas. Os efeitos empregados variam grandemente : perfis melódicos sem ritmos determinados, assobios quase soprados, notas curtas em falsete, chochichos, estalidos de língua, imitação de beijos, sopro prolongado (como que apagando uma vela), batidas de palmas com ritmos escritos organizadas em ostinatos, gargalhadas, utilização de folhas de papel (balançadas, amassadas e rasgadas) e diversas expressões cênicas no decorrer da peça. O autor indica os momentos de ação cênica do coro, e deixa ao regente a possibilidade de determinar outras ações. Todos os efeitos sonoros de cada voz serão produzidos com os ritmos individuais de cara corista. Em um trecho o autor determina as alturas na formação de um acorde sustentado (LâM) (sobre pentagramas), logo substituídos por outros efeitos. Há a utilização de diversos recursos notacionais : elementos gráficos, iconográficos e simbólicos, além de instruções verbais ao longo da partitura.

222. *Libertas Quae Sera Tamem* (sl, 1978) (SP)

Meio Expressivo : 3 flautas-doces (sopr, contr. e tenor), guitarra, percussão (atabaque, agogô, sino, guizos, triângulo), narrador e público

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (05 págs.)

Local de Obtenção : arquivo CK

A peça apresenta basicamente escrita tradicional, embora sem barras de compasso. Alguns procedimentos rítmico-melódicos são apresentados de forma esquemática, outros graficamente. As durações mais extensas e alguns efeitos de pontilhismo utilizam notação gráfica. As flautas devem ser também percutidas ou tocadas apenas em seus bocais. O texto deverá ser escolhido pelo grupo, sendo declamado pelo narrador postado no meio do público, que também participará da execução - o regente deverá realizar um "ensaio" com os expectadores para esse fim antes da apresentação (porém, autor não fornece outras indicações sobre a participação do público).



223. Para o Aviador (sl, 1974) (SP)

Texto : Olga Savary

Meio Expressivo : público, solistas, fita magnética e diapositivos (*slides*)

Duração : livre

Edição : original datilografado (01 pág.)

Local de Obtenção : arquivo CK

Peça de caráter aleatório, em que o autor estabelece apenas sua estrutura (entradas de solistas, intervenções do público, etc.). Os solistas (em número variável) entram em cena um após outro e executam o que as imagens projetadas em *slides* lhes sugerirem. Assim que todos estiverem em cena, é iniciado o trabalho com o público, que deverá ser dividido em pelo menos 2 grupos, produzindo 4 efeitos distintos. Simultaneamente à obra, uma fita magnética será difundida - o autor sugere a gravação de uma outra peça sua, "*Estruturas Sincréticas*". Em um dado momento, um grande silêncio dever ser feito, e todos os participantes deverão ler o poema "Para o Aviador", de Olga Savary. Os *slides* que servem de estímulo para os solistas deverão apresentar temas cósmicos. O autor utiliza apenas um roteiro verbal com instruções para a montagem da peça.

TERRAZA, Emílio

224. Peça Coral no.1 (Brasília, 1981)

Texto : poema de Cassiano Nunes

Dedicatória : "Ao dr. Arakaki"

Meio Expressivo : coro misto (SSCCTTBB)

Duração : não especificada

Edição : série "Música Nova do Brasil", para coro a capella. RJ, FUNARTE, sd. (13 págs.)

Anexo : 01 pág. com instruções

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP

Esta peça alterna passagens notadas e realizadas tradicionalmente a outras em que o autor utiliza alguns procedimentos informais : exploração timbrística através da variação de fonemas em notas sustentadas, efeito geral de murmúrio (apresentando notação gráfica). Em seu início, um trecho apresenta apenas ritmo determinado, sem alturas, com texto a ser falado. Ao final, retoma o mesmo efeito, porém com "ritmo relativo, não tendo o mesmo sentido que no início, e é apenas uma orientação - será então falado normalmente - simplesmente recitando o poema.

VALLE, Raul do

225. Rosa Rosae (Campinas/SP, 09/1978)

Meio Expressivo : coro misto (SCTB)

Duração : não especificada

Edição : série "Música Nova do Brasil", para coro a capella. R.Janeiro, FUNARTE, 1982 (06 págs.)

Anexo : 01 pág. com comentários

Local de Obtenção : arquivo CK

A peça apresenta um caráter de continuidade estabelecido pela exploração timbrística de fragmentos do texto, notas sustentadas, clusters e glissandos e contornos melódicos. Em contraste a ele, várias atuações solistas apresentam frases do texto em rápidas intervenções faladas. Na parte final, um trecho falado pode ser realizado de diferentes formas (falado, entoado, "rezado", etc.), e 2 compassos da passagem final podem ser repetidos *ad libitum*. Utiliza a notação tradicional e alguns elementos gráficos.



VAZ, Gil Nuno

226. *Goethoven* (sl, 1977)

Meio Expressivo : narrador, ator, dois pianistas, voz feminina, grupo de atores, fita magnética

Duração : não especificada

Edição : SDP ECA/USP (191) (08 págs.)

Anexo : instruções e bula para montagem da fita magnética

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (3029)

Teatro Musical, apresentado como um roteiro verbal. A peça é estruturada em forma Sonata, correspondendo cada parte a uma cena. A ação passa-se no séc. XIX (entre 1815-25), sendo necessário um cenário específico, e desenvolve-se inicialmente a partir de um encontro entre Goethe e Beethoven. Há também outros personagens (da época atual : professor, aluno, grupo de estudantes). O autor propõe um roteiro de ações cênicas sublinhadas por procedimentos musicais - alguns deles gravados em fita, outros realizados ao vivo (notados e realizados de forma tradicional). Os pianistas executam trechos de peças de Beethoven segundo indicação do autor, e a cantora deverá executar uma melodia baseada em uma sonata, também de Beethoven. Há indicações para montagem da fita magnética, composta também por trecho determinados de obras do mesmo autor.

227. *Gravitando* (sl, 1970/78)

Meio Expressivo : coro misto (SCTB)

Duração : não especificada

Edição : SDP ECA/USP (152) (15 págs.)

Anexo : 07 págs., 01 com instruções e 06 com texto explicativo

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (2307)

Esta é a segunda versão da peça homônima composta em 1970. Notada e realizada de forma preponderantemente tradicional, apresenta três passagens com elementos informais : na primeira, metade do coro sustenta a repetição prolongada de um compasso enquanto os outros coralistas realizam, aleatoriamente, elementos extraídos da peça; na segunda, o grupo repete o mesmo procedimento, porém os elementos realizados aleatoriamente deverão ser estranhos à peça; na terceira, sopranos e baixos executam (também de forma aleatória) os motivos expostos em 2 compassos, variando ritmo, intensidade e timbre. Ocorrem também passagens de clusters a uma única nota (e vice-versa), sendo utilizada para isso notação gráfica.

228. *Luz Mediterrânea* (sl, 1978)

Meio Expressivo : coro misto (SCTB), violino, violão, bandolim, 2 flautas, percussão (tambor e pandeiro) e fita magnética (opcional)

Duração : não especificada

Edição : manuscrito (15 págs.)

Anexo : 02 págs. com textos e instruções

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (4001)

Nesta peça o texto é constituído de duas partes : uma grande frase discursiva e uma frase retrogradável ("A UNA RETA AZUL A REVIVER A LUZ À TERRA NUA"), organizadas de forma que a palavra "reviver" (também retrogradável) seja o centro de ambas, como num eixo de coordenadas. A peça é composta de 3 partes : a 1ª (págs. -6 a -1), como apresentação do material sonoro; a 2ª (pág. 0) traz 6 círculos concêntricos com realização instrumental : em sua primeira metade, a cada faixa entre os círculos correspondem motivos constantes nas páginas numeradas correspondentemente (positivas ou negativas); em sua segunda metade, dever ser realizados os mesmos motivos em ordem inversa. Na terceira parte (págs. +1 a +6) não há um processo retrógrado estrito, prevalecendo o uso de mesmas densidades e caráter dos materiais e motivos. Os coralistas, além de realizações tradicionais deverão executar clusters com diversos caracteres (gritos, exclamações, gemidos, suspiros), estalos de dedos, assobios, sopros e palmas, sendo utilizada para estes procedimentos notação tradicional e também gráfica. Na terceira parte o regente poderá, a seu critério, suspender o fluxo musical pela supressão de uma ou mais notas de uma, algumas ou todas as vozes. Neste



caso, os executantes deverão fingir estar tocando/cantando normalmente. O autor indica a opção para o uso de fita magnética (gravação de palmas e estalos de dedos) e sintetizador (realização da página central).

229. Os Coraleiros (sl, 1978)

Meio Expressivo : coro misto (SCTB)

Duração : não especificada

Edição : SDP ECA/USP (030) (09 págs.)

Anexo : 01 pág. com texto (sem indicação de autor)

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (1975)

Os trechos inicial e final desta peça são notados e realizados de forma preponderantemente tradicional, enquanto que sua parte central são apresentados diversos procedimentos de caráter informal : ritmos escritos com textos falados/sussurrados, alturas relativas (em intervalos de semitom), palavras a serem repetidas ininterruptamente e um quadro esquemático em que vários materiais são apresentados e postos à disposição dos intérpretes para uma realização aleatória em 4 momentos indicados. Além disso, há a presença de instruções verbais ao longo da partitura.

230. Rebole a Bola (sl, sd)

Textos : Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meirelles, Gil Nuno Vaz, trechos de canções infantis

Meio Expressivo : coro infanto-juvenil a 3 vozes

Duração : não especificada

Edição : SDP ECA/USP (460) (10 págs.)

Anexo : 03 págs. com textos e instruções para montagem

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (3897)

Escrita e realizada de forma preponderantemente tradicional, o caráter informal desta peça apresenta-se na proposição do autor para que o grupo interfira em três momentos na determinação dos materiais a serem executados. No primeiro, deve-se escolher o texto (com ritmo e melodia determinados); no segundo, deve-se determinar o texto e a melodia (tendo apenas os ritmos determinados); por fim, no último trecho, o autor propõe grupos de compassos totalmente em branco. Todos os elementos faltantes deverão ser preenchidos pelos coralistas coordenados pelo regente -como em um jogo de completar- a partir de um tema escolhido entre canções ou brincadeiras infantis.

231. Seis Poemas (sl, 1984)

Texto: poemas de Carlos Drummond de Andrade, Álvaro de Sá, E.E.Cummings e Gil Nuno Vaz

Meio Expressivo : 3 vozes femininas e fita magnética

Duração : ca. 9'30"

Edição : SDP ECA/USP (192) (18 págs.)

Anexo : 13 págs. com textos, instruções para montagem e bula para notação

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (3030)

Esta peça apresenta alto grau de aleatoriedade e grande variedade de elementos informais. É dividida em três partes : na primeira, em notação em forma de gráfico e com medidas cronométricas, os parâmetros altura, dinâmica, duração e tipos de articulação são determinados segundo instruções verbais, e a realização rítmica é aproximada (também seguindo instruções). As três vozes solistas em cena realizam o texto simultaneamente; duas delas cantando, e a terceira em "sprechstimme". Na segunda parte, somente 2 solistas em cena realizam interpretações vocais diferentes : uma segue a partitura como na 1ª parte, e a outra atua livremente a partir dos contornos das letras do poema "Alfabismo", de Álvaro de Sá, superpostos à partitura. Para as duas solistas são sugeridos "motivos visuais" a serem desenvolvidos corporalmente por elas para acompanhá-los "motivos sonoros" propostos pelo autor. Nessa parte há, ainda, um jogo cênico a ser realizado pelas cantoras. A terceira parte constitui-se de um solo, no qual cada elemento de um poema de E.E. Cummings é representado por um sinal gráfico, com realização vocal e elaboração corporal apenas sugeridas pelo autor, com ampla liberdade de criação pela intérprete. A partitura resulta da reunião de grafismos em várias figuras, dispostas espacialmente



(planimetricamente) na página. A gravação em fita magnética é utilizada durante quase todo o transcorrer da peça. Deverá ser gravada por um grupo coral (preferivelmente) segundo instruções apresentadas, a partir de trechos dos textos utilizados. Na 1ª parte deverá ser apenas um fundo sonoro; na 2ª, deverá passar ao mesmo plano sonoro das duas solistas; na 3ª deverá se sobrepôr à solista restante, que procurará então reforçar os aspectos visuais em sua atuação. A partitura da última parte seria, assim, como que uma partitura para a expressão corporal da solista.

VINHOLES, L.C.

232. Instrução 61 (Tokio, 12/1961) (SP)

Dedicatória : "adaptação ao programa 'Cancrizanz' realizado pelo Madrigal Ars Viva"

Meio Expressivo : 4 instrumentos quaisquer e 4 colaboradores / versão para coro e solistas

Duração : livre

Edição : in "O Estado de S.Paulo", 16/05/1962 (01 pág.)

Estréias : 1) versão instrumental - Tokio, 31/12/1961. Grupo Nova Música Tomohisa Nakajima; 2) versão vocal - Santos/SP, s/d, Madrigal Ars Viva .

Local de Obtenção : arquivo CK

Peça aleatória em todos seus parâmetros, incluindo sua estrutura e duração total. O autor utiliza fichas como suporte para a notação (pontos, linhas e cartões em branco) que podem ser lidas horizontal ou verticalmente. Para cada instrumentista (na versão instrumental) existem 25 cartões, divididos em 4 grupos distintos. Um colaborador para cada intérprete deverá embaralhar as fichas e mostrar-lhes, sendo que a ordem e o tempo de exposição de cada uma, bem como seu número, são determinados por ele. Há ainda a versão vocal, que pelo que indica o esquema de organização, será realizada simultaneamente à versão instrumental. Não há instruções ou explicações, mas depreende-se do esquema uma organização estrutural dividida entre instrumentos vozes com determinação de "Partel" e "Parte II".

233. Peça/Pessa para fazer psiu - Peça/Pessa para fazer xi (Ottawa/Canadá, 03/05/1979) (SP)

Dedicatória : "ao Madrigal Ars Viva. Homenagem a todas as crianças no seu Ano Internacional"

Meio Expressivo : grupo coral

Duração : livre

Edição : manuscrito (01 pág.)

Estréia : Semana de Música Coral. Santos/SP, 28/10/1979. Madrigal Ars Viva. Regente : Roberto Martins.

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP

As duas peças trabalham exclusivamente as interjeições "psiu" e "xi", na primeira e na segunda, respectivamente. As instruções verbais dadas pelo autor são as únicas indicações para sua realização. Timbre, duração, altura e intensidade são totalmente indeterminados e ficam, assim como a determinação do início, a duração total e o próprio caráter da realização, a critério dos intérpretes e/ou do regente.

234. Tempo-Espaço VIII (Tokio, outono de 1974) (SP)

Texto : do autor

Meio Expressivo : flauta, piano, percussão (caixa de madeira, gongos grande e pequeno, tantã e prato suspenso), voz e violão (opcional)

Duração : ca. 7'

Edição : Brasília, Ed. da UNB, coleção "Música Brasileira" no.1, Dez/1979 (02 págs.)

Anexo : poema e instruções

Local de Obtenção : Centro Cultural São Paulo (p.10.855)

Esta peça está estruturada em 6 módulos que podem ser executados em qualquer ordem, dando-se um



intervalo de no mínimo 15 segundos para que se leia uma linha do poema. Havendo repetições dos módulos, dever se ler o texto em outros idiomas. Está escrita de forma tradicional e caracteriza-se pelo atonalismo, com presença também de clusters diatônicos ao piano e pequenas intervenções da percussão.

235. *Tempo-Espaço XIV* (Ottawa/Canadá, 1978) (SP)

Texto : poema "*Suk a ...*", de Bill Bisset

Meio Expressivo : flauta e vozes (10 pessoas ou grupos de pessoas)

Duração : livre

Edição : manuscrito (06 págs.)

Anexo : 04 págs. com poema, e instruções

Local de Obtenção: Fonoteca ECA/USP (3485)

Nesta obra, a realização instrumental deverá se dar simultaneamente à leitura do poema "*Suk a ...*".

O autor estabelece uma correspondência entre as letras utilizadas no texto e uma escala cromática, criando assim módulos equivalentes às palavras/vocábulos, e que podem ser executados na sequência e intensidade desejadas pelo intérprete. A possibilidade de repetição de cada um dos módulos depende do número de vezes que as palavras/vocábulos equivalentes aparecem na poesia. A notação utilizada aqui é a tradicional, e determinadas notas podem ser executadas em qualquer oitava. Para a leitura do poema o autor criou uma partitura esquemática a partir de sua espacialização através da divisão por sílabas ou letras em 10 linhas, cabendo a cada pessoa ou grupo de pessoas a leitura horizontal de uma delas. Timbres, alturas, intensidades e andamentos ficam a critério dos intérpretes. A formação vocal é livre, podendo ocorrer qualquer mistura de vozes masculina, femininas e infantis. A ordem de leitura do poema é fixa, e o autor sugere que seja feita em um crescendo lento e gradual.

236. *Tempo-Espaço XVI* (Ottawa/Canadá, 03/01/1980) (SP)

Texto : Haroldo de Campos, extraído do livro "*Xadrez de Estrelas*". S.Paulo, Ed.Perspectiva, 1976.

Meio Expressivo : flauta ou oboé e voz

Duração : livre

Edição : S.Paulo, Ed.Novas Metas, 1980 (10 págs.)

Anexo : 02 págs. com instruções

Estréia : Conservatório Musical do Brooklin Paulista (S.Paulo/SP), 28/08/1982. Marco Antonio Canello, flauta; João Carlos do Amaral de Souza, baixo.

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (5.900)

Nesta peça, o texto é dividido em duas partes, sendo apresentado duas vezes; para cada vocábulo há um módulo instrumental correspondente. Na primeira apresentação do poema a voz segue a duração dos sons instrumentais e, na segunda, determina este mesmo parâmetro. Para o instrumentista, os módulos podem ser intercambiáveis, ter 2 ou 3 variantes rítmicas da mesma linha melódica ou ser totalmente livres metricamente. Cabe ainda aos intérpretes a determinação das intensidades e fraseados.

WIDMER, Ernst

237. *Clamor* (sl, 1974)

Meio Expressivo : coro misto (SCTB)

Duração : 6'

Edição : manuscrito (10 págs.)

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (837)

Notada e realizada de forma preponderantemente tradicional a peça utiliza, em dois trechos, claves de regiões, clusters e frases a serem faladas em diferentes idiomas (individualmente), com densidade anotada em notação simbólico-gráfica.



238. *Diário Confessional no.3* (sl, 03/11/1974)

Dedicatória : "Para Moacyr del Picchia e o Coral da FGV"

Meio Expressivo : coro misto (SCTB)

Duração : ca.3'

Edição : manuscrito (01 pág.)

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (392)

Obs. : No arquivo em que foi obtida, esta peça vem juntamente a outra, "*Diário Confessional 2*".

Nesta peça, duas passagens têm seu andamento determinado pela frequência dos batimentos cardíacos de cada coralista, que os executam individualmente; nelas, a afinação não precisa ser exata, e o autor indica cronometricamente sua duração. São apresentadas em notação esquemática e simbólica.

239. *Festa no Brejo* (sl, 1975)

Texto : poema de Carlos Drummond de Andrade

Meio Expressivo : coro misto (SCTB)

Duração : ca.3'

Edição : manuscrito (07 págs.)

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (2072)

Em meio a realizações totalmente tradicionais, são utilizados alguns efeitos onomatopaicos e de exploração timbrística, com notas sustentadas e glissandos acentuados. O trecho inicial apresenta marcações cronométricas (quando duas das vozes deverão imitar o cochar de sapos).

240. *Mamãe Máquina* (sl, 25/11/1979)

Meio Expressivo : 1 voz e três percussionistas

Duração : 11'

Edição : manuscrito (13 págs.)

Anexo : instruções ao longo da partitura

Local de Obtenção : arquivo PIAP/UNESP

Nesta peça os percussionistas, além de atuar instrumentalmente, também executam passagens faladas, sussurradas, com flautas de êmbolo, assovios, percussão junto às bochechas e estalos de língua. A parte vocal apresenta tanto realização e notação tradicionais como outros procedimentos, como trechos falados e sussurrados e contornos melódicos. O autor indica movimentação em palco (principalmente para o intérprete vocal) e posturas a serem adotadas por todos. Em uma passagem, o material musical pode ser repetido de 11 a 17 vezes à escolha dos intérpretes (utilizando notação esquemática). Há instruções verbais ao longo de toda a partitura, bem como a utilização de elementos iconográficos para determinação de certos procedimentos instrumentais e vocais.

241. *Nêga Lourença* (sl, sd)

Meio Expressivo : coro misto (SCTB)

Duração : 1'30"

Edição : manuscrito (04 págs.)

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (1836)

Trata-se de um arranjo coral para um tema folclórico, notado e realizado de forma preponderantemente tradicionais. Em alguns trechos, utiliza alturas livres apenas com ritmos escritos, sons onomatopaicos (imitando cuicas) e sons o mais grave e agudo possível, utilizando para isso notação simbólica.



245. *Desenvolvimento* (Barretos/S.Paulo, 26/07/1983)

Meio Expressivo : 12 fontes sonoras quaisquer

Duração : não especificada

Edição : SDP ECA/USP (820) (11 págs.)

Anexo : 01 pág. com comentários e instruções

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (6087)

Obs. - Esta peça faz parte de uma coleção intitulada "Composições para uma oitava", guardando características semelhantes entre todas elas : as fontes sonoras emitem cada uma uma única nota e estão separadas por um semiton completando assim o total cromático no âmbito de uma oitava; a organização rítmica é totalmente determinada e escrita de forma convencional sobre linhas com divisão de compassos, ficando à escolha dos intérpretes as fontes sonoras (vozes ou quaisquer instrumentos -menos percussão, por não poder sustentar sons pelo tempo desejado) e as notas determinantes da oitava a ser utilizada. O autor indica ainda a distribuição dos intérpretes e regente pelo palco e platéia ou corredor central (regente).

246. *Ego Flos Campi* (São Paulo, 21-27/09/1984)

Meio Expressivo : coro misto (SCTB)

Duração : não especificada

Edição : SDP ECA/USP (841) (04 págs.)

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (6121)

Com texto em latim, a peça apresenta notação e realização preponderantemente tradicionais. Em seu trecho final explora vibratos (com até $\frac{1}{2}$ tom) e o ataque do fonema /t/ com variação de densidades, utilizando para isso elementos gráficos sobre os pentagramas.

247. *Fluxo* (São Paulo, 2 a 08/08/1984)

Meio Expressivo : 12 fontes sonoras quaisquer

Duração : não especificada

Edição : SDP ECA/USP (823) (20 págs.)

Anexo : 01 pág. com comentários e instruções

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP

Obs. - Esta peça faz parte de uma coleção intitulada "Composições para uma oitava", guardando características semelhantes entre todas elas : as fontes sonoras emitem cada uma uma única nota e estão separadas por um semiton completando assim o total cromático no âmbito de uma oitava; a organização rítmica é totalmente determinada e escrita de forma convencional sobre linhas com divisão de compassos, ficando à escolha dos intérpretes as fontes sonoras (vozes ou quaisquer instrumentos -menos percussão, por não poder sustentar sons pelo tempo desejado) e as notas determinantes da oitava a ser utilizada. O autor indica ainda a distribuição dos intérpretes e regente pelo palco e platéia ou corredor central (regente).

Em um trecho o autor solicita por meio de instruções verbais que os intérpretes improvisem livremente indicando formas de ataques (sempre *sforzando*, cada vez mais rápidos) e andamento (*accelerando* sempre).

248. *Inversão* (São Paulo, 08 a 13/06/1984)

Meio Expressivo : 12 fontes sonoras quaisquer

Duração : não especificada

Edição : SDP ECA/USP (822) (14 págs.)

Anexo : 01 pág. com comentários e instruções

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP

Obs. - Esta peça faz parte de uma coleção intitulada "Composições para uma oitava", guardando



características semelhantes entre todas elas : as fontes sonoras emitem cada uma uma única nota e estão separadas por um semiton completando assim o total cromático no âmbito de uma oitava; a organização rítmica é totalmente determinada e escrita de forma convencional sobre linhas com divisão de compassos, ficando à escolha dos intérpretes as fontes sonoras (vozes ou quaisquer instrumentos -menos percussão, por não poder sustentar sons pelo tempo desejado) e as notas determinantes da oitava a ser utilizada. O autor indica ainda a distribuição dos intérpretes e regente pelo palco e plateia ou corredor central (regente).

Ao final da partitura os intérpretes deverão recomeçar a leitura invertendo a sequência dos números de cada fonte sonora : a primeira lerá então a última linha, a segunda, a penúltima e assim sucessivamente.

249. Progressão (São Paulo, 29/05/1984)

Meio Expressivo : 13 fontes sonoras quaisquer

Duração : não especificada

Edição : SDP ECA/USP (821) (07 págs.)

Anexo : 1 pág. com comentários e instruções

Local de Obtenção : Fonoteca ECA/USP (6088)

Obs. - Esta peça faz parte de uma coleção intitulada "Composições para uma oitava", guardando características semelhantes entre todas elas : as fontes sonoras emitem cada uma uma única nota e estão separadas por um semiton completando assim o total cromático no âmbito de uma oitava; a organização rítmica é totalmente determinada e escrita de forma convencional sobre linhas com divisão de compassos, ficando à escolha dos intérpretes as fontes sonoras (vozes ou quaisquer instrumentos -menos percussão, por não poder sustentar sons pelo tempo desejado) e as notas determinantes da oitava a ser utilizada. O autor indica ainda a distribuição dos intérpretes e regente pelo palco e plateia ou corredor central (regente).

Ao final da leitura, os intérpretes deverão virar a partitura de cabeça para baixo, retornando ao início com a inversão da ordem de leitura das vozes (a primeira torna-se a última, a segunda a penúltima e assim sucessivamente).



CAPÍTULO IV

ÍNDICE REMISSIVO COMENTADO

ÍNDICE REMISSIVO

MEIO EXPRESSIVO

Coro adulto misto à Capella (total : 72 obras)

01,	03,	09,	11,	16,	17,	20,	23,	34,	37,	39,	44,	46,
50,	52,	58,	69,	70,	71,	72,	76,	77,	84,	90,	93,	94,
97,	105,	108,	112,	119,	122,	125,	126,	133,	136,	138,	141,	152,
162,	164,	178,	179,	180,	182,	184,	186,	189,	192,	194,	198,	199,
201,	202,	203,	208,	209,	210,	213,	218,	220,	221,	224,	225,	227,
229,	233,	237,	238,	239,	241,	246						

Coro masculino (total : 02 obras)

69, 187

Coro feminino (total : 07 obras)

28, 29, 41, 69, 74, 144, 190

Coro e solista(s) vocais (total : 10 obras)

02, 30, 41, 73, 81, 92, 148, 167, 170, 232

Coro infantil / juvenil (total : 15 obras)

12, 18, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 40, 96, 101, 120, 132,
193, 230

Coro e instrumentos(s) (total : 26 obras)

19, 21, 32, 33, 42, 43, 55, 56, 73, 74, 79, 92, 100,
102, 118, 139, 167, 171, 188, 190, 196, 197, 200, 212, 214, 235

Coro e Fita Magnética (com ou sem instrumentos) (total : 09 obras)

13, 118, 148, 156, 160, 168, 170, 195, 228

Fita Magnética com vozes gravadas (total : 05 obras)

83, 114, 140, 170, 195

Coro e outras fontes sonoras (com ou sem instrumentos / fita magnética) (total : 16 obras)

42, 74, 80, 81, 82, 86, 118, 145, 148, 153, 156, 159, 168,
169, 171, 210

Voz(es) solista(s) à capella (total : 14 obras)

06, 54, 69, 75, 91, 115, 128, 130, 137, 176, 189, 218, 220,
243



Voz(es) solista(s) e instrumento(s) (total : 63 obras)

04, 05, 08, 10, 31, 35, 36, 48, 49, 51, 57, 59, 60,
62, 66, 67, 78, 85, 95, 98, 99, 104, 106, 109, 110, 111,
116, 121, 123, 127, 129, 131, 142, 143, 147, 154, 157, 161, 163,
165, 164, 173, 174, 177, 181, 183, 185, 191, 200, 204, 205, 206,
211, 212, 215, 216, 217, 226, 232, 235, 236, 240, 242

Voz(es) solista(s) e fita magnética (com ou sem instrumentos) (total : 09 obras)

87, 89, 103, 117, 128, 175, 223, 226, 231

Voz(es) solista(s) e outras fontes sonoras (total : 26 obras)

14, 15, 19, 36, 45, 67, 83, 88, 89, 111, 113, 118, 123,
124, 142, 143, 146, 149, 150, 151, 172, 216, 221, 222, 223, 226

Peças que se utilizam da voz dos instrumentistas (total : 17 obras)

07, 15, 38, 47, 53, 61, 63, 64, 65, 68, 87, 88, 89,
98, 172, 219, 242

Peças que apresentam voz falada (declamação, narração, etc) (total : 23 obras)

04, 15, 19, 51, 62, 67, 80, 81, 98, 118, 123, 131, 140,
142, 157, 191, 207, 212, 216, 217, 222, 226, 240

Peças com meio expressivo livre (podendo incluir vozes) (total : 10 obras)

69, 134, 135, 158, 169, 244, 245, 247, 248, 249



**NÍVEIS GERAIS DE INFORMALIDADE, CONSIDERANDO O GRAU
DE INCIDÊNCIA DOS DIVERSOS ELEMENTOS INFORMAIS
(estruturação, notação, recursos extra-musicais, etc.)**

Primeiro nível : peças com pouca incidência de elementos informais (total : 53 obras)

04,	05,	16,	17,	22,	23,	24,	26,	27,	28,	31	37,	40,
41,	43,	49,	50,	51,	84,	92,	95,	97,	99,	105,	108,	125,
126,	127,	130,	132,	136,	147,	152,	160,	161,	162,	165,	166,	178,
183,	190,	198,	200,	201,	203,	219,	237,	239,	241,	244,	245,	246,

248

Segundo nível : peças com razoável incidência de elementos informais (total : 94 obras)

01,	02,	03,	06,	08,	09,	10,	11,	12,	15,	18,	19,	25,
29,	30,	32,	34,	35,	38,	39,	42,	44,	45,	46,	48,	55,
56,	57,	68,	71,	72,	73,	76,	77,	79,	80,	85,	86,	88,
89,	90,	91,	94,	96,	98,	102,	103,	104,	111,	115,	117,	120,
128,	129,	133,	144,	146,	154,	157,	163,	164,	167,	170,	172,	176,
177,	179,	182,	185,	186,	187,	188,	192,	193,	204,	205,	208,	209,
210,	211,	214,	217,	222,	224,	225,	227,	228,	230,	234,	236,	238,

240, 247, 249

Terceiro Nível : peças com elevada incidência de elementos informais ou mesmo totalmente informais (total : 102 obras)

07,	13,	14,	20,	21,	33,	36,	47,	52,	53	54,	58,	59,
60,	61,	62,	63,	64,	65,	66,	67,	69,	70,	74,	75,	78,
81,	82,	83,	87,	93,	100,	101,	106,	107,	109,	110,	112,	113,
114,	116,	118,	119,	121,	122,	123,	124,	131,	134,	135,	137,	138,
139,	140,	141,	142,	143,	145,	148,	149,	150,	151,	153,	155,	156,
158,	159,	168,	169,	171,	173,	174,	175	180,	181,	184,	189,	191,
194,	195,	196,	197,	199,	202,	206,	207,	212,	213,	215,	216,	218,

220, 221, 223, 226, 228, 231, 232 233, 235, 242, 243



INCIDÊNCIA DE ELEMENTOS INFORMAIS

1) CARACTERIZAÇÃO DE ALEATORIEDADE NA PERFORMANCE POR:

Processos de indeterminância (total: 220 obras)

01,	02,	03,	05,	06,	07,	08,	09,	10,	11,	12,	13,	14,
15,	16,	18,	19,	20,	21,	23,	24,	25,	27,	30,	32,	33,
34,	35,	36,	37,	38,	39,	40,	41,	42,	43,	46,	48,	49,
50,	51,	52,	53,	54,	57,	58,	59,	60,	61,	62,	63,	64,
65,	67,	68,	69,	71,	72,	73,	74,	75,	76,	77,	78,	79,
80,	81,	82,	83,	84,	85,	86,	87,	88,	89,	90,	91,	92,
93,	94,	95,	96,	97,	98,	99,	10,	101,	102,	104,	105,	106,
108,	109,	110,	111,	112,	113,	114,	115,	116,	117,	118,	119,	120,
121,	122,	124,	125,	126,	128,	130,	131,	132,	133,	134,	135,	136,
137,	138,	139,	130,	141,	142,	143,	144,	145,	146,	147,	148,	150,
151,	152,	153,	155,	156,	158,	159,	161,	162,	163,	164,	165,	166,
167,	168,	169,	170,	171,	172,	173,	174,	175,	176,	177,	178,	179,
180,	181,	182,	183,	184,	185,	187,	189,	190,	191,	192,	193,	194,
195,	196,	197,	198,	199,	200,	201,	202,	203,	204,	206,	207,	208,
209,	210,	211,	212,	213,	215,	216,	217,	218,	219,	220,	221,	222,
223,	224,	225,	227,	228,	229,	230,	231,	232,	233,	234,	235,	236,
237,	238,	240,	241,	242,	243,	244,	245,	246,	247,	248,	249,	

Processos de improvisação: (total : 49 obras)

14,	15,	18,	27,	28,	29,	36,	59	61,	62,	63,	65,	68,
74,	83,	85,	86,	101,	102,	106,	113,	118,	120,	121,	122,	123,
124,	135,	145,	148,	157,	168,	169,	170,	171,	172,	176,	177,	180,
181,	194,	195,	196,	197,	198,	205,	207,	209,	247			

2) PRESENÇA DE NOTAÇÕES NÃO CONVENCIONAIS :

Grafismos (total : 06 obras)

58,	121,	135,	207,	218,	231
-----	------	------	------	------	-----

Elementos Iconográficos (total : 13 obras)

10,	11,	15,	68,	95,	168,	170,	173,	174,	181,	221,	240,	242
-----	-----	-----	-----	-----	------	------	------	------	------	------	------	-----

Elementos Plástico/estimulativos (total : 05 obras)

134,	135,	169,	220,	223
------	------	------	------	-----

Elementos simbólicos (total : 84 obras)

06,	07,	08,	09,	13,	20,	21,	22,	24,	25,	26,	32,	33,
34,	36,	37,	38,	42,	43,	49,	52,	53,	56,	59,	60,	63,
65,	66,	67,	69,	70,	72,	74,	75,	76,	78,	81,	82,	83,
84,	85,	86,	87,	90,	91,	95,	98,	100,	101,	110,	121,	122,
125,	126,	131,	137,	144,	148,	157,	164,	166,	167,	168,	170,	171,
172,	175,	177,	179,	181,	183,	185,	194,	199,	207,	211,	212,	213,
215,	221,	238,	239,	241,	242							



Elementos esquemáticos (total : 36 obras)

07,	12,	14,	15,	19,	21,	33,	34,	50,	51,	52,	56,	62,
65,	67,	101,	114,	120,	122,	142,	148,	165,	173,	174,	175,	181,
188,	189,	193,	207,	208,	216,	222,	228,	229,	238			

Elementos gráficos (total : 113 obras)

04,	09,	10,	11,	13,	19,	20,	21,	23,	25,	30,	32,	33,
34,	35,	36,	40,	41,	42,	43,	48,	51,	53,	57,	59,	60,
61,	68,	69,	70,	74,	79,	80,	81,	82,	84,	85,	86,	87,
96,	97,	98,	100,	101,	103,	105,	110,	112,	119,	120,	121,	122,
131,	132,	136,	137,	138,	141,	147,	148,	152,	156,	160,	162,	166,
167,	168,	169,	170,	171,	173,	174,	175,	177,	178,	179,	180,	181,
182,	183,	185,	187,	188,	189,	191,	192,	194,	197,	199,	202,	206,
207,	209,	211,	212,	213,	214,	216,	217,	221,	222,	224,	225,	227,
228,	229,	231,	232,	235,	237,	242,	243,	246				

Notação Verbal, apresentando as seguintes subdivisões:**Roteiro Verbal (total : 37 obras)**

14,	19,	21,	54,	67,	109,	113,	118,	121,	122,	123,	124,	140,
142,	143,	145,	148,	149,	150,	151,	155,	157,	159,	168,	169,	171,
182,	194,	195,	196,	197,	201,	209,	216,	223,	226,	242		

Instruções Verbais (total : 54 obras)

07,	15,	38,	47,	53,	56,	59,	60,	61,	62,	66,	69,	74,
83,	87,	88,	89,	96,	103,	107,	113,	114,	123,	127,	134,	139,
153,	154,	156,	157,	158,	160,	161,	163,	168,	169,	171,	173,	174,
175,	177,	187,	188,	197,	200,	205,	207,	220,	221,	230,	231,	233,
240,	242											

Verbal estimulativa (total : 12 obras)

55,	90,	102,	118,	121,	124,	128,	159,	190,	206,	218,	231	
-----	-----	------	------	------	------	------	------	------	------	------	-----	--



3) EXPLORAÇÃO / PROPOSIÇÃO DE TÉCNICAS EXTENDIDAS (total: 142 obras)

01,	02,	03,	04,	05,	06,	09,	10,	11,	13,	18,	20,	21,
22,	24,	25,	26,	31	33,	34,	36,	37,	38	39,	40,	42,
44,	46,	48,	52,	53,	55,	56,	57,	58,	59,	60,	61,	62,
63,	64,	65,	66,	68,	69,	70,	71,	72,	73,	74,	75,	76,
77,	78,	79,	81,	82,	83,	84,	85,	87,	88,	90,	91,	95,
96,	98,	99,	100,	101,	105,	113,	115,	116,	117,	118,	119,	122,
128,	129,	130,	131,	132,	136,	137,	138,	139,	141,	142,	146,	147,
148,	152,	156,	157,	161,	164,	166,	167,	168,	170,	172,	173,	174,
176,	177,	180,	181,	185,	187,	192,	194,	195,	196,	197,	204,	205,
206,	207,	208,	209,	210,	211,	212,	213,	214,	215,	217,	218,	219,
221,	222,	224,	225,	228,	229,	231,	239,	240,	241,	242,	246	

4) A INFORMALIDADE QUANTO À ESTRUTURAÇÃO DA PEÇA

Peças com estrutura aberta ou livre (total : 13 obras)

93, 134, 135, 145, 146, 158, 169, 171, 207, 218, 220, 232, 233

Peças com estrutura modular (total : 15 obras)

83, 87, 118, 120, 129, 148, 159, 163, 171, 175, 181, 207, 234, 235, 236

Peças de criação coletiva (total : 02 obras)

169, 195

5) PRESENÇA DE RECURSOS TEATRAIS / INTERPRETATIVOS

Ação Cênica (movimentação, distribuição em palco, ações sem caracterização de personagens) (total : 58 obras)

15, 16, 17, 19, 20, 33, 35, 38, 45, 46, 56, 58, 61,
64, 68, 69, 70, 87, 91, 94, 99, 100, 101, 109, 111, 115,
117, 122, 127, 133, 137, 139, 141, 144, 146, 154, 156, 157, 159,
163, 169, 173, 174, 176, 192, 193, 197, 200, 201, 210, 212, 220,
221, 222, 231, 233, 240, 242

Peças de Teatro Musical (total : 32 obras)

07, 14, 47, 54, 62, 65, 67, 74, 80, 81, 103, 104, 106,
107, 113, 116, 118, 120, 123, 124, 140, 142, 143, 145, 149, 150,
151, 153, 155, 168, 216, 226



6) UTILIZAÇÃO DE RECURSOS EXTRA-MUSICAIS

Elementos cênicos (iluminação, cenografia, adereços) (total : 32 obras)

07, 14, 19, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 70, 74,
81, 106, 107, 112, 113, 114, 116, 118, 122, 123, 124, 142, 159,
168, 169, 180, 182, 226, 242

Outros equipamentos (slides, vídeos, sistemas de amplificação, efeitos, etc.) (total : 23 obras)

14, 83, 89, 110, 112, 113, 117, 118, 124, 133, 143, 151, 153,
155, 168, 169, 172, 173, 174, 175, 182, 216, 223

Outras fontes sonoras (eletrodomésticos, sucata, rádios, metrônomos, toca-discos, papéis, plásticos, etc) (total : 41 obras)

14, 15, 19, 36, 42, 45, 67, 74, 80, 81, 82, 83, 86,
88, 89, 111, 113, 118, 123, 124, 142, 143, 145, 146, 148, 149,
150, 151, 153, 156, 159, 168, 169, 171, 172, 210, 216, 221, 222,
223, 226

7) PEÇAS QUE APRESENTAM INTERATIVIDADE COM A PLATÉIA (total : 12 obras)

90, 118, 154, 168, 169, 199, 207, 210, 216, 222, 223, 242

8) PEÇAS COM CARÁTER HUMORÍSTICO (total : 06 obras)

44, 45, 47, 133, 139, 141



COMENTÁRIOS

A análise dos dados presentes neste Índice Remissivo suscita algumas considerações de interesse no estudo da produção de Música Informal -categoria vocal- no Brasil no período de 1960 a 85.

1) Com relação ao meio expressivo, a preferência se deu pela formação coral *a capella* (72 obras – 29%) e pela utilização de voz(es) solista(s) juntamente a instrumento(s) (63 obras – 25%). Em menor número, mas significando cada uma cerca de 10% do total, aparecem formações como coro e instrumentos (26 obras), vozes e outras fontes sonoras (26 peças) e ainda peças que se utilizam da voz falada dos cantores (23 peças) - quer como declamação, quer como narração. Pode-se especular sobre a preferência dos compositores por estas formações: as duas primeiras, por serem as mais tradicionais e as seguintes, em certa medida, as mais disponíveis e acessíveis dentro das condições médias brasileiras. Não se dispõe de elementos para afirmar que a pouca utilização de formações como vozes e fita magnética (18 obras no total, englobando coro ou vozes solistas e *tape*) ou mesmo meios expressivos livres (10 obras incluindo a possibilidade vocal) tenha sido determinada por algum tipo de preconceito, conservadorismo ou barreira estética ainda que, em se tratando de uma vertente musical considerada de vanguarda, pudessem ser esperados números mais significativos; uma suposição mais aceitável se refere à pouca divulgação deste tipo de conjunto, aliada às precárias condições técnicas e de disponibilidade de equipamentos como bem observou o prof. José Maria Neves (ver Cap.I). A pouca divulgação das possibilidades expressivas da voz juntamente com outras fontes sonoras pode ser considerada como fator influente, uma vez que muitas das peças que se utilizam dessa formação o fazem por meio de materiais muito acessíveis (papéis, vidros, eletrodomésticos e objetos diversos); a mesma suposição pode ser aplicada ao pequeno número de peças que exploram os recursos da voz falada de instrumentistas (quer como declamação, quer como narração).

2) No que se refere aos níveis gerais de informalidade a divisão se mostrou muito mais equilibrada, com 21% do total de peças (53 obras) apresentando pouca incidência de elementos informais, 38% (94 obras) constituído de peças com considerável informalidade e 41% (102 obras) representando uma produção totalmente vinculada às concepções informais. Se considerarmos o segundo e o terceiro níveis, 79% da produção estudada apresenta um índice significativo de elementos informais, o que parece demonstrar um grande interesse dos compositores ligados a esta vertente em explorar a fundo este universo expressivo. Pode-se considerar, também, que nos 21% restantes os autores não consideraram, para estas peças específicas, o universo informal como maior responsável por sua caracterização expressiva, ou mesmo que a utilização parcimoniosa destes elementos em uma peça possa ser o resultado de uma preferência específica por um ou outro procedimento considerado de vanguarda (notações com resultado aproximado, certa liberdade na organização das alturas, livre determinação de uma seqüência rítmica, por exemplo); resta ainda como possibilidade uma pequena familiaridade com estes elementos, ou pouco contato com este tipo de produção.



3) Sobre a incidência da aleatoriedade nas obras catalogadas, chama a atenção o elevado número de peças nas quais são utilizados processos de indeterminância (220 obras, ou 88%) ainda que este resultado esteja dentro do esperado para este tipo de música. Na verdade, o que salta aos olhos é a discrepância entre a presença deste elemento informal -resultado da flexibilização do controle do resultado por parte do compositor através de escolhas oferecidas aos intérpretes ou uma certa liberdade na realização de notações aproximadas- e a pouca incidência da improvisação como proposta explícita (49 obras, ou 19,5%). Não há como afirmar que a preferência pelo primeiro recurso resulte da vontade dos compositores em manter algum nível de domínio sobre o material e a performance; porém, a pouca utilização de processos improvisatórios (e caracteristicamente mais aleatórios, sendo necessariamente variáveis a cada execução) deixa entrever claramente uma certa predileção por outros procedimentos. Outro dado interessante pode corroborar esta consideração : das 49 obras que apresentam processos improvisatórios, 43 apresentam também processos de indeterminância de outros tipos; apenas 06 obras trazem a improvisação como principal elemento informal e único gerador de aleatoriedade.

4) No âmbito da notação, três subcategorias se apresentaram com maior incidência : elementos simbólicos (84 peças, cerca de 34%), elementos gráficos (112 obras, ou 45%) e a notação verbal em todas as suas modalidades (roteiro verbal, instruções verbais e/ou verbal estimulativa – 101 obras ou 40%), lembrando que em muitas peças ocorre a presença simultânea de mais de um elemento distinto. A alta incidência de elementos simbólicos e gráficos poderia ser considerada como uma evidência da manutenção das funções básicas da notação como agente transmissor das idéias do compositor para a manipulação do material sonoro. A relativa pouca utilização de elementos esquemáticos (36 obras, ou menos de 15%) e mesmo de roteiros verbais (também 36 obras), que por sua natureza podem agir sobre a estruturação e organização das peças, poderia indicar uma pequena predisposição por parte dos compositores em ampliar as funções da notação, ao menos no conjunto da produção estudada; mesmo a razoável presença de instruções verbais (53 peças, ou 21%) parece indicar a preferência por indicar a forma de transformação do material. Outros tipos de notação estão pouco presentes : notações estimulativas (visual ou verbal – 16 peças ou pouco mais de 6%), elementos iconográficos (13 obras, ou 5%) e, por último, grafismos (6 peças, ou 2,5%). Ao mesmo tempo em que parece demonstrar um certo interesse dos músicos na utilização de elementos visuais em suas partituras, não parece haver uma efetiva incorporação de técnicas de desenho, pintura ou outras formas de comunicação visual mais bem elaboradas nesta produção.

5) Um grande número de obras apresenta em sua realização elementos de exploração timbrística, basicamente pela adoção de técnicas interpretativas não tradicionais -neste trabalho classificadas como *técnicas extendidas*- , atingindo o número de 142 peças (57 %). Este elevado índice reflete o interesse por parte dos compositores em buscar novas possibilidades expressivas pela ampliação do repertório de técnicas e efeitos vocais, solicitando do(s) intérprete(s) uma postura diferenciada frente a este tipo de material.

6) Outra indicação bem clara diz respeito ao emprego de princípios aleatórios na estruturação formal das peças. Neste caso, pelo lado oposto: um pequeno número de obras traz consigo propostas de organização formal que contemplem o acaso ou a livre escolha por parte do(s) intérprete(s). Apenas 13 obras (5%) têm estrutura aberta ou livre, e 15 (6%)



oferecem possibilidades de mobilidade estrutural (formas modulares). Sem dúvida, é um indicativo do pouco interesse despertado por este tipo de procedimento.

7) Quanto à utilização de recursos extra-musicais, nota-se um razoável número de peças que solicitam de seus intérpretes ações cênicas (58 peças, ou 23%), caracterizadas por movimentações em palco, distribuição espacial no palco e fora dele, gestualidade, expressão corporal e interatividade nestas ações com os outros intérpretes e mesmo o público. Um número menor de peças (32, ou cerca de 13%) se inscrevem de maneira completa nas propostas do Teatro Musical. Ainda, a utilização de outros recursos cênicos e outros equipamentos como projetores, sistemas de amplificação e efeitos se mostra também mais modesta (13 % e 9%, respectivamente). O emprego de outras fontes sonoras foi encontrado em 41 peças (16%), o que significa que, se não se estabeleceu como viés expressivo, a inclusão de instrumentos inusitados e por vezes de criação própria por diversos autores não pode ser desconsiderado.

8) Finalmente, um número pequeno de peças apresentam características de interatividade com a platéia, no sentido de derrubar a “quarta parede” de separa muitas vezes palco e platéia (12 obras, ou menos de 5%). Em algumas das obras o(s) intérprete(s) deve(m) sair do palco e caminhar ou atravessar a platéia, ou mesmo vir da platéia atuando por entre os presentes, estabelecendo um contato direto; em outras, o público é estimulado a participar ativamente, quer seja de improviso, quer seja mesmo “ensaiando” com os executantes. Há ainda 06 peças que apresentam um caráter propositadamente humorístico, número que não chega a ser significativo para indicar qualquer interesse coletivo neste aspecto – principalmente considerando que estas 6 peças foram escritas por 3 compositores (um compôs 3 peças, outro 2 e um terceiro apenas 1), o que reforça o caráter puntual deste elemento.



CONCLUSÃO

Ao longo de sua concepção e desenvolvimento, esta pesquisa não teve como objetivo ser apresentada como completa ou capaz de localizar a totalidade da produção aqui caracterizada como Música Informal Brasileira. Por outro lado, devido à sua amplitude e abrangência, representa de forma significativa todas as tendências e variantes expressivas que estiveram presentes no decorrer do período de tempo determinado para estudo.

A primeira constatação que surge do estudo deste material é a de que a produção de Música Informal aqui apresentada abarca praticamente todas as possibilidades expressivas, de notação e de organização estrutural presentes nos movimentos de renovação da linguagem musical que aconteceram nos grandes centros mundiais a partir da década de 1950. A única exceção diz respeito à música composta com o auxílio de computadores, pois até o ano limite pesquisado -1985-, a disponibilidade deste equipamento aos compositores brasileiros era quase nula.

É um conjunto amplo de peças, quer por sua variedade, quer por seu caráter quantitativo: são 249 obras de 69 autores, com uma média entre 3 e 4 peças por compositor. Dos compositores presentes, 43 são representados com até três peças, e 26 com mais de 4 peças. Também 26 compositores têm apenas uma peça representada, e apenas 6 deles têm 8 ou mais peças. O compositor com o maior número de peças relacionadas no catálogo é Gilberto Mendes, com 18 peças.

O levantamento das datas de composição das peças apontou 36 obras sobre as quais não foi possível determinar esta informação (14,5%). Das 213 peças com data de composição especificada, apenas 12 (5%) foram compostas na década de 60, estando esparsamente



distribuídas de 1961 a 69. Durante a década de 1970, porém, foram compostas 124 obras - praticamente 50% de toda a coleção aqui apresentada!; esta parte significativa do conjunto de obras encontra-se distribuída por entre todos os anos da década, sendo 1978 o ano de maior número de composições (21). Já na década de 1980, 77 obras foram compostas (30,5%). Estes números demonstram que a década de 1970 foi o período no qual as propostas objeto de estudo deste trabalho despertaram maior interesse entre os compositores brasileiros por elas sensibilizados [Fig.I].

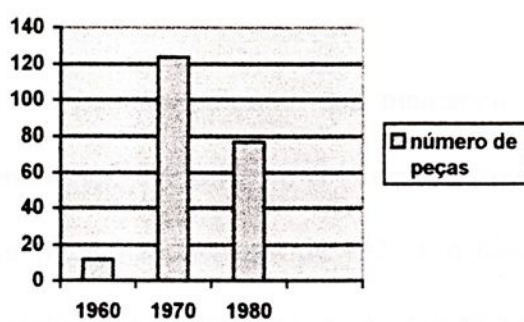


Fig.I - Distribuição do número de peças compostas, por década.

Pelos dados levantados no Índice Remissivo, pode-se afirmar que a maioria dos compositores representados no catálogo não expressou, nas obras estudadas, um intenso engajamento a uma ou outra vertente específica do pensamento musical de vanguarda. Assim, poucas obras se valem exclusivamente de improvisações, ou de estruturas modulares ou livres, ou mesmo de elementos de notação mais consistentemente aleatórios, sendo também pequeno o número de peças totalmente concebidas como Teatro Musical. Prevaecem em sua maioria procedimentos exploratórios e de efeitos timbrísticos, uso de ação cênica e alguns adereços, utilização de alguns elementos simbólicos e gráficos na notação. Se muitas vezes estes elementos não se caracterizam como transformadores das estruturas compositivas tradicionais,

sua intensa aplicação e sua pulverização em numerosas possibilidades demonstra uma importante abertura a novos materiais e métodos.

As razões que levaram a estas escolhas poderão, com certeza, suscitar novas e importantes pesquisas sobre a música brasileira contemporânea; não faltam lacunas a serem preenchidas. Por exemplo, cruzamentos de informações do Índice Remissivo poderão ser feitos futuramente, comparando todos os quesitos entre si e revelando talvez novas e importantes informações.

Como em todos os movimentos culturais que marcaram a evolução da linguagem artística (a Ars Nova, a Renascença, chegando ao nosso século com o Futurismo, o Dadaísmo etc. e, em nosso país, o movimento Modernista de 1922 e o Movimento Música Viva), as reivindicações e questionamentos que se apresentam são semelhantes: em resumo, é preciso transformar, re-inventar a música, sua definição, concepção e prática.

A carência de bibliografia sobre a produção de Música Informal Brasileira em particular, e sobre a produção musical brasileira contemporânea de forma geral, torna-se não só um obstáculo a ser transposto mas principalmente a confirmação da oportunidade e da necessidade de estudos que visem a compreensão dos mecanismos histórico-sociais que permitiram no Brasil o florescimento de movimentos musicais que se propunham revolucionar -e que, em certa medida, efetivamente revolucionaram- as atribuições dos papéis de “autor” e “intérprete”, alterando significativamente até mesmo o conceito de “música”.



BIBLIOGRAFIA

O *corpus* da bibliografia levantada pôde ser dividido em três categorias básicas, organizadas segundo sua especificidade e função :

a. Catálogos de bibliotecas, editoras, centros de documentação e trabalhos específicos de pesquisadores ou compositores (sobre obras de sua autoria), que permitem um mapeamento inicial das informações sobre autores e obras passíveis de figurarem no catálogo.

- *Bibliografia da Música Brasileira 1977-1984* (Org. ANTONIO, Irati; RODRIGUES, Rita de Cássia, BAUAB, Heloísa Helena). São Paulo: USP/ECA/Serviço de Biblioteca e Documentação, Centro Cultural São Paulo/Divisão de Pesquisas, 1988.

- *Catálogo Geral de Obras para Piano e Violão*. São Paulo: Irmãos Vitale Editores, s/d

- *Catálogo Geral*. Curitiba: Musas Editora e Distribuidora Ltda., 1988.

- *Catálogo Geral*. Brasília: Musimed Editora e Distribuidora Musical Ltda., 1988

- *Catálogo Geral*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Música, 1989.

- *Compositores Brasileiros - Catálogo de Obras*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 1975-79.

- *Catálogo do Serviço de Difusão de Partituras*. São Paulo: ECA/USP, 1986.

- *Guia Prático e Temático Vols. 1 e 2*. São Paulo: Ed. Ricordi do Brasil, s/d.

- *Enciclopédia da Música Brasileira*. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 2ª edição revista e atualizada, 1998.

- KATER, Carlos (org.). *H.J. Koellreutter, Catálogo de Obras*. Belo Horizonte: Fundação de Educação Artística / FAPEMIG, 1997.

- KERR, Dorotéia M.. *Catálogo de Peças para Órgão*. São Paulo: s.d.

- MENDES, Gilberto. *Uma Odisséia Musical. Dos mares do sul à elegância pop/art déco*. São Paulo: Edusp/Giordano, 1994.

- *Música Brasileira para Orquestra : Catálogo Geral*. (Org. RIPPER, João Guilherme). Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Música - Projeto Orquestra, 1988.



b. Obras de referência teórico-conceitual tratando de questões relativas às problemáticas enfocadas no projeto de pesquisa, tais como o uso de recursos extra-musicais, notações não-convencionais, indeterminismo e formas estruturais abertas e/ou modulares. Nesse estudo tenho como objetivo entender conceitos teóricos importantes para a abordagem e análise do material pesquisado.

ADORNO, T.W.. Musique et Nouvelle Musique, in *Quasi una Fantasia*. Paris: Gallimard, 1982, trad. francesa Q.F.Surhkamp.

_____. Vers une Musique Informelle, in *Quasi una Fantasia*. Paris: Gallimard, 1982, trad. francesa Q.F.Surhkamp.

ANTUNES, Jorge. *A Correspondência entre os sons e as cores*. Brasília: Thesaurus Ed., 1982. (Série Pedagogia Musical, vol.5).

Anais do I Simpósio Internacional de Compositores. São Paulo: I.A.P./UNESP, 1977.

ANDRADE, Mário de. *O Banquete*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986 (3a.ed.).

CAMPOS, Haroldo de, CAMPOS, Augusto de, e PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CHEW, Geoffrey. Non mensural and specialist notations. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.13, pp.415-17. (Stanley Sadie, ed.). London: Macmillan Publishers Ltd., 1980 (repr. 1995)

FRANCHETTI, Paulo. *Alguns Aspectos da Teoria da Poesia Concreta*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989 (Dissertação de Mestrado).

GRIFFITHS, Paul. Aleatory. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.1, pp.237-242. (Stanley Sadie, ed.). London: Macmillan Publishers Ltd., 1980 (repr.1995).

HAMM, Charles. Cage. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.3, pp.597-603. (Stanley Sadie, ed.). London: Macmillan Publishers Ltd., 1980 (repr.1995).

KASSLER, Michael & HOWE JR., Hubert. Computer and Music. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.4, pp.603-615. (Stanley Sadie, ed.). London: Macmillan Publishers Ltd., 1980 (repr.1995).

KOELLREUTTER, H.J.. *Introdução à Estética e à Composição Musical Contemporânea*. Zagonel, Bernadete e Chiamulera, Salete M. la (Org.). Porto Alegre: Edições Movimento, 1987 (2a.ed.)

_____. Terminologia de uma nova estética da música. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1990.

MENEZES, Flo (org.). *Música Eletroacústica – História e Estéticas*. São Paulo: EdUSP, 1996.



NARMOUR, Eugene. *Beyond Schenkerism. The Need of Alternative in Music Analysis*. Chicago: University of Chicago Press, 1977.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musicologie Générale et Sémiologie*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1987.

NYMAN, Michael. *Experimental Music*. New York: Schirmer Books/McMillan Publishing Co.Inc., 1974.

PIGNATARI, Décio. *Poesia Pois É Poesia & POETC*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

RUWET, Nicolas. *Langage, Musique, Poésie*. Paris: Ed. du Seuil, 1972.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Ed. du Seuil, 1966.

SEIXO, Maria Alzira, org.. *Semiologia da Música*. Lisboa: Vega, s.d.

SOUZA, Erthos A. de, org. *Edição comemorativa dos 30 anos do manifesto da Poesia concreta*. Salvador: ed. Código 11, 1986.

SPARSHOTT, F.E.. *Aesthetics of Music*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.1, pp.121-134. (Stanley Sadie, ed.). London: Macmillan Publishers Ltd., 1980 (repr.1995).

STOÏANOVA, Ivanka. *Geste-texte-musique*. Paris: Union générale d'éditions, 1978.

ZAGONEL, Bernadete. *O que é Gesto Musical*. Col. Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1992.

ZAMPRONHA, Edson S.. *Notação, Representação e Composição – Um novo Paradigma da Escritura Musical*. Tese de Doutorado apresentada à PUC/SP. São Paulo: 1998.

c. Obras de referência histórica. Com isso, é possível estabelecer contornos cronológicos mais nítidos e determinar algumas correntes estilísticas na produção musical brasileira e internacional.

APPLELBY, David. *Music in Brazil*. Austin: University of Texas Press, 1983.

Atlas de Música II (del Barroco hasta hoy). Madrid: Alianza Editorial, 1994.

BEHÀGUE, Gerard. *Music in Latin American*. New Jersey: Prentice Hall Inc., 1979.

COPE, David H. *New Directions in Music*. Dubuque, Iowa/EUA: WM.C. Brown Company Publishers, 1978.

Dez Anos de Órgão. Edição comemorativa dos 10 anos de criação da Associação Paulista de Organistas. São Paulo: A.P.O., 1987.



GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna – Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira*. Porto Alegre: Edições Movimento, 1977 (3a.ed.)

MARIZ, Vasco. *Figuras da Música Contemporânea*. Brasília: Universidade de Brasília, 1970 (2a.ed.)

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

PAZ, Juan Carlos. *Introducción a la Música de Nuestro Tiempo*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1955.

SALZMAN, E. *Introdução à Música do Século XX*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1970.



ANEXO I

INDICAÇÕES BIBLIOGRÁFICAS COMPLEMENTARES

É apresentada abaixo uma lista de periódicos especializados que, quer seja pelo seu conjunto de artigos veiculados, quer seja por um número específico, oferecem uma maior variedade de enfoques e linhas de pesquisa, além de proporcionar maior atualidade no que se refere a trabalhos em andamento ou recém-elaborados. Ela não se pretende completa ou exaustiva, mas sim um apanhado de publicações que destinam espaço à discussão de questões relacionadas à produção musical brasileira contemporânea em suas mais diversas manifestações.

Anais dos Encontros Anuais da Associação Brasileira de Educação Musical.

Anais dos Encontros Nacionais da ANPPOM, Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música.

Art. Salvador: Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA.

Boletins Informativos da ANPPOM, Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música

Brasileira. Rio de Janeiro : Academia Brasileira de Música.

Cadernos de Estudo : Análise Musical. São Paulo: ATRAVEZ Ass. Artístico-Cultural.

Cadernos de Estudo : Educação Musical. São Paulo/Belo Horizonte: Atravez/Escola de Música da UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais).

Em Pauta. Porto Alegre: Serviço de Pós-graduação do Instituto de Artes da UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul).

Música Hoje. Belo Horizonte: NAPq - Núcleo de Apoio à Pesquisa / CPMC - Centro de Pesquisa em Música Contemporânea, Escola de Música da U.F.M.G.

Opus. Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música.

Revista MÚSICA. São Paulo: Departamento de Música, ECA-USP.



ANEXO II

INFORMAÇÕES SOBRE OS COMPOSITORES

Este anexo contém informações biográficas sobre os compositores representados no *Catálogo de Música Informal Brasileira – categoria vocal* (Capítulo II desta Dissertação).

Os dados relativos a estes compositores foram levantados em pesquisa bibliográfica, em contatos pessoais com alguns, e por meio de correspondência.

A principal fonte de consulta bibliográfica foi a *Enciclopédia da Música Brasileira* (São Paulo: Art Editora/Publifolha, 2ª edição revista e atualizada, 1998), por sua atualidade e abrangência. Foi também consultada a relação de compositores filiados ao Centro de Documentação de Música Contemporânea (CDMC), ligado ao Instituto de Artes da UNICAMP. Dela foram extraídos endereços de compositores que não constavam em verbetes da Enciclopédia para envio de correspondência solicitando seus dados.

Não foi possível a obtenção de informações sobre todos os compositores presentes no Catálogo. Apesar de todos os esforços, alguns não tiveram seus endereços localizados; outros, até o momento, não responderam à solicitação de informações. Das 27 correspondências enviadas, apenas 06 obtiveram resposta. Outros 3 compositores tiveram seus dados levantados em consultas a obras avulsas.

Os compositores cujos dados foram obtidos em consulta à Enciclopédia da Música Brasileira têm seu verbete assinalado com um asterisco (*).



AGUIAR, Ernâni *

Regente, violinista, compositor (Petrópolis/RJ, 30/08/1950). Entre 1966 e 1973 estudou violino e viola com Paulina D'Ambrosio e, de 1969 a 1973, composição com Guerra-Peixe. Coursou ainda regência com Carlos Alberto Pinto Fonseca e música de câmara com Santino Parpinelli, além de harmonia com Paulo Silva. Em 1970, aperfeiçoou-se em música de câmara no Mozarteum, em Buenos Aires, Argentina. De 1973 a 1975, no Conservatório de Música L. Cherubini, de Florença, Itália, estudou violino com Roberto Michelucci, regência com Annibale Gianuario, música de câmara com Franco Rossi e história da música com Mario Fabbri. Em 1974 e 1975, frequentou o Curso Nacional de Canto Coral, em Ravena, Itália. Executou concertos e recitais como regente e solista em diversas cidades do Brasil e do exterior. Em 1974, atuou como violinista na Orquestra de Câmara de Siena, Itália. Mestre-de-Capela *honoris causa* da igreja de Santa Maria a Peretola, de Florença. É regente titular da capela da catedral de Petrópolis, onde vive. Entre 1982 e 1985 foi coordenador dos projetos "Orquestras" e "Espiral", da FUNARTE. Em 1986 tornou-se por concurso professor da UFRJ e da UniRio, lecionando regência e prática de orquestra desde 1987. Dedica-se a pesquisas sobre a música colonial brasileira. Foi eleito para a Academia Brasileira de Música em dezembro de 1993.

ALMEIDA PRADO, José A. R. *

Compositor, pianista, regente e professor (Santos/SP, 08/2/1943). Foi aluno de Dinorá de Carvalho (piano), Camargo Guarnieri (composição) e Osvaldo Lacerda (harmonia), e diplomou-se em 1963 no Conservatório de Santos, onde ensinou de 1965 a 1969. Neste ano, venceu o I Festival de Música da Guanabara, com a peça Pequenos funerais cantantes, e viajou para a Europa, fazendo cursos de especialização em Darmstadt com Gyorgy Ligeti e Lukas Foss. Realizou estágios em Fontainebleau, França, de 1970 a 1972, e até 1973 especializou-se, em Paris, com Nadia Boulanger e Olivier Messiaen. De volta ao Brasil, assumiu o cargo de diretor do Conservatório Municipal de Cubatão/SP, onde permaneceu até o ano seguinte. Em 1974 foi nomeado professor colaborador da Universidade de Campinas/SP. No ano seguinte realizou audições e conferências na então República Federal da Alemanha. De 1981 a 1987 dirigiu o Instituto de Artes da Unicamp. Nessa época, deu palestras na Universidade de Indiana/EUA, sobre música brasileira. Defendeu em 1986 tese de doutoramento no Instituto de Artes da Unicamp tendo como tema sua obra *Cartas Celestes*. Recebeu o prêmio Associação Paulista dos Críticos de Arte de 1993 e 1996, o Prêmio Max Feffer em 1983 e 1984, o Prêmio Nacional de Música da FUNARTE em 1995 e o primeiro prêmio de composição do IX Concurso Francisc Civil, de Girona, Espanha, em 1996. Teve peças encomendadas pela Orquestra Sinfônica Brasileira, FUNARTE, Ministério dos Negócios Culturais da França, e também para produções cinematográficas. No exterior, teve obras executadas pelo Collegium Musicum de Genebra, o Conjunto de Percussão de Genebra, o Quarteto Endres, o Ensemble Ars Nova de Paris, o pianista Roberto Szidon (no Conservatório de Música de Genebra), entre outros. É professor de composição e orquestração no Departamento de Música do Instituto de Artes da Unicamp desde 1975. Suas composições abarcam música para orquestra, orquestra e instrumentos solistas, orquestra de câmara, duos, trios, quartetos, sextetos, solos de diversos instrumentos, música vocal (solos, solos e instrumentos, coro à capela, coro e instrumentos). Membro da Academia Brasileira de Música, suas obras são editadas com exclusividade pela Tonos International, de Darmstadt (Alemanha).



ANTUNES, Jorge *

Compositor, regente, professor (Rio de Janeiro/RJ, 23/04/1942). Um dos precursores da música eletrônica no Brasil, iniciou seus estudos musicais em 1958 e dois anos depois ingressou na classe de violino da Escola Nacional de Música, atual Escola de Música da UFRJ. A partir de 1962, interessou-se por música eletrônica, ao mesmo tempo em que cursava Física na então Faculdade Nacional de Filosofia (RJ), graduando-se em 1965. A partir de 1964 estudou composição e regência com Henrique Morelembaum, José Siqueira e Eleazar de Carvalho, paralelamente a aulas de composição com Guerra-Peixe, na Pró-Arte (RJ). Fundou em 1965 o Centro de Pesquisas Cromomusicais (RJ), desenvolvendo o que chamou "técnica cromofônica de composição" (correspondência entre cor e som). Em 1967 foi nomeado professor do Instituto Villa-Lobos (RJ), encarregando-se da organização de seu centro de pesquisas musicais. Em 1969, em Buenos Aires, venceu a Bienal do Instituto Torcuato di Tella, ganhando uma bolsa de estudos para o curso de pós-graduação em composição. Entre 1970 e 1971 realizou estágio no Instituto de Sonologia da Universidade Utrecht (Países Baixos). De 1971 a 1973 estagiou no grupo de pesquisas musicais da O.R.T.F., em Paris, sob a orientação de Pierre Schaeffer e outros. Desde 1973 é professor e diretor do laboratório de música eletrônica, projetado por ele, da UnB (Brasília/DF), onde fundou o Grupo de Experimentação Musical, dedicado à pesquisa e divulgação ao vivo da música experimental eletrônica. Entre 1992-93 realizou seu pós-doutorado, e em 1994 foi eleito membro da Academia Brasileira de Música e presidente da Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica (recém-fundada). Sua obra recebeu diversos prêmios, tanto no Brasil como no Exterior, além do Prêmio Recomendação da Tribuna Internacional de Compositores da UNESCO (1993).

BLAUTH, Breno *

Compositor (Porto Alegre/RS, 28/11/1931 – São Paulo/SP, 31/05/1993). Diplomou-se em piano e harmonia elementar em 1947, pelo Conservatório Mozart, de Porto Alegre, onde foi aluno de João Schwartx Filho, e estudou harmonia superior com Ênio de Freitas e Castro, em Porto Alegre, e depois com Paulo Silva, no Rio de Janeiro. Frequentou o curso de composição da Escola Nacional de Música (RJ), estudando contraponto com Newton Pádua. Em 1963 transferiu-se para São Paulo, onde se aprofundou em composição com Camargo Guarnieri. Em 1967 foi convidado para a cátedra de acústica e biologia aplicadas à música, pela Faculdade de Música da Fundação Armando Álvares Penteado, de São Paulo. Recebeu o prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte em música de câmara (1974), por suas obras *Sonata*, para viola e piano, e *Quinteto de Sopros*. De suas últimas obras destacam-se *Presságios*, para percussão e quarteto de trombones, apresentada em 1989 na VIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea (RJ) e *Duos*, para trompete e piano, trombone e piano, flauta e fagote, oboé e fagote, apresentados em 1991, na IX Bienal. Em 1993, ano de sua morte, foi um dos homenageados na X Bienal de Música Brasileira Contemporânea.



CARDOSO, Lindembergue *

Compositor, professor, regente (Livramento/BA, 30/06/1939 – Salvador/BA, 23/5/1989). Em 1959, em Salvador, ingressou nos seminários de música da Universidade da Bahia, atual Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA, e em 1962 já integrava o Madrial da universidade, que regerá mais tarde. a partir de 1964 deu aulas de composição, improvisação, leitura e escrita musical e percepção na Escola de Música e Artes Cênicas. em 1966 foi responsável pela parte musical da peça *Arena Contra Zumbi*, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal encenada em Salvador. Um ano depois passou a reger o coral do Mosteiro de São Bento e participou de apresentações da Orquestra Sinfônica da UFBA. Por essa época já compunha, e em 1968 deu aulas no Instituto de Música da Bahia. Em 1970 diplomou-se pela Escola de Música e exibiu-se no II Festival de Música Nova – Bahia. Em 1971 participou do I Encontro de Compositores Brasileiros, que formou a Sociedade Brasileira de Música Contemporânea, no Rio de Janeiro (RJ). Nesse ano obteve o primeiro prêmio no concurso do Instituto Goethe, com *Kirie Christie*, para coro misto, quinteto de cordas, trombone e soprano solo, e representou o Brasil na Bienal de Paris com a composição *Espectros*, fazendo-o também na Bienal seguinte com *Quinteto*. Foi ainda responsável pela parte musical das peças teatrais *Medéia* (1973) e *As Feras* (1974), de Vinicius de Moraes. Também em Salvador, em 1981, recebeu o prêmio do Concurso Nacional de Composição, com *Relatividade I* para orquestra, e em 1983, foi premiado no Concurso Nacional de Arranjos Folclóricos, com *Forrodo na saparia*, para coro. No Concurso de Composição da UFBA, em 1985, sua composição *Nove Variações*, para fagote e cordas, ficou em 1º lugar. Faleceu repentinamente aos 49 anos de idade.

CAVALCANTI, Nestor de Hollanda *

Compositor, violonista, arranjador (Rio de Janeiro/RJ, 26/11/1949). Após os estudos iniciais, de 1967 a 1973 estudou com Guerra-Peixe harmonia, contraponto, morfologia, orquestração e composição, na Pró-Arte, no MIS e no Centro de Estudos Musicais (RJ). Em 1969, na Pró-Arte, estudou análise com Esther Scliar. Fez também cursos de sobre prosódia musical brasileira, folclore brasileiro e estética. Em 1975, sua obra *Contradição*, para septeto, recebeu o segundo prêmio no Concurso de Composição Latino-Americana, promovido pelo Instituto Goethe de Munique, Alemanha. De 1975 a 79 ensinou violão no Conservatório de Música Brasileira e na Escola de Música Villa-Lobos. Em 1979, sua obra *Suite Quadrada*, para violão, recebeu o segundo prêmio no Concurso de Composição Nacional, promovido pelo I.N.M./FUNARTE. Foi diretor musical e arranjador do coro Cobra Coral e, de 1984 a 87, da Orquestra de Vozes A Garganta Profunda. Em 1986 foi co-produtor (com Jairo Severiano) e diretor musical do LP *Yes, nós temos Braguinha*. Trabalhou por vários anos no I.N.M., da FUNARTE, onde desenvolveu várias atividades de pesquisa e produção. De 1992 a 94, trabalhou na Fundação Biblioteca Nacional. Entre 1995 e 96, foi diretor da Divisão Musical do Instituto Municipal de Artes e Cultura (Rio Arte), promovendo vários eventos musicais e lançando vários CDs. Seu trabalho muitas vezes mistura gêneros como MPB e Rock com a música para concertos. Suas obras já foram executadas na maior parte da América Latina, em vários países da Europa, nos EUA, em Angola, e fizeram parte de exposições de música brasileira no Japão (1976) e no Canadá (1978).



CERQUEIRA, Fernando *

Compositor, cantor, clarinetista, professor (Ilhéus/BA, 08/9/1941). Em Salvador estudou com Ernst Widmer (composição), W. Endress e Wilfred Beck (clarinete) e Sonia Born (canto). Diplomou-se em 1969 pela Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA. Em 1962 já havia iniciado atividades profissionais como compositor e cantor, junto ao Madrigal da universidade. Participou de várias temporadas, tournées e festivais, destacando-se o I Festival de Corais Universitários de New York, em 1965. Deste ano até 1970 foi clarinetista na Orquestra Sinfônica da UFBA, atuando também em conjuntos de câmara e grupos experimentais. Em Brasília/DF, em 1972, foi um dos fundadores do Trio de Sopros e do Quinteto de Sopros da UnB, atuando ainda como flautista *block* e cantor do grupo Modalis e Atonalis, da mesma universidade. Trabalhou com o Grupo de Dança Moderna, da UFBA, compondo vários audiocomplementos, e, com o Grupo Experimental de Dança da Bahia, dirigindo a parte musical do espetáculo *Invenções* e a trilha sonora da curta-metragem do mesmo nome. De 1970 a 75 foi professor do Depto. de Música da UnB. Apresentou obras em quase todas as edições da Bienal de Música Brasileira Contemporânea (RJ), desde a primeira edição, em 1975. Foi professor da UFBA de 1975 a 94, ministrando disciplinas no Curso de Composição e Regência da Escola de Música. De 1982 a 88, foi clarinetista concursado da Orquestra Sinfônica do Estado da Bahia. Foi membro fundador da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea. Em 1994 obteve o grau de mestre em teoria da literatura pelo Instituto de Letras da UFBA, com uma dissertação relacionando poesia e música.

CORRÊA, Sérgio de Vasconcellos

Compositor, pianista, regente coral e de orquestra, professor, jornalista (São Paulo/SP, 1934). Estudou com : Iliria Serato, Ubelina Reggiani de Aguiar e Magda Tagliaferro (piano) ; Martin Braumwieser e Camargo Guarinieri (composição), Simon Bleck , Hans Swarovsky e Eleazar de Carvalho (regência). Como compositor detém inúmeros prêmios em concursos de composição, entre os quais se destaca o "Governador do Estado de São Paulo", conquistado com o seu *Concertino* para trompete e orquestra. Como bolsista da Fundação VITAE escreveu a ópera infantil *Tibiquera*. Destacou-se em diversos concursos de piano, abandonando a carreira em 1956 , voltando a apresentar-se em público em 1997, com um recital no Centro Cultural de São Paulo. Como regente destacou-se dirigindo entre outros, o Madrigal Feminino de Câmara e o CORALASHCAR quando obteve premiações nos : Concurso Cláudio Monteverdi e na X Olimpíada Infanto - Juvenil de conjuntos corais (1975). Dirigiu as Orquestras : Nacional da Rádio MEC e a OSESP (Orq. Sinf. do Estado de São Paulo) tendo como solistas o pianista Gilberto Tinetti, o trompetista Gilberto Siqueira e o baritonô Carlos Vial. Professor Efetivo (por concurso) da Secretaria da Educação de São Paulo, foi pioneiro no ensino renovado da Educação Musical pela TV, no Ginásio Estadual Vocacional Osvaldo Aranha, na Escola de Demonstração da Cidade Universitária (USP), nos GEPEs (Ginásio Estaduais Pluricurriculares Experimentais), além de professor de contraponto, harmonia, composição e regência coral na UNICAMP, UNESP e na Faculdade Musical de Santos. Como jornalista atuou na Folha de São Paulo (Suplemento Feminino), Folha da Tarde Ilustrada, O Estado de São Paulo e produziu programas exclusivamente dedicados à música e aos músicos do Brasil na Rádio Cultura FM. É Professor Doutor pela UNESP e membro da Academia Brasileira de Música.



CSEKÖ, Luis Carlos *

Compositor, instrumentista, professor (Salvador/BA, 10/2/1945). Iniciou seus estudos musicais em 1962, transferindo-se para Brasília/DF onde se bacharelou em música pela UnB sob a orientação de Fernando Cerqueira, Nicolau Kokron-Yoo e Rinaldo Rossi. De 1972 a 81, radicou-se nos EUA onde obteve mestrado em composição e educação musical em 1980 pelas universidades: do Colorado, em Boulder; Columbia, em New York; e de Minnesota. Trabalhou com frequência no Columbia-Princeton Electronic Music Studio. Recebeu prêmios em vários concursos nacionais e internacionais, entre eles no Concurso Nacional de Composição, UFBA e Instituto Goethe (1971); no Concurso Nacional de Composição, Sociedade Brasileira de Música Contemporânea e Instituto Goethe (1973) e no Concurso Nacional de Composição, M.E.C. e UFBA (1976). Representou o Brasil em vários encontros internacionais e festivais de música. Produtor de eventos de vanguarda nas principais cidades do país, realizou Vórtices em 1995, Interfaces 7 em 1996 e Duplos, em colaboração com a artista plástica e videomaker Simone Michelin. Educador, desenvolveu projeto de pesquisa educacional de sua autoria, a Oficina de Linguagem Musical, voltado para a formação de público especializado e leigo, tanto de adultos como de crianças. É professor nos Seminários de Música Pró-Arte, no Conservatório Brasileiro de Música e no Instituto Nacional de Música da FUNARTE (RJ).

CUNHA, Estércio Marques

Compositor, professor (Goiatuba/GO, 1941). Realizou seus estudos de piano, composição e regência no Conservatório Brasileiro de Música, no Rio de Janeiro. Em 1970 fez o curso de especialização em Técnicas e Estética da Música Contemporânea, na Universidade de Brasília. Em 1980 obteve o grau de Mestre pela Oklahoma City University e três anos depois o de Doutor pela Oklahoma University. Desde 1962 desenvolve atividades pedagógicas. Foi professor no conservatório Brasileiro de Música, nas escolas de 1º grau do Estado da Guanabara, na Universidade Federal de Uberlândia, e principalmente na Universidade Federal de Goiás. Seu repertório de composições contém peças para diferentes instrumentos solo, canto, coro, diversas formações de câmara e orquestra, além de música-teatro. O compositor acredita que o uso de diferentes técnicas tonais ou atonais, procedimentos determinados ou aleatórios, uso de instrumentos tradicionais ou experimentações em fontes sonoras novas depende da textura que se quer obter em determinada obra, e assim procede em suas composições.

CURITIBA, Henrique de *

Compositor, pianista, professor (Curitiba, 29/08/1934). Aprendeu música inicialmente com o pai, graduando-se em 1953 em piano na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, onde estudou piano com Renée Devraïne Franck, órgão com Rodrigo Hermann e composição com George Kaszas e Bento Mussurunga. De 1954 a 56, aprofundou-se na Escola Livre de Música, em São Paulo, com Henry Jolles (piano) e H.J.Koellreutter (composição). De 1956 a 64, foi supervisor musical da fábrica de órgãos Whinner. Em 1960, após haver participado do IV Concurso Internacional Chopin, em Varsóvia, Polônia, estudou piano com Margherita T.Kazuro. Desde 1964 vive e leciona em Curitiba. A Missa Breve em ritmos brasileiros, de 1966, foi sua primeira obra gravada, em 1967, no III Festival Internacional de Música de Curitiba. De 1979 a 81, fez o mestrado de composição no Ithaca College, de New York, EUA, sob orientação de Karel Husa. Dá aulas de composição e acústica musical na Escola de Música e Belas Artes do Paraná desde 1967 e na Universidade Federal do Paraná desde 1976. Sua produção se concentra sobretudo na música coral, instrumental e de câmara.



ESCOBAR, Aylton *

Compositor, regente, pianista (São Paulo/SP, 14/10/1943). Estudou na Academia Paulista de Música, com Marília Martins (piano), Adelaide Pereira da Silva (piano), Osvaldo Lacerda (composição) e Camargo Guarnieri (harmonia, composição, contraponto e fuga). Em 1962 foi para o Rio de Janeiro/RJ, onde estudou técnica vocal com Eliane Sampaio e análise musical com Esther Scliar. Em 1968 foi para os EUA, onde participou, como compositor e intérprete, do IV Festival Interamericano de Música, em Washington. Em New York estudou música eletrônica com Vladimir Ussachevsky, da Universidade de Columbia. Ainda em 1968, de volta ao Brasil, ganhou o primeiro prêmio da votação do público do I Festival de Música da Guanabara, com sua obra para coro e grande orquestra *Poemas do Cárcere*, sobre texto poético do vietnamita Ho-Chi-Mim. com obras divulgadas no Brasil e no exterior, tem tido participação marcante como autor de partituras incidentais para cinema e teatro, o que lhe valeu o prêmio Molière em 1969. No ano seguinte, obteve novamente o primeiro lugar na votação do público e o terceiro na do júri com *Orbis Factor*, missa breve sobre texto de Mário de Andrade. Detentor do prêmio Governador do Estado de São Paulo, concedido pela APCA, em 1974, tem-se destacado como pedagogo, desenvolvendo experiências com estudantes e o público em geral. Diretor do Instituto Villa-Lobos (RJ), revolucionou a didática do estabelecimento, inaugurando novos métodos de ensino da música. Como compositor, abandonou a escola nacionalista em que se formara, para dedicar-se à música de vanguarda e eletroacústica. *Onthos*, uma de suas composições mais ousadas, foi apresentada na I Bienal de Música Contemporânea Brasileira (RJ), em 1975. De 1976 a 79 dirigiu a Escola de Música Villa-Lobos (RJ). Foi eleito para a Academia Brasileira de Música, em 1981. Em 1994 foi diretor artístico do Festival de Inverno de Campos do Jordão (SP). É professor da USP, da Faculdade Santa Marcelina e atua em projetos dedicados à memória da música brasileira no MIS (SP). Compôs partituras para várias peças teatrais e, como regente, já dirigiu as maiores orquestras sinfônicas brasileiras.

FERRAZ, Sílvio

Compositor, professor (São Paulo, 1959). No final dos anos 70 estudou composição com Willy Correa de Oliveira e Gilberto Mendes, na Universidade de São Paulo, e posteriormente seguiu os seminários de composição com Brian Ferneyhough na Fundação Royaumont em Paris/França, e com Gerard Grisey e Jonathan Harvey no IRCAM, também em Paris. Desde 1985 vem participando dos principais festivais brasileiros de música contemporânea, sobretudo o Festival Música Nova e a Bienal de Música Brasileira Contemporânea, tendo participado também do Festival d'automne à Paris 1994 e do festival Sonidos de las Americas - Carnegie Hall, N.York/EUA em 1996, tendo recebido interpretações, entre outros, de conjuntos instrumentais especificamente dedicados à música atual como o Grupo Novo Horizonte e Duo Diálogos (Brasil), The Nash Ensemble e The Smith Quartet (Inglaterra), Ensemble Contrechamps (Suíça), The Ictus Ensemble, Het Spectra Ensemble (Bélgica) e Nord Ensemble (Dinamarca) entre outros. Diversas de suas obras estão registradas em CDs gravados pelo Grupo Novo Horizonte, e em registros realizados pela Rádio Cultura de S.Paulo. Doutorou-se em Comunicação e Semiótica com a tese "Música e Repetição: a diferença na música contemporânea" publicado pela Editora da PUC e Fapesp. Atualmente é pesquisador bolsista da Fapesp e coordena o Centro de Linguagem Musical da PUCSP junto com Fernando Iazzetta, onde desenvolve pesquisa sobre questões relativas à criação musical com suporte tecnológico.



FICARELLI, Mário *

Compositor, pianista, professor (São Paulo, 4/7/1937). Iniciou-se em música aos 17 anos, com Maria Freitas Morais. De 1960 a 64 fez curso de piano com Alice Philips. Foi aluno de composição de Olivier Toni entre 1969 e 71. Como professor, diretor de coral e pianista, apresentou-se em várias cidades paulistas. Finalista em concurso nacional de composição em 1971, em 1973 compôs *Ziklus*, peça estruturada em cinco seções, para quarteto de cordas, gravada em 1975 pelo Quarteto de Cordas da Universidade de Brasília, tendo ainda recebido outros prêmios com obras para coro e para quinteto de sopros. Em 1974 organizou o departamento de música da Escola Holambra, de Paranapanema/SP. Em 1975 obteve a cátedra de história da música e análise no Conservatório Dr. Carlos de Campos, em Tatui/SP, onde também criou material pedagógico para a orquestra infantil daquela escola. Com a obra *Ensaio-72*, participou da Tribuna Internacional de Compositores, em 1975, representando o Brasil durante o Festival do Outono, em Paris, regendo sua obra no Théâtre de la Ville. A partir de 1978 passou a ser o coordenador geral da Escola Livre de Música e Artes das Faculdades Integradas Alcântara Machado, em São Paulo. Em 1980, sua composição *Abertura*, para orquestra, foi escolhida por júri interamericano para representar o Brasil na Tribuna Musical da América Latina e do Caribe. *Transfigurations*, para orquestra, recebeu o prêmio APCA de melhor obra de 1981. Em 1990 recebeu o título de Notório Saber concedido pela ECA-USP. Em 1991 recebeu a Bolsa Vitae de Artes para a *Sinfonia no.3*, composta entre 1992 e 93 enquanto residia em Zurique, Suíça. Em 1995 foi eleito membro da Academia Brasileira de Música. Ainda em 95 obteve os títulos de Doutor em Artes e Livre Docente em composição, na USP. Foi eleito chefe do Departamento de Música da ECA-USP, para o período de 1996-99, onde lecionava desde 1981. Em 1997, recebeu a Bolsa Vitae de Artes para a composição de três quintetos.

GUIMARÃES, Marco A. *

Compositor, professor e instrumentista (Belo Horizonte/MG, 1948). Estudou violoncelo e composição na Escola de Música da UFBA em Salvador, trabalhando durante anos com Walter Smetak. Foi violoncelista da Orquestra Sinfônica de São Paulo e da Orquestra Filarmônica de São Paulo, além da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais. Como arranjador, realizou diversos trabalhos para discos de Milton Nascimento. É membro fundador, principal compositor e diretor musical do grupo Uakti, um dos mais importantes e conhecidos grupos instrumentais brasileiros da atualidade com diversos CDs lançados no Brasil e no Exterior. Nele, utiliza instrumentos feitos dos mais diversos materiais, como madeira, vidro, pedra, tubos de PVC e mesmo panelas ou chaleiras, muitas vezes concebidos e fabricados por ele próprio na busca de sonoridades diferentes.

HOLLANDA, Cirlei Moreira de *

Compositora (Rio de Janeiro/RJ, 1/3/1948). Iniciou seus estudos musicais com Nayl Lucas, ingressando posteriormente na Escola de Música da UFRJ, onde foi aluna de Neyda Montarroyos, Rafael Batista, Judith Cocarelli e Benevides Soares, diplomando-se em piano em 1970. Fez também curso de composição com Henrique Morelenbaum. Em 1977 recebeu o primeiro prêmio no Concurso de Composição para a II Bienal de Música Brasileira Contemporânea, com a cantata *Isto é aquilo – palavra*, com texto de Carlos Drummond de Andrade. Em 1979 sua cantata *Topologia do Medo* recebeu o Prêmio FUNARTE. Em comemoração aos 80 anos de Carlos Drummond de Andrade, em 1983, dedicou a ele sua composição *Vitória*, para mezzo-soprano e orquestra. Tem realizado várias conferências sobre música, como em 1970 na Escola de Música da UFRJ sobre “O mito do uirapuru e seu aproveitamento por Villa-Lobos”. A maior parte de sua produção é de música vocal.



KATER, Carlos Elias

Compositor e musicólogo (São Paulo, 06/12/1948). Estudou Composição com Willy C. de Oliveira e Gilberto Mendes, na Escola de Comunicações e Artes da USP. Posteriormente defendeu tese e obteve o título de Doutor em História da Música e Musicologia pela Universidade de Paris IV - Sorbonne (França, 1981). Em Paris dirigiu a área musical do *Atelier d'Expression Corporelle et Musicale*. Trabalhou também no *Centre de Poétique Comparée*, onde desenvolveu durante 2 anos pesquisas na área de Análise Musical. Fundou em 1985 a "Atravez, Associação Artístico-Cultural", da qual é Diretor-Presidente até o momento. De 1986 a 88 foi bolsista do CNPq - Pós-Doutorado -, realizando junto à Universidade de Paris IV-Sorbonne o trabalho *Música Viva no Brasil*. Ativo pesquisador e conferencista, possui mais de 70 textos publicados no Brasil e no exterior. É autor dos livros *Eunice Katunda, musicista brasileira*, *Em torno de Villa-Lobos* e *H.J. Koellreutter e a Música Viva: movimentos em direção à modernidade*. Como Pesquisador do CNPq vem desenvolvendo desde 1990 projetos musicológicos ligados à recuperação da memória musical brasileira. Criou em 1994 e chefiou até 99 o *Laboratório de Música Colonial Brasileira*, que compreende atividades de pesquisa musicológica, análise e restauro de obras. Membro das mais consideradas associações musicais (ANNPOM, ABEM, SIM-Sociedade Internacional de Musicologia/Suíça; SBMC-Sociedade Brasileira de Música Contemporânea; entre outras), participa regularmente, apresentando trabalhos e/ou comunicações, dos simpósios e congressos significativos do país. A partir de 1972, com a apresentação de sua peça intitulada *Alea* no Teatro Municipal de São Paulo, suas composições musicais começam a figurar regularmente nos mais representativos eventos e festivais de música do país, algumas tendo sido apresentadas nos Estados Unidos, Alemanha, França e Dinamarca. Destacam-se: *La Manifestation* (Paris), *Percursos, Sensação Sonora de uma Conferência Musical*, *Cenas Sugestivas* (USA, Alemanha, Suécia, etc.), *Murmúrios de São Paulo*, *Isto*, entre outras. Suas criações refletem sua convicção da extrema importância da criatividade na vida contemporânea e em particular nas ações de natureza pedagógica com vistas a um avanço da percepção e da consciência de nossa época (conforme explicita em suas palestras já publicadas: "Do potencial educativo do criador e da criação musical", "A música pela raiz", "Pesquisa, música, músicos" e "Música e Musicalidade: Percursos em suas fronteiras", etc.). Atuou como Professor Titular, da Escola de Música/UFMG, de 1988 a 1999, onde criou e coordenou o Laboratório de Música Colonial Brasileira, ministrou as disciplinas Musicologia Brasileira, Música Contemporânea e Análise Musical e orientou vários trabalhos de pesquisa nos Cursos Pós-Graduação. Criador e Editor das revistas *Cadernos de Estudo: Análise Musical*, *Cadernos de Estudo: Educação Musical* e *Música Hoje*, é membro da Equipe Coordenadora do projeto *Música na Escola*, da Secretaria do Estado da Educação/MG.

KIEFER, Bruno *

Compositor, professor, crítico (Baden-Baden/Alemanha, 9/4/1923 – Porto Alegre/RS, 27/3/1987). Veio para o Brasil aos 11 anos de idade, radicando-se em Porto Alegre em 1935. Aos 23 anos começou a estudar música no Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, como aluno de Ênio de Freitas e Castro. Aperfeiçoou-se em música dodecafônica e serial com Hans Joachim Koellreutter, e estudou flauta com Julio Oscar Grao. Suas primeiras composições datam de 1957, embora só se tenha dedicado à música como profissional a partir de 1964. Lecionou no Instituto de Artes da UFRGS e publicou os livros *Música alemã*, dois estudos (1958), *História e significado das formas musicais* (1968), *Elementos da linguagem musical* (1969) e *História da música brasileira* (1976). Sua produção abrange música orquestral, de câmara, instrumental, e vocal.



KOELLREUTTER, Hans-Joachim *

Compositor, professor, instrumentista, musicólogo (Freiburg in Breisgau/Alemanha, 2/9/1915). Em 1935 e 36 cursou a Academia Superior de Música, de Berlim, estudando composição com Kurt Thomas. Depois ingressou no Conservatório de Música em Genebra/Suíça, onde estudou flauta com Gustav Scheck e Marcel Moyse, e regência com Hermann Scherchen. Diplomando-se em 1937, no mesmo ano veio para o Brasil e fixou-se no Rio de Janeiro/RJ, onde, de 1938 a 40, lecionou no Conservatório de Música. Exerceu grande influência na vida musical do país, introduzindo o dodecafonismo ortodoxo, que se impôs às técnicas de composição em voga na época – notadamente influenciadas pelo nacionalismo –, com o que foi polemizado em certos setores da música brasileira. Criador do Movimento Música Viva em 1939, produziu até 1944 o programa de mesmo nome na Rádio M.E.C., do Rio de Janeiro, e em 1940 iniciou a publicação da revista *Música Viva*. De 1942 a 44 integrou a Orquestra Sinfônica Brasileira como flautista. Foi professor do Instituto Musical de São Paulo de 1946 a 48. Em São Paulo/SP, fundou a Escola Livre de Música, da qual foi diretor desde a criação, em 1952, até 58. Em 1954, criou em Salvador/BA a Escola de Música da Bahia, hoje incorporada à UFBA, onde também foi diretor até 1962, e ministrou, como em São Paulo, cursos sobre música. Em 1963 foi para Munique, então República Federal da Alemanha, onde chefou o departamento de programação internacional do Instituto Goethe até o ano seguinte. Ainda em 1964 recebeu o título de Doutor Honoris Causa da UFBA e foi para Nova Delhi/Índia, como diretor do Instituto Cultural da RFA e representante regional do Instituto Goethe. Em Nova Delhi fundou ainda a Escola de Música, cuja direção assumiu de 1966 a 69, quando foi para o Japão. Em Tóquio, dirigiu o Instituto Cultural da RFA e foi também ali representante do Instituto Goethe. Em 1975 regressou definitivamente ao Brasil e retomou o ensino de música no Rio de Janeiro, em São Paulo, Londrina/PR e Belo Horizonte/MG. Além de diversas obras publicadas na Índia e Japão, publicou *Jazz Harmonia*, e *Terminologia de uma nova estética da música*. Sua composição *Cantos de Kulka* foi gravada em disco pelo soprano Margarida Schack, também sua esposa. Outras de suas obras foram gravadas no CD Koellreutter Plural, lançado pelo SESC Consolação/São Paulo. Na década de 80 foi professor visitante nas universidades de Minas Gerais, de São Paulo e do Ceará, além de ministrar um curso de aperfeiçoamento e atualização em Bangalore/Índia. Na década de 90, passou a dar aulas apenas na Academia Paulista de Música/São Paulo. Recebeu em 1992 o Prêmio Régio da Indústria da Comunidade Européia. Em 1996 sua ópera *O Café*, inspirada em texto de Mário de Andrade, teve estréia mundial em Santos/SP. Em 1997, recebeu o Prêmio Ministério da Cultura na categoria música. Foi responsável pela formação de mais de uma geração de compositores, músicos e intérpretes, como Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe, Edino Krieger, Isaac Karabitchewsky, Diogo Pacheco e, na área popular, Tom Jobim, entre outros.

LEITE, Marcos Leal *

Regente, arranjador, compositor, instrumentista, professor (Rio de Janeiro/RJ, 25/3/1953). Aos oito anos iniciou o estudo de piano com Lucia Branco. Estudou regência na UFRJ, tendo como mestres Henrique Morelenbaum, Elcio Soares, Helena Fiuza e Judith Cocarelli, entre outros. Foi ainda aluno de Anselmo Carvalho, Bernard Bessler e Carlos Eduardo Prates. Atua profissionalmente na música coral e vocal desde 1976, sendo criador de vários corais. Na área da escrita coral, desenvolveu uma linguagem que promove a absorção da música popular urbana pelo universo do canto coletivo. Criou e dirige desde 1985 o Vocal Garganta Profunda, no qual desenvolve um trabalho em que música e teatro convivem de forma harmônica e original. Como professor convidado, tem atuado em diversos cursos e seminários, como o Festival de Londrina/PR, Oficinas de Música de Curitiba/PR, Festival de Música Instrumental de Ouro Preto/MG e Painéis Funarte de Regência Coral. Fez arranjos para diversos espetáculos teatrais e realizou a direção musical de tantos outros. Na área fonográfica produziu diversos discos (LPs e CDs). Criou e dirige a orquestra de vozes Meninos do Rio, sob os auspícios da prefeitura.



MAHLE, Ernst *

Compositor, regente. (Stuttgart/Alemanha, 3/1/1929). Naturalizado brasileiro, estudou composição com Johan Nepomuc David, na Escola Superior de Música de Stuttgart. Em 1951 transferiu-se para o Brasil e em São Paulo/SP foi aluno de Hans-Joachim Koellreutter, na Escola Livre de Música. Estudou também no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Frequentou cursos internacionais de Lucerna/Suíça, Darmstadt/Alemanha, Salzburg/Áustria e Teresópolis/RJ. Estudou composição com Olivier Messiaen, Wlfgang Fortner e Ernst Krenek e regência com Lovro Maticic, Rafael Kubelik e Hans-Miller Kray. Participou em 1953 da Escola de Música de Piracicaba/SP, da qual é diretor artístico e professor de composição, além de dirigir na mesma cidade a orquestra de câmara da E.M.P. Entre suas composições destacam-se *Sinfonietta* (1957) e *Quinteto de Sopros* (1974), que recebeu o Terceiro Prêmio do Concurso Nacional de Composição, promovido pelo Instituto Cultural Brasil-Alemanha. Foi idealizador e presidente da banca julgadora dos Concursos Jovens Instrumentistas realizados de 1971 a 1995 em Piracicaba. Ocupou o cargo de vice-presidente da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea por vários períodos. Membro da Academia Brasileira de Música, já recebeu vários prêmios Funarte, para composições para orquestra e coral.

MARTINEZ, José Luiz

Compositor, instrumentista (S.Paulo/SP, 1960). Bacharel em Música pela Universidade de São Paulo (USP), Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, onde foi orientado pela Profª.Dra. Maria Lúcia Santaella Braga. Tem se dedicado principalmente à composição, ao estudo da música clássica da Índia e à construção de uma teoria semiótica da música. Obteve o doutorado na Universidade de Helsinki/Finlândia, sob orientação do prof. Eero Tarasti.

MARTINS, Roberto *

Compositor, regente. (São Paulo/SP, 1/11/1943). Auto-didata, estudou depois iniciação teórica e piano com Domingos Brito, regência com Klaus-Dieter Wolff e estilos e problemas de execução de música vocal, do canto gregoriano à música aleatória. De 1968 a 73 foi aluno particular de Gilberto Mendes, estudando a obra de vanguarda de compositores norte-americanos, europeus e brasileiros. Desde 1969 integra a comissão de repertório da Sociedade Ars Viva, de Santos/SP. Em 1973 sua obra *Salmos* foi considerada a melhor composição experimental pela Associação Paulista de Críticos de Artes. Desde 1974 é maestro assistente de Roberto Schorremberg na regência do Madrigal Ars Viva, com o qual tem apresentado obras medievais, renascentistas e de autores contemporâneos. Além de dedicar-se à música, leciona português e literatura em vários colégios estaduais de Santos.



MENDES, Gilberto *

Compositor, professor, crítico (Santos, 13/10/1922). Aos 18 anos iniciou estudos musicais no Conservatório Musical de Santos com Savino de Benedictis (teoria e harmonia) e de 1941 a 48 foi aluno de Antonieta Rudge (piano). Em 1954 estudou composição com Cláudio Santoro e, de 1958 a 60, com Olivier Toni. De 1962 a 68 frequentou como bolsista os cursos de férias em Darmstadt/Alemanha, estudando composição com Pierre Boulez, Henri Pousseur e Karlheinz Stockhausen. Um dos pioneiros, no Brasil, da música aleatória, concreta e visual, foi membro do grupo Música Nova, de São Paulo, ao lado de Rogério Duprat, Damiano Cozzela, Willy Correa de Oliveira e Júlio Medaglia, entre outros, tendo sido co-autor de seu manifesto, lançado em 1963. Foi fundador e um dos programadores do Festival Música Nova, em Santos/SP, desde o seu início em 1962. Sua peça coral *Beba Coca-Cola*, sobre poema de Décio Pgnatari, de 1967, alcançou enorme popularidade, tratando-se de composição de vanguarda. Em 1970, sua peça *Blirium a-9* foi selecionada pela Tribuna Internacional de compositores, da UNESCO, para divulgação nas rádios européias. Em 1971 ganhou o prêmio da APCA, pela Melhor Obra Experimental, com *Santos Football Music*, executada pela primeira vez em 1973, em Varsóvia/Polônia, sob a regência de Eleazar de Carvalho. Em 1974 participou do I Encontro de Compositores Eruditos, em Brasília/DF, e da I Bienal de Música Erudita Brasileira, no Rio de Janeiro/RJ. Como professor convidado, deu aulas de composição na Universidade de Wisconsin, em Millwaukee/EUA, em 1978 e 79. Sua obra vem sendo executada nas principais cidades do país e também em eventos internacionais, como o III Festival de Música de América e Espanha, em Madrid/Espanha, Festival de Música de Vanguarda, da Fundação Calouste Goulbenkian, em Lisboa/Portugal, Lincoln Center International Festival, em New York/EUA, Festival Internacional de Música Experimentais, em Bourges/França, Sonidos de las Américas, no Carnegie Hall, em New York, Festival de Música Brasileira, em Bonn/Alemanha, e Inter-american Music Festival, em Washington/EUA. Professor de composição na Universidade de Brasília em 1970, lecionou também na Faculdade de Música do Conservatório de Santos. Foi professor visitante na PUC de São Paulo (1976-77), e desde 1980 é professor do Departamento de Música da ECA/USP, onde se doutorou. Participou de todas as Bienais de Música Contemporânea Brasileira. Colaborador dos jornais A Tribuna de Santos e O Estado de São Paulo, publicou artigos em revistas e periódicos brasileiros e estrangeiros, e é autor do livro *Uma Odisséia Musical* (São Paulo: EdUSP/ Ed.Giordano, 1994). Seu nome está citado no *Repertoire international des musiques électroacoustiques*, de Paris/França.

MENEZES, Flô (Florivaldo Menezes Filho)

Compositor, professor (São Paulo, 1962). Estudou composição com Willy Correa de Oliveira na USP de 1980 a 85. Em 1986 ganhou uma bolsa alemã do DAAD para atuar como compositor no Estúdio de Colônia/Alemanha, onde permaneceu até fim de 1990. Em 91, foi compositor convidado do Centro di Sonologia Computazionale de Pádua/Itália. Foi aluno de Pierre Boulez em 1988 e de Luciano Berio em 1989. Obteve o doutorado pela Universidade de Liège/Bélgica, com tese premiada internacionalmente (1990) sobre a história da música eletroacústica e sua influência na obra de Berio, tendo como orientador Henri Pousseur. É autor de três livros, dois dos quais publicados na Europa e nos EUA. foi compositor premiado pela UNESCO em Paris/França em 1991 e pela TRIMALCA em Mar del Plata em 1993, tendo sido ainda bolsista da Fundação Paul Sacher em 1992. Suas obras são constantemente executadas em diversos centros de música contemporânea do Brasil e da Europa. De retorno ao Brasil, em 1994 fundou o Studio PANaroma de Música Eletroacústica da Unesp/FASM e é responsável pela disciplina Música Eletroacústica no Instituto de Artes da UNESP. Em 1995 criou o Concurso Internacional de Música Eletroacústica de São Paulo e ganhou, com a obra eletroacústica *Parcours de l'Entité* (1994) o prestigioso Prix Ars Electronica de Linz/Áustria.



MERLINI, Maurício de Souza

Professor, compositor. É formado pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Tem atuado como arte-educador. Deu cursos de harmonia no Centro Cultural São Paulo e orientou Oficinas de Música em escolas da rede pública. Como pesquisador independente, interessa-se pela confluência das linguagens artísticas e/ou formais. Tem dois livros de poesia publicados (*Contramão* e *Misery Mor*) e realizou exposição de poesia associado a artistas plásticos.

MIRANDA, Ronaldo *

Compositor, crítico (Rio de Janeiro/RJ, 26/4/1948). Realizou seus estudos de música na Escola de Música da UFRJ, graduando-se em piano com Dulce de Saules e em composição com Henrique Morelenbaum. Formado também em jornalismo, foi crítico do Jornal do Brasil de 1974 a 81, intensificando seu trabalho como compositor a partir de 1977 quando obteve o primeiro prêmio para música de câmara na II Bienal de Música Brasileira Contemporânea, com a obra *Trajetória*. A peça foi selecionada no ano seguinte para representar o Brasil na Tribuna Internacional de Compositores da UNESCO, em Paris/França. Recebeu diversos prêmios por suas composições, e em 1983 foi o delegado oficial do Brasil no World Music Days em Aarhus/Dinamarca, cujo júri internacional selecionou seu trio de flautas *Oriens III* para fazer parte do evento. Em 1985 sua peça *Prólogo, discurso e reflexão*, para piano solo, foi escolhida para participar da X Bienal de Música de Berlim/Alemanha. Em 1986 sua obra *Imagens*, prêmio no Concurso Internacional de Composição de Budapeste, com a obra *Três momentos para violoncelo solo*, cuja estréia ocorreu na capital húngara em 1987. De 1985 a 89 atuou no Instituto Nacional de Música da Funarte, primeiramente como coordenador de música brasileira e, em seguida, como vice-diretor da instituição. Em 1988 recebeu bolsa da Fundação Vitae de Artes para compor a ópera *Don Casmurro* a partir do romance de Machado de Assis. A ópera foi encenada pela primeira vez em 1992, no Teatro Municipal de São Paulo. Tornou-se mestre em música pela Escola de Música da UFRJ em 1987, e doutor em artes pela USP em 1997. Sua linguagem musical alterna obras em que predomina o livre atonalismo com peças que se caracterizam pelo neotonalismo. Desde 1984 é professor de composição da UFRJ, e desde 1995, diretor da Sala Cecília Meirelles, no Rio de Janeiro/RJ.

NOBRE, Marlos *

Compositor, regente, pianista (Recife/PE, 18/2/1939). Iniciou estudos musicais aos cinco anos, no Conservatório Pernambucano de Música, no qual se diplomou em piano e teoria em 1955. No ano seguinte, ingressou no Instituto Ernâni Braga, de Recife, frequentando aulas do padre Jaime Diniz. Participou, em 1958, do I Curso Nacional de Música /sacra, em que estudou harmonia, contraponto e composição com o padre René Brighenti. No mesmo ano, ganhou concurso para solista de piano da Orquestra Sinfônica do Recife. Diplomou-se ainda em harmonia e contraponto pelo Instituto Ernâni Braga em 1959, ano em que escreveu sua primeira obra, um *Concertino*, para piano e orquestra de cordas, e recebeu menção honrosa do I Concurso Música e Músicos do Brasil, da Rádio MEC, do Rio de Janeiro/RJ. No ano seguinte, sua *Nazarethiana*, para piano, obteve o primeiro prêmio no concurso da Sociedade Cultural Germano-Brasileira, em Recife, que lhe valeu bolsa de estudos para o X Curso Internacional de Férias de Teresópolis/RJ, em que estudou composição com Hans-Joachim Koellreutter. Em 1961 foi para São Paulo, com uma bolsa de estudos oferecida por Camargo Guarnieri. Trabalhou na Escola de Composição, de Guarnieri, até o fim desse ano, quando fundou, juntamente com outros alunos, a Sociedade Pró-Música Brasileira. Em 1962 mudou-se para o Rio de Janeiro/RJ, onde fixou residência e passou a trabalhar na rádio MEC. No mesmo ano, escreveu *Três Canções*, para canto e piano, com ela recebendo o primeiro prêmio no II Concurso A Canção Brasileira, da Rádio MEC, e *Dezesseis variações sobre um tema de Frutuoso Viana*, com esta recebendo o primeiro prêmio no Concurso



Internacional do Rio de Janeiro. Em 1963 viajou para Buenos Aires/Argentina, com uma bolsa de estudos no Centro Latino-Americano de Altos Estudos Musicais, do Instituto Torcuato Di Tella, permanecendo dois anos e realizando estudos de pós graduação em composição musical. Estudou também com Alberto Ginastera, Riccardo Malipiero, Olivier Messiaen, Aaron Copland, Luigi Dallapiccola e Bruno Maderna, aperfeiçoando-se em técnicas avançadas de composição musical, inclusive música eletrônica, com o engenheiro Bozzarello e o compositor chileno José Vicente Asuar. Durante este período escreveu obras muito importantes, como o *Divertimento*, para piano e orquestra (primeiro prêmio do Concurso Ernesto Nazareth, da Academia Brasileira de Música, 1963), que estreou em 1965 com o pianista Homero Magalhães e a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Compôs ainda *Variações rítmicas* e a pequena cantata *Ukrinmakrinkrin*, para voz e instrumentos, que estrearam em Buenos Aires. Em 1965 foi aos EUA por iniciativa do Itamarati, para participar do I Seminário Interamericano de Compositores, do Centro Latinoamericano de Música da Universidade de Indiana, onde apresentou um ensaio sobre notação musical contemporânea. Em 1966 representou oficialmente o Brasil na Tribuna Internacional de Compositores da UNESCO, em Paris/França, quando apresentou *Ukrinmakrinkrin*, que em seguida foi incluída na temporada 1966-67 na Áustria, Hungria, Finlândia, Irlanda, Alemanha, Bélgica e Suíça. Em 1967 recebeu um convite do Departamento de Estado norte-americano para realizar uma tournée pelo país, apresentando-se nas mais importantes instituições e festivais. No mesmo ano compôs a música para o filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha. Em 1969 compôs o *Concerto Breve* e o *Ludus instrumentalis*, para orquestra de câmara, sendo esta última composição apresentada no Festival de Música Contemporânea de Tanglewood/EUA, o que lhe valeu um convite de Vladimir Ussachevsky para trabalhar no Laboratório de Música Eletrônica da Universidade de Colúmbia em New York. Em 1971 regeu a orquestra filarmônica da ORTF, em Paris/França, na estréia francesa do *Concerto Breve*, e fundou a Sociedade Brasileira de Música Contemporânea, da qual foi o primeiro presidente. No ano seguinte participou, como representante brasileiro, do Congresso sobre a Problemática da Nova Notação Musical, em Roma/Itália, e assumiu o cargo de diretor musical da Rádio MEC, em que organizou a programação da Orquestra Sinfônica Nacional, orientada para a efetiva valorização do intérprete e da produção sinfônica brasileira. Organizou ainda o programa Concertos para a Juventude, implantando concursos nacionais de instrumentistas, corais, cantores e balés. Datam deste ano suas composições *O Canto Multiplicado*, para voz e orquestra de cordas, por encomenda do Instituto Goethe, de Munique/Alemanha, e *Sonâncias*, a pedido do Comitê de Munique, para sua estréia durante as apresentações musicais da XX Olimpíadas. Ainda em 1972 a Phillips do Brasil lançou o primeiro LP inteiramente dedicado às suas obras, com *Mosaico* e *Rhythmtron*. No ano seguinte, assumiu a presidência do Comitê Brasileiro de Música da UNESCO. Em 1975 foi eleito membro do Conselho Internacional de Música da UNESCO. No ano seguinte, foi nomeado o primeiro diretor do Instituto Nacional de Música da Funarte, cargo que ocupou até 1979. Nesse ano recebeu os primeiros prêmios da I Tribuna da América Latina e do Caribe (TRIMALCA) da UNESCO em Bogotá/Colômbia, e da XXVI Tribuna Internacional de Compositores da UNESCO em Paris/França, ambas com *In Memoriam*, para orquestra. Ainda em 1979 sua obra *Homenagem a Villa-Lobos*, para violão, foi peça de confronto dos finalistas do XXI Concurso Internacional de Violão da Radio France, em Paris. Em 1980, lecionou master classes em composição no Conservatório Real de Bruxelas/Bélgica, e passou temporada como compositor residente em Baden-Baden/Alemanha. Em 1981-82 foi vice-presidente do Conselho Internacional de Música da UNESCO. Em 1984 fundou as Juventudes Musicais do Brasil, e em 1985 foi eleito presidente do Conselho Internacional de Música da UNESCO, cargo que ocupou até 1987, e também presidente da Associação Brasileira de Musicologia, que dirigiu por três mandatos, até 1991. Regeu, em 1990, a Royal Philharmonic Orchestra em Londres/Inglaterra, em concerto de suas obras. Em 1992 foi professor visitante de composição na Escola de Música da Universidade de Yale/EUA, e no ano seguinte, membro do júri internacional do I Concurso Internacional de Composição Alberto Ginastera, em Buenos Aires/Argentina. Escreveu, em 1997, *Saga marista* (passacaglia para orquestra), dirigindo a primeira audição mundial em 20 de outubro, no Teatro Guararapes, no Recife. É o compositor brasileiro mais premiado no exterior, com diversas gravações de sua obra.



NOGUEIRA, Ilza *

Compositora, musicóloga (Salvador/BA, 15/12/1948). Realizou sua formação acadêmica em letras e música, na UFBA, graduando-se em 1971 e 72, respectivamente. Obteve bolsa de estudos par realizar especialização em composição na Escola Superior de Música de Colônia/Alemanha, sob a orientação de Mauricio Kagel, no período de 1974 a 77. De volta ao Brasil, ingressou em 1978 como docente de música na Universidade Federal da Paraíba, onde é professora adjunta. Obteve título de mestre em artes (1983) e doutora em filosofia (1985), ambos na Universidade Estadual de New York, em Buffalo/EUA. No ano de 1990, realizou pesquisa em teoria da música no Departamento de Música da Universidade de Yale/EUA. É membro-fundadora da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Gaduação em Música, da qual foi primera presidente (1988-90) e da Associação Brasileira de Educação Musical. De 1995 a 97 foi membro do Comitê Assessor de Artes, Comunicação e Ciência da Informação da Diretoria Executiva do CNPq. No Brasil, é membro de conselhos editoriais de periódicos especializados em música e tem atuado como professora visitante em vários cursos de pós-graduação. Como compositora, sua produção mais expressiva é camerística, notando-se predileção por conjuntos mistos de voz. Como pesquisadora, desenvolve estudos nos campos da teoria analítica e teoria composicional, centrando-se no repertório contemporâneo pós-tonal. Publicou o livro *Ernst Widmer : perfil estilístico* (Salvador : Escola de Música da UFBA, 1997).

OLIVEIRA, Jocy de *

Pianista, compositora (Curitiba/PR, 11/4/1936). De 1946 a 53 estudou piano em São Paulo/SP com José Kliass e de 1953 a 60 com Marguerite Long, em Paris/França. Em 1968 diplomou-se em composição pela Washington University, de Saint Louis/EUA. Posteriormente completou os estudos pianísticos novamente com José Kliass e Marguerite Long. Tocou como solista em grandes orquestras, entre as quais a Boston Symphony e a Orchestre Nationale de la Radiodifusion Française. Em 1961 gravou um disco de bossa-nova, *A música do século XX de Jocy*. Nesse mesmo ano escreveu a peça teatral *Apague meu spotlight*. Em 1966, interpretou ao piano a peça *Capriccio*, de Igor Stravinsky, sob regência do próprio autor, em Saint Louis/EUA. Criou, também, *Polinterações I e II* (happenings), em 1970. Gravou para a Vox, de New York/EUA, sete discos com a obra pianística de Olivier Messiaen. Publicou mais dois livros no Brasil (*O Terceiro Mundo* e *Dias e caminhos – seus mapas e partituras*). Foi uma das fundadoras da Academia Paulista de Música. Tem utilizado instrumentos acústicos e eletrônicos, teatro musicado, instalações, textos, grafismos, vídeo, público e dança, aproximando-se de um desenvolvimento orgânico de performance e composição. Recebeu diversa bolsas e premiações como Rockefeller Foundation, CAPS, New York council on the Arts, Pan American Union, Vitae e RioArte. É membro da Academia Brasileira de Música.

OLIVEIRA, Willy Correa de *

Compositor, professor (Recife, 11/2/1938). Estudou harmonia e contraponto, compondo suas primeiras peças entre 1955 e 59, marcadas por traços do folclore nordestino. Em composição, foi orientado pelo maestro Olivier Toni até 1961, obtendo, no ano seguinte, bolsa de estudos dos governos alemão e brasileiro para participar dos Cursos de Férias para Novos Músicos, em Darmstadt/Alemanha, onde estudou música eletrônica com Hermann Hiss, Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez. Fez estágios no estúdio de música eletrônica da Escola Superior de Música de Baden, em Karlsruhe/Alemanha, e no laboratório de estudos eletroacústicos da Phillips em Eindhoven/Países Baixos. No ano seguinte, novamente como bolsista dos governos alemão e brasileiro, retornou a Darmstadt realizando cursos com Henri Pousseur, Luciano Berio e Stockhausen. em 1963 e 64 colaborou no planejamento e execução do Festival Música Nova, em Santos/SP, do qual também participou como compositor. Em 1966 esteve no Festival de Música de Curitiba/PR, do qual fez parte também em 1967, ano em que realizou nova viagem à Europa. De volta ao Brasil, em 1968 participou, em São Paulo, da Semana da Música de Vanguarda e, no ano seguinte, do Festival Música Nova. Em 1971 integrou o conselho editorial da revista *Comunicações e Artes* e voltou a participar do Festival Música Nova, onde foi

apresentada em primeira audição sua obra *Impromptu para Marta*. No mesmo ano, sua composição *Um Movimento*, de 1962, foi gravada pelo Madrigal Ars Viva, sob regência do maestro Klaus-Dieter Wolff. Em 1972 realizou várias palestras e conferências, entre as quais *Por uma semiótica musical*, na Faculdade de Educação da USP, participando, nesse ano ainda, do Festival de Música Contemporânea de Santos. Em janeiro de 1973, a convite do musicólogo Jacobo Romano, foi para Buenos Aires/Argentina, realizar uma pesquisa sobre a obra de Franz Schreker. Retornando ao Brasil, no mesmo ano realizou uma série de oito conferências sobre *Proposta sincrônica para uma introdução às técnicas contemporâneas*, durante curso de regência coral no Instituto dos Arquitetos do Brasil, no Rio de Janeiro/RJ. Em 1974 ministrou curso de *Introdução ao pensamento musical contemporâneo*, na I Bienal Internacional de Música da USP. Colaborou na revista *Invenção*, e no jornal A Tribuna de Santos. Escreveu ainda várias obras teóricas e compôs música para filmes publicitários, documentários e peças teatrais, como *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto (1960) e *A Filha de Paraccini* (direção de Patrícia Galvão, a Pagú, em 1964). É professor do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP. Sua obra *Materiales*, para percussão, foi executada em 1980 em concerto na Universidade de Buffalo/EUA, e na IV Bienal de Música Brasileira Contemporânea, em 1981. Durante as décadas de 1980 e 90 tem se dedicado preferencialmente à musicologia e às atividades didáticas.

PENALVA, Pe. José *

Compositor, pesquisador, regente, professor, musicólogo (Campinas/SP, 15/05/1924). Estudou composição com Savino de Benedictis e Damiano Cozzela em São Paulo/SP e com Boris Perena na Academia Santa Cecilia, em Roma/Itália. É também doutor em teologia pela Pontifícia Universidade Gregoriana, de Roma. É professor titular de contraponto e fuga e música contemporânea da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, bem como da PUC de Curitiba/PR. Foi um dos fundadores e professor dos Cursos Internacionais de Música do Paraná, além de ter sido o coordenador do XXI Curso Internacional de Música de Teresópolis/RJ. É sócio-fundador e ex-presidente da Sociedade Pró-Música de Curitiba e regente titular do Madrigal Vocale. Realizou numerosas pesquisas sobre compositores do barroco mineiro e sobre Carlos Gomes, no Brasil e na Itália. Sob os auspícios do Conselho Federal de Cultura. Por duas vezes foi premiado como compositor com a Placa de Prata pelo governo do estado do Paraná (uma delas em 1975) e foi vencedor do Concurso Nacional de Composição de 1982, promovido pelo Museu Lasar Segall de São Paulo/SP e do Concurso de Monografias sobre Carlos Gomes em 1986, promovido pela Funarte. A editora Romário Martins, de Curitiba, publicou em 1988 seu Catálogo de Obras. Foi regente do Teatro Carlos Gomes e professor da Escola Superior de Música de Blumenau/SC. É participante assíduo das Bienais de Música Contemporânea Brasileira, no Rio de Janeiro/RJ e membro integrante da Comissão Artística da Orquestra Sinfônica do Paraná. Tem diversos trabalhos publicados, dentre os quais *Carlos Gomes, o compositor* (Campinas: Papirus, 1986).

REZENDE, Marisa *

Compositora, pianista, professora (Rio de Janeiro/RJ, 08/08/1944). Estudou piano com Marieta Saules e composição na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, bacharelando-se pela Universidade Federal de Pernambuco em 1974. Na Universidade da Califórnia em Santa Bárbara/EUA, concluiu o mestrado em piano sob a orientação de Erno Daniel e iniciou em 1984 doutorado em composição sob supervisão de Peter Fricker. Professora em matérias teóricas, durante dez anos, na UFPE, é desde 1987 professora titular de composição da Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro. Coordena o Grupo Música Nova, que conta apoio do CNPq. É fundadora da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Tem participado ativamente das Bienais de Música Brasileira Contemporânea. Suas obras já foram executadas por diversos conjuntos estrangeiros, como o Da Capo Players, de New York/EUA e o Lontano Ensemble, de Londres/Inglaterra, e pelas principais orquestras nacionais como a Orquestra Sinfônica Brasileira e a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Em 1993 e 94 trabalhou em parceria com artistas plásticos na concepção musical multimídia das instalações *La vie en rose* e *Hemisférios*. Em 1996 participou como compositora convidada do Festival *Sonidos de las Américas : Brasil*, no Carnegie Hall de New York com a peça *Ginga*, para sexteto misto.



SANTORO, Cláudio *

Compositor, violinista (Manaus/AM, 23/11/1919 – Brasília/DF, 27/3/1989). Iniciou os estudos de violino em Manaus, obtendo aos 12 anos uma bolsa do governo amazonense para estudar no Rio de Janeiro/RJ. Em 1933 ingressou no Conservatório de Música do Distrito Federal/RJ, estudando com Edigardo Guerra (violino), Nadide Lacaz de Barros (harmonia) e Augusto de Freitas Lopes Gonçalves (musicologia). Terminou o curso em 1936, e em 37 foi nomeado professor de violino e de harmonia daquela escola superior, cargo que exerceu até 1941. Apresentou-se também como concertista integrando ainda a Orquestra Sinfônica Brasileira, da qual foi co-fundador em 1940, como primeiro violino. Começou a compor em 1938 e dois anos depois escreveu sua primeira sinfonia. Por esta época, conheceu Hans-Joachim Koellreutter, que lhe ensinou a técnica dodecafônica, que utilizou para concluir sua sinfonia. No mesmo ano foi pela primeira vez publicada uma obra de sua autoria, a *Sonata 1940*, para violino. Estudou com Koellreutter de 1940 a 41, época que define o primeiro período de sua obra, orientado para a música pura. Em 1943 iniciou uma segunda fase, sendo premiado com a peça sinfônica *Impressões de uma usina de aço*, em concurso da OSB. No mesmo ano recebeu menção honrosa por seu primeiro quarteto de cordas, em concurso da Victor em colaboração com a Chamber Music Guild, de Washington DC/EUA. Foi também um dos mais importantes participantes do Grupo Música Viva ao lado de Koellreutter. Em 1946 ganhou bolsa de estudos da fundação Guggenheim de New York/EUA, mas não pôde viajar. Em 1947 com uma bolsa do governo francês permaneceu um ano em Paris onde lançou suas obras e estudou composição com Nadia Boulanger e regência com Eugène Bigot. No ano seguinte, recebeu o prêmio da Fundação de Música Lili Boulanger, de Boston/EUA, conferido por júri integrado de Igor Stravinsky, Sergei Koussevitzky, Nadia Boulanger e Aaron Copland. Em 1948, participou como representante do Brasil do Congresso de Compositores de Praga (ex-Tchecoslováquia). No mesmo ano, com sua *Sinfonia no. 3*, foi premiado em concurso patrocinado pelo Berkshire Music Center de Boston/EUA. Essa obra marcou o início de sua fase nacionalista. Retornando ao país em 1949, enfrentou dificuldades financeiras, pois havia perdido seu posto na OSB, e foi morar em uma fazenda no interior de Minas Gerais. Em 1950 e 51, de volta ao Rio de Janeiro, obteve medalha de ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais. Em 1953 o Prêmio Internacional da Paz lhe foi outorgado, em Viena/Austria, por *Canção de Amor e Paz*, mas não recebeu a medalha. Nesse mesmo ano compôs músicas para os filmes *Agulha no Palheiro* e *O Saci*, esta premiada no Rio de Janeiro, em 1954, como melhor música para filme. Em 1954 elaborou as trilhas sonoras de *Chamas no Cafezal* e *A Sogra*. Em 1955 participou como jurado do Concurso Internacional Chopin para piano, a convite do júri de Varsóvia/Polônia, iniciando a seguir sua carreira de regente na Europa. Em 1957 foi fundador e primeiro regente da Orquestra de Câmara da Rádio MEC do Rio de Janeiro. No mesmo ano foi o único representante latino-americano no Congresso Soviético de Compositores, de Moscou/ex-URSS. Por volta de 1960 abandonou o estilo nacionalista, o que marcou a terceira fase de sua obra, para adotar novamente a técnica dodecafônica. Neste ano sua *Sétima Sinfonia* venceu o concurso instituído pelo Ministério da Educação para comemorar a inauguração de Brasília. Em 1962, assumiu o cargo de coordenador do Departamento de Música da UnB, em Brasília, onde permaneceu quatro anos, período em que também deu aulas de composição. Foi presidente do Primeiro Congresso sobre Educação Musical em Brasília, a convite do Ministério da Educação e Cultura. A partir de 1967, na ex-República Federal da Alemanha, tornou-se conselheiro do Centro de Informação e Divulgação de Músicas Latino-americanas, no Instituto para Estudos de Música Comparada, de Berlim ocidental; em 1970 esteve em Heidelberg/Alemanha dando aulas de instrumentação e regência na Escola Superior de Música e, em Mannheim/Alemanha, dedicou-se à pesquisa sobre técnica musical eletrônica, utilizando-se inclusive, da pintura. Passou a fazer música visual-pintura-auditiva, compondo “quadros” aleatórios, formados por uma parte auditiva gravada em fita magnética, e uma parte visual, com quadro também de sua autoria. Permaneceu na Alemanha até 1978, quando regressou ao Brasil. Em 1978 recebeu o prêmio Golfinho de Ouro, por sua composição *Bodas sem Figaro*. Retornou à UnB, como chefe do Departamento de Artes. Em 1979 compôs o hino oficial do estado do Amazonas. Fundou e passou a dirigir, até a sua morte, a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília. Entre 1982 e 83 escreveu a *Nona* e a *Décima* sinfonias, além de preparar sua ópera *Alma*, com texto de Oswald de Andrade. Regeu sua *Missa*, na Escola de Música de Karlsruhe/Alemanha. Em 1985 recebeu o prêmio Shell de música. Em 1989 passou suas férias na casa de Brahms, na Alemanha, onde terminou sua *Décima Quarta Sinfonia*. No mesmo ano morreu de enfarte no pódio do Teatro Nacional de Brasília, quando ensaiava o *Segundo Concerto para piano e orquestra* de Brahms. O Teatro Nacional de Brasília foi batizado com seu nome.



SEINCMAN, Eduardo

Compositor, professor (São Paulo/SP, 22/5/1955). É Professor Doutor (Livre-Docência em Composição) do Depto. de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP, onde leciona desde 1982. Formou-se em antropologia (1977) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Estudou composição com Willy Correa de Oliveira e participou de cursos ministrados por compositores como Gilberto Mendes, Michel Phillipot e Dante Grela. Realizou, no ano de 1995, em New York, pós-doutoramento em orquestração, na New York University. Suas obras, desde a música solista até a sinfônico-coral, têm sido regularmente executadas tanto no Brasil, quanto no exterior. Gravou, em 1996, o CD *Em Movimento* com obras para piano solo. Lançou, em 1995, o CD *A Dança dos Duplos* com obras de câmara. Teve a sua obra *Seres Imaginários* (1997) para conjunto de 13 percussionistas, gravada no CD *Obras Brasileiras Inéditas para Percussão*, do PIAP (Grupo de Percussão do Instituto de Artes da UNESP), lançado em 1998. Teve a sua obra *A Dança do Dibuk* gravada no Cd. "Contemporary Percussion Music from Brazil", do Duo Diálogos de Percussão. Por encomenda do *Duo Contemporain*, da Holanda, para a gravação de um CD dedicado à música brasileira, compôs, em 1994, *O Pássaro da Chuva*, para clarone, sax alto, marimba e vibrafone. Entre outros livros, traduziu *A Geração Romântica*, de Charles Rosen, e *Fundamentos da Composição Musical*, de A. Schoenberg, ambos para a Edusp. Atuou, de 1993 a 1994, como produtor e locutor do programa *Tempo de Concerto: Espaço Aberto*, da Rádio USP-FM. Lecionou, em 1996, como professor convidado do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. É, atualmente, professor de Harmonia, Contraponto e Percepção, do Departamento de Música da ECA-USP

SILVESTRE, Lourival

Compositor, professor, instrumentista (violão/cavaquinho) (Horizonte/MG). Gravou seu primeiro disco aos 15 anos. Obteve o Prêmio de Honra da Orquestra Sinfônica de Brasília com seu poema sinfônico *O Passageiro Cósmico*. Duplo prêmio dos Concursos Internacionais de Composição do Instituto Goethe de Munique, em 1974 e 1976. Condecorado pelo Voice-President Aureliano Chaves com a Ordem do Mérito Artístico. Além de seus 10 discos gravados no Brasil e na França, participou também da gravação de CDs de músicos mundialmente reconhecidos, como Michel Legrand, Maurice André, Georges Moustaki. Atualmente é professor nos Conservatórios de Lagny e de Pontault-Combault (Paris-Est), compondo também para "ilustração sonora" (TV, cinema, etc.), tendo editado várias peças na coleção francesa mais importante, Koka-Media.

SOUSA, Rodolfo Coelho de *

Compositor (São Paulo/SP, 08/08/1952). Fez cursos de matérias básicas e composição musical com Olivier Toni, de 1968 a 70, de composição musical contemporânea com Hans-Joachim Koellreutter, em 1970 e 71, de orquestração com Cláudio Santoro e de música eletrônica com Conrado Silva. Foi redator musical do jornal O Estado de São Paulo, em 1972. Formou-se pela USP onde fez mestrado na Escola de Comunicações e Artes. Sua produção é diversificada e inclui obras para orquestra sinfônica, conjuntos de câmara, solistas e música eletroacústica. Recebeu diversos prêmios, entre os quais o Prêmio Lei Sarney de compositor revelação de 1988 pela obra *Galáxias*, para piano e orquestra, encomendada pelo pianista norte-americano Jeffrey Jacob. Recebeu uma bolsa de viagem para os Estados Unidos, concedida pelo United States Information Service, que lhe possibilitou visitar dez centros universitários de pesquisa em música por computador. De 1984 a 93 foi co-diretor do Festival Música Nova de Santos/SP. Em 1989 foi curador de música para a XX Bienal de Artes de São Paulo. Em 1988, 89 e 93 foi diretor do Simpósio de Música Contemporânea do Festival de Inverno de Campos do Jordão/SP. Recebeu em 1990 a bolsa Vitae de composição para a elaboração da obra *Tristes Trópicos*. Em 1991 fez tournée de concertos e conferências em dez universidades dos EUA e Canadá,



apresentando o ciclo *Tristes Trópicos* em versão para sintetizadores e computador. Em 1992 representou o Brasil, como compositor convidado, no Sound Celebration II promovido pela Louisville Orchestra, nos EUA, apresentando seu trabalho em concerto e conferências. Em 1996 participou do Festival Sonidos de las Américas, promovido pela American Composer's Orchestra, apresentando no Carnegie Hall em New York a primeira audição da obra *Chiaroscuro*.

TACUCHIAN, Ricardo *

Compositor, regente, professor (Rio de Janeiro/RJ, 18/11/1939). Iniciou os estudos musicais com Nelly Adelino dos Santos e aos nove anos começou a compor. Ingressou na E.N.M.U.B., aos 12 anos, estudando com Harley Helbert, Cléofe Person de Matos, Florêncio de Almeida Lima, Hércio Benevides Soares, Virginia Salgado Fiúza, José Siqueira e Francisco Mignone. Aperfeiçoou-se em regência com Hans Swarowsky e em composição com Claudio Santoro. Obteve na E.N.M.U.B. os diplomas de piano (1963), composição e regência (1965), e já na E.M.U.F.R.J., os de pós-graduação em regência (1967) e em composição em (1968). Apresentou-se em público pela primeira vez, como compositor, em 1963, com a peça *Imagem carioca*, para orquestra de cordas. Fundou vários conjuntos musicais, entre eles *Ars Contemporânea*, especializado em música de vanguarda. Como regente, já atuou em concertos sinfônicos, à frente das melhores orquestras do país, e em concertos camerísticos e corais. Tem-se dedicado também ao magistério: é professor do Centro de Artes e Letras da UniRio desde de 1973, Lecionou na E.M.U.F.R.J. de 1965 a 1995, tendo proposto a criação e sido o primeiro professor da disciplina de Música Brasileira desta universidade, em 1975; e foi o professor de educação musical da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio de Janeiro, e de apreciação musical do Conservatório Brasileiro de Música. Durante a década de 1970 compôs oito *Estruturas*, para diferentes grupos instrumentais, obras equilibradas entre o experimentalismo e a emoção. Em 1981 foi eleito membro da Academia Brasileira de Música, tendo ocupado sua presidência de 1993 a 1997. Dirigiu, no Rio de Janeiro, em 1985, uma banda de dois mil músicos – o maior grupo instrumental da história da música brasileira-, com repertório de música brasileira popular. Estudou como bolsista nos E.U.A de 1987 a 1990, obtendo doutorado em composição na University of Southern California. Compôs em 1988, o noneto *Rio/L.A.*, em que utiliza instrumentos pouco usuais em música de concerto, como o baixo elétrico, a cuica e o agogô, e elementos de outras linguagens musicais como o *jazz*, *samba* e *pop*. Em 1995 tornou-se professor titular da UniRio de fendendo tese sobre o Sistema-T de controle de alturas criado por ele mesmo. Em Brasília DF, recebeu em 1996 a medalha do Mérito Carlos Gomes. Sua música tem sido executadas em vários países, especialmente na Europa e nas Américas. É conferencista e escreve artigos para jornais e revistas.

TERRAZA, Emílio *

Compositor, pianista, regente, professor, (Bahia Blanca/Argentina, 26/3/1929). Iniciou, seus estudos de música com Domingo Amadori, no Conservatório Argentino, de Buenos Aires, em 1936. De 1946 a 1950 realizou estudos de aperfeiçoamento de piano com Ruwin Erlich, e em seguida estudou harmonia, contraponto, fuga, orquestração e composição com Jacobo Ficher, até 1956. Dois anos depois, fixou residência no Brasil e realizou o curso de regência de orquestra e banda com Eleazar de Carvalho no M.E.C. Naturalizou-se brasileiro em 1961. De 1959 a 1964 estudou regência de orquestra com Rafael Batista. Regeu várias orquestras e realizou inúmeros concertos de piano, no Brasil e na Argentina. Leciona, piano e harmonia e vem-se dedicando a outras atividades educativas em vários estabelecimentos de ensino. Desde 1969 é professor da Universidade de Brasília DF, tendo de 1972 a 1975, criado e coordenado o setor de artes e o Departamento de Música da Universidade Federal do Piauí.



VALE, Raul do *

Compositor, professor, (Leme/SP, 27/3/1936). Estudou composição e regência com Camargo Guarnieri, no Conservatório Musical de Santos SP, graduou-se em 1973. Licenciou-se em educação musical e educação artística em 1973 e 1974, respectivamente na Associação de Ensino de Ribeirão Preto SP. De 1962 a 1964 estudou harmonia, contraponto, fuga e análise com Osvaldo Lacerda, e de 1962 a 1973 fez cursos de composição musical, harmonia superior e contraponto livre, instrumentação e orquestração com Camargo Guarnieri, em São Paulo SP. Viajando para a França em 1974, freqüentou o Conservatório de Música de Fontainebleau, onde estudou composição, análise e direção de orquestra com Nadia Boulanger e percepção musical com Annette Dieudonné. Em 1974, para o bicentenário de Campinas SP, a pedido da prefeitura, escreveu a missa *Da nova e eterna aliança*. Aionda em 1974 compôs música incidental para a peça *Dona Maroquinhas Fru-Fru*, de Maria Clara Machado. Em Genebra, Suíça em 1975, fez curso de composição para percussão com Alberto Ginastera. Rcebeu vários prêmios, entre os quais o Prêmio da Crítica e o Prêmio do Público por sua obra *Cambiantes*, para percussão, no Centro Internacional de Percussão em Genebra, na abertura do XI Diorama de Música Contemporânea, a 22 de março de 1975. Nesse ao dirigiu um concerto com suas obras, em Baltimore, E.U.A. Suas obras tem sido apresentadas na Europa e Américas além do Brasil. É professor do Departamento de Música do Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, desde 1976; de 1988 a 1990 foi coordenador geral do Instituto de Artes. Sua obra *Contextura* recebeu o prêmio A.P.C.A. de melhor obra sinfônica de 1981. Em 1988 compôs sob encomenda da Societé Française de Musique Contemporaine, uma peça para comemorar os 200 anos de Revolução Francesa, *Bleublancrouge*, para narrador e orquestra. Tem participado de vários panoramas e bienais de música. Foi eleito membro da Academia Brasileira de Música em dezembro de 1993.

VINHOLES, Luis Carlos Lessa *

Compositor, regente, flautista, crítico. (Pelotas/RS, 10/4/1933). Iniciou seus estudos de música em sua cidade natal, estudando composição e instrumentação com José Pinto Bandeira, de 1949 a 1951. Freqüentou o Conservatório Municipal de Música, de Pelotas, de 1950 a 1951, nas classes de Lourdes Nascimento (canto), e Olga Fossati (violino), e atuou como percussionista da orquestra sinfônica local, de 1949 a 1952. Nos seminários livres de música da Pró-Arte, de São Paulo/SP, fez cursos de composição (1953 - 1957) e flauta (1955 - 1957) com Hans Joachim Koellreutter e de canto (1955 - 1957) com Celina Sampaio. Também estudou canto (1954) com Gabrielle Dumaine em São Paulo. Em 1955, atuou como regente de corais infantis e, no ano seguinte, como solista do Conjunto Coral de Câmara, dirigido por Klaus-Dieter Wolff. Critico musical dos jornais Opinião Pública e Diário Popular, em Pelotas (1951 - 1953) e Diário de São Paulo em São Paulo (1956 - 1957), empreendeu viagem ao Japão em fins de 1957, estudando história e prática da música do Oriente e do Gagaku (música de corte japonesa), com Hisao Tanabe, até 1959, no departamento de música da Universidade de Artes, de Ueno, passando a atuar como flautista em conjuntos de música de câmara, em Tóquio, até 1963. Desde 1961, em períodos diversos, desempenhou as funções de encarregado do setor cultural da embaixada do Brasil em Tóquio, cargo que voltou a a acupar em agosto de 1975. Em 1977 assumiu o cargo de funcionário da embaixada do Brasil em Ottawa, Canadá; posteriormente em Milão, Itália, onde é reponsável pelo setor cultural e de cooperação técnica do Consulado Geral do Brasil. Em 1979 e 1981 foi professor convidado dos Cursos Latino-Americanos de Música Contemporânea. Escreveu vários artigos para revistas e realizou conferências em diversas universidade, no Brasil e exterior. Regeu corais infantis em Assunção, Paraguai, em 1969, e escreveu com Brasil da Rocha Brito e Antonio Novais, *Introdução à acústica*, em 1957.



WIDMER, Ernest *

Compositor, pianista, regente, professor. (Aarau/ Suíça, 25/4/1927 - Salvador/ BA, 3/1/1990). De 1947 a 50 estudou composição com Willy Burkhard, piano com Walter Frey, e outras disciplinas com Paul Müller, no Conservatório de Zurique, Suíça. Transferindo-se para o Brasil em 1956, ingressou como professor na Universidade da Bahia (UFBA) em Salvador, onde ensinou diversas disciplinas, como piano, canto coral, improvisação, instrumentação e orquestração, regência lecionou ainda harmonia e contraponto, análise, fuga e composição. Também como professor participou de cursos internacionais de aperfeiçoamento em Salvador, Porto Alegre/ RS, Curitiba/ PR, Goiânia/ GO e Ouro Preto/ MG. Em 1961 tomou parte de Simpósio de Música da Universidade de Brasília DF. Em 1963, sua obra *Ceremony After a Fire Raid* recebeu o prêmio do Congresso pela Liberdade da Cultura, em Roma, Itália, na categoria coro à capela. Dois anos depois naturalizou-se brasileiro e viajou para o E.U.A., por ocasião do IV Festival Internacional de Corais Universitários, promovido pela Lincoln Center for the Performing Arts, regendo o Madrigal da UFBA em New York, Washington, Amhurst e Boston. Participou de vários simpósios, congressos, seminários e encontros em universidades brasileiras e outras instituições, e no exterior da Assembléia Geral da Sociedade Internacional de Música Contemporânea, em Graz, Áustria, e do Simpósio Internacional sobre a Problemática da atual Grafia Musical, do Instituto Ítalo-Latino-Americano, de Roma, Itália, ambos em 1972. Dirigiu os seminários de música da Universidade Federal da Bahia de 1963 a 1965 e de 1967 a 1969. Em abril de 1972, foi nomeado vice-diretor da Escola de Música e Artes Cênicas daquela universidade, tornando-se o seu diretor em janeiro de 1976, por decreto presidencial. Como pianista realizou gravações em diversas rádios européias e atuou em concertos como acompanhante, em cidades do Brasil e da Europa. Regeu o Madrigal da UFBA em gravações e concertos por várias cidades brasileiras, com a Orquestra Sinfônica da mesma Universidade, desde 1958, realizou diversos concertos e em 1973, com o Conjunto Música Nova, também desta universidade empreendeu uma *tournee* pelo Brasil, Paraguai e Uruguai. Recebeu em 1975 o Prêmio Governador do Estado de São Paulo, um concurso nacional, na categoria obras sinfônicas, com sua composição *Osmose* (1973 - 1975), para grande orquestra. Escreveu quase 200 obras, sendo que 30 delas premiadas em concursos nacionais e internacionais. Formou diversos alunos que alcançaram projeção nacional, entre eles Lindembergue Cardoso, Jamari de Oliveira, Fernando Cerqueira, Agnaldo Ribeiro e Armênio Graça.



