Unesp
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

# Apresentação e Análise das Composições Originais *8* e *Crash!!!*

Julian Maple de Oliveira
Instituto de Artes/UNESP

SÃO PAULO 2016

Julian Maple de Oliveira

# APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DAS COMPOSIÇÕES ORIGINAIS *8* E *CRASH!!!*

Trabalho de Conclusão apresentado ao curso de Bacharelado em Música – Habilitação em Composição pelo Instituto de Artes da Unesp – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel.

Orientação: Prof. Dr. Alexandre Roberto Lunsqui

SÃO PAULO 2016

Julian Maple de Oliveira

# APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DAS COMPOSIÇÕES ORIGINAIS *8* E *CRASH!!!*

Trabalho de Conclusão apresentado ao curso de Bacharelado em Música – Habilitação em Composição pelo Instituto de Artes da Unesp – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel.

Aprovado em __/__/____

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. Alexandre Roberto Lunsqui

_____

Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho

**Resumo**

Este trabalho consiste na apresentação e análise das composições originais *8 e Crash!!!* realizadas no decorrer dos anos de 2015 e 2016, assim como um relato de realização e reflexões sobre influências estéticas.

Agradeço ao meu orientador e professor de composição, Alexandre Lunsqui, pela ajuda, conversas e aulas que foram, e sempre serão, de enorme importância para meu desenvolvimento como compositor.

Ao meu professor Flo Menezes pelo suporte e confiança depositada no meu trabalho no Studio PANaroma.

Aos meus pais, por todo seu apoio, carinho e amor.

A todos os meus amigos e amigas, principalmente a Victor Queiroz e Thommaz Kauffmann, que contribuíram de forma objetiva para a realização do meu trabalho.

**Sumário**

**Introdução às composições..... 1**

**Relato de realização e análise das obras..... 3**

***8* ..... 3**

Relato de realização ..... 3

Análise ..... 4

***Crash!!!* .....15**

Relato de realização .....15

Análise ..... 18

**Considerações Finais..... 25**

**Referências Bibliográficas..... 26**

**Anexos..... 27**

## Introdução às composições

*Crash!!!* - para voz feminina e eletrônica, e *8* - para piano solo e eletrônica, consistem em duas obras de música eletroacústica mista, compostas para *performer* solo e sons eletrônicos em mídia fixa. Ambas as obras foram compostas e gravadas no decorrer dos anos de 2015 e 2016.

A composição *8* é, primeiramente, uma obra pianística escrita para oito mãos – daí a origem do título. Nessa obra, o piano solo (tocado pelas duas mãos do pianista) constitui a parte instrumental da obra, enquanto o material musical pianístico escrito para as outras seis "mãos" consiste, na realidade, em pianos virtuais em protocolo MIDI que fazem parte do componente eletrônico da peça.

Além dos sons de pianos virtuais, a parte eletroacústica consiste também em manipulações eletrônicas, cujo resultado sonoro é espectralmente mais distanciado dos sons usuais de piano, e foi feita a partir de tratamentos sonoros de *samples* provenientes de gravações de sons de piano, assim como de outras fontes, tais como o banco de sons do programa "Logic Pro 9" e outros materiais previamente gravados em estúdio.

Grande parte do material eletrônico foi desenvolvida a partir de protocolo MIDI. A razão estética para tal escolha foi compor uma obra na qual a eletrônica funcionasse de forma instrumental. O papel do material eletroacústico é, grosso modo, criar linhas de complemento e contraponto com o piano solo, assim como dentro do próprio material eletroacústico, provenientes da constante troca de materiais musicais.

A eletrônica e a parte solo funcionam, portanto, como uma unidade – até porque ambas possuem a mesma origem: a partitura escrita para oito mãos. (É correto dizer, inclusive, que a música foi pensada mais como obra para "superpiano" do que como uma obra para piano e eletrônica.) Sendo assim, a escrita de ambas as partes, instrumental e eletrônica, possui, também, como é de se esperar, alta semelhança em seu repertório gestual.

A segunda obra apresentada neste trabalho, *Crash!!!* - para voz e eletrônica*,* é uma composição que explora, essencialmente, aspectos rítmicos relacionados à pulsação, tanto em sua escrita vocal quanto eletrônica. Uma das principais fontes de inspiração para a composição de sua partitura vem da técnica de percussão vocal do *beatbox*, comumente utilizada no gênero do hip-hop e rap. Nessa obra, o papel da voz é ser solista assim como complemento aos sons eletrônicos que assumem forte papel motívico e estrutural na composição.

Os sons eletrônicos são compostos de tratamentos sonoros de gravações próprias coletadas em estúdio e de sons vindos de banco de *samples*. O material sonoro vem de diversas fontes: vidros quebrando, metralhadoras, turbina de avião, instrumentos de percussão (*e.g.* pratos*, woodblocks, cowbells*, guizos), percussões vocais, sussurros, inspirações, expirações, vocalizações de notas, *glissandos* de voz, de onde foram criados a grande maioria dos sons eletroacústicos presentes na obra.

Em suma, *Crash!!!* apresenta uma tentativa de estética híbrida da junção entre sonoridades eletroacústicas, já bem comuns ao universo da música contemporânea experimental, e um material sonoro fortemente relacionado a estéticas mais populares de composição eletrônica, como o *dubstep* e *techno*.

Ambas as obras analisadas neste trabalho possuem outras inspirações estéticas, além das citadas acima, que serão abordadas em maior profundidade no decorrer do trabalho.

## Relato de realização e análise das obras

Tanto *8* quanto *Crash!!!* passaram por processos muito similares no que diz respeito às suas realizações. O processo de composição das duas obras se deu em três grandes etapas: escrita da partitura (instrumental/vocal), gravação da parte solo, e composição dos sons eletrônicos em conjunto com a gravação - realizadas uma após a outra.

### *8*

Relato de realização

A primeira etapa na composição de *8* foi a escrita de uma partitura para quatro pianos, ou seja, oito mãos. Após isso, a partitura foi re-arranjada de forma a definir a parte do piano solo - a ser executada pelo pianista - e o restante (pianos virtuais).

Para a composição da parte solo, dois pontos principais foram levados em consideração: aspectos estruturais e aspectos de performance.

Em relação aos aspectos estruturais, a parte solo deveria cumprir, no decorrer da peça, tanto função solista quanto de acompanhamento, dependendo do trecho da obra.

No que diz respeito aos aspectos de performance, a escrita da parte solo foi pensada de forma a facilitar sua execução. Portanto os trechos que seriam tecnicamente mais complicados de serem tocados estão presentes nas partes de pianos virtuais que, obviamente, não necessitam de executante.

A gravação da parte solo (segunda grande etapa) foi feita no mês de junho de 2016, num piano ¾ de cauda da marca Fazioli*.

---

*O pianista Cauê Muratt realizou a gravação da obra na loja Gluck Pianos em São Paulo/SP.

Devido à necessidade de sincronia entre o piano solo e os sons eletrônicos, foi conveniente realizar trechos da gravação com o auxílio de um metrônomo.

Após a gravação da parte solo, partiu-se para a terceira grande etapa da composição da obra: a realização dos sons eletrônicos.

A parte eletroacústica consiste tanto em sons de pianos virtuais como, também, em tratamentos sonoros de *samples* provenientes do banco de sons do programa “Logic Pro 9”, de gravações de sons de piano e de outros materiais que já haviam sido previamente gravados pelo compositor, em estúdio, para projetos de composições anteriores à obra *8.*

Os sons dos pianos virtuais vieram do “Steinway Model D Grand Piano” do programa “Logic Pro 9”.

Para a composição dos outros sons eletrônicos, foram utilizados os seguintes softwares: Audio Sculpt, Peak Pro 7, Ableton Live 9, Logic Pro 9, MusicPanSpace e Twisted Wave; nos quais foram aplicados os seguintes procedimentos de tratamento sonoro: Convoluções (Peak Pro 7), Manipulação de equalizadores (Logic Pro 9 e GRM tools), Reverse (Twisted Wave), Time Compression (Audio Sculpt), Transposições (Audio Sculpt), Manipulação de Compressores (Logic Pro 9) e espacialização dos sons (MusicPanSpace e Logic Pro 9).

## Análise

O material motívico/gestual sobre o qual *8* é desenvolvido consiste em quatro sonoridades principais:

1 = Notas repetidas

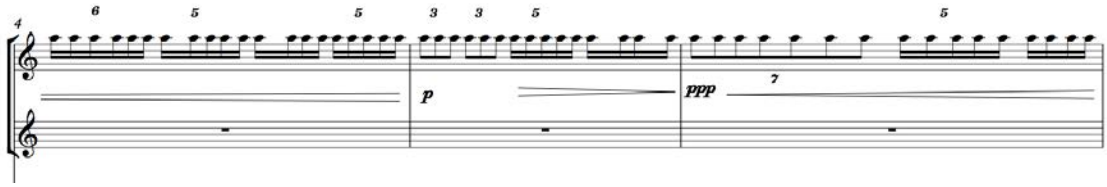



**Figura 1: Motivo de notas repetidas**

2 = Ataques curtos do tipo apogiaturas

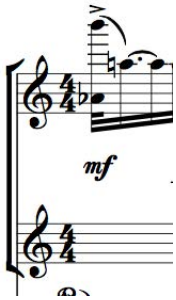



**Figura 2: Motivo de ataque tipo apogiatura**

3 = Trinados

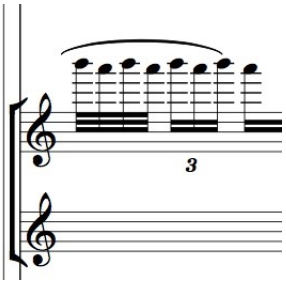



**Figura 3: Motivo de trinados**

4 = Notas pedais (ressonância)

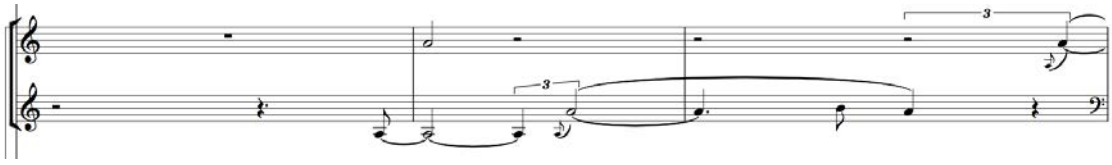


**Figura 4: Motivo de notas pedais**

Todos os quatro exemplos acima foram retirados da primeira página da partitura da obra *8* para oito mãos.*1

Notamos que o material gestual da obra é bem reduzido. Tal abordagem estética objetivou evitar que o material fosse instantaneamente relacionado a uma escrita idiomática para o piano. Optou-se, portanto, por evitar gestos escalares, arpejos de acordes cobrindo grande extensão do piano, melodias com acompanhamentos de acordes, entre outros.

Uma das metas composicionais para a realização de *8* foi restringir-se a um material musical conciso e reduzido para, a partir daí, desenvolver a complexidade da obra. Neste aspecto, os *Études Pour Piano**2 (1985 – 2001) de György Ligeti foram decisivos para a criação da obra por servirem de referência para estas reflexões estéticas.

No que diz respeito à forma de *8*, podemos analisá-la em conjunto com ponderações sobre sua harmonia, uma vez que a forma é, de maneira geral, segmentada pelo discurso harmônico da obra.

A forma de *8* é segmentada em três seções principais e cada uma dessas é fundamentada harmonicamente em polarizações - pontos pedais - de notas distintas. Vejamos o seguinte esquema formal:

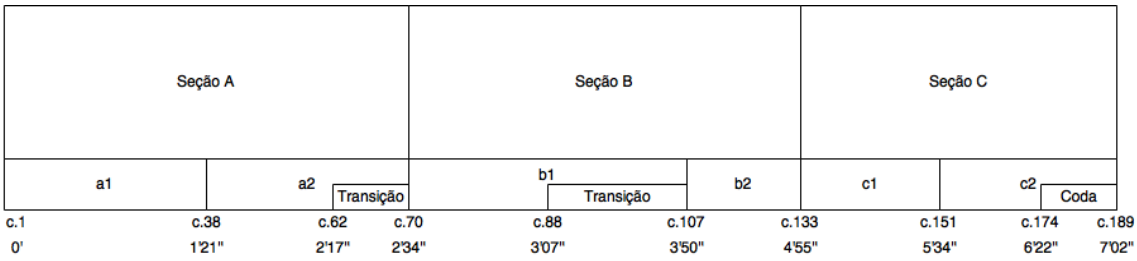



**Figura 5: Esquema formal de *8***

*1 Veja o partitura para oito mãos no anexo deste trabalho.

*2 Dentre todos os 18 estudos de Ligeti, os que constituíram a maior influência para a realização de *8* foram o estudo número 6, *Automne à Varsovie*, e o estudo número 10*, Der Zauberlehrling.*

A partir deste esquema, podemos observar que cada uma das três seções principais são segmentadas em outras duas sub-seções, além de também possuírem seções de transição e uma *coda*.

- Seção A

Indo do compasso número 1 ao compasso número 70, e do minuto 0' a 2'34'' dos sons eletroacústicos, a Seção A é subdividida em duas partes, a1 e a2, sendo que a segunda parte (a2) possui, em seu final, uma transição para a Seção B.

A harmonia desta seção gira em torno das notas Lá e Lá bemol.

A seção - e portanto, a obra - inicia-se com um gesto de ataque e ressonância no piano solo, que é dobrado e sustentado pelos sons eletrônicos.

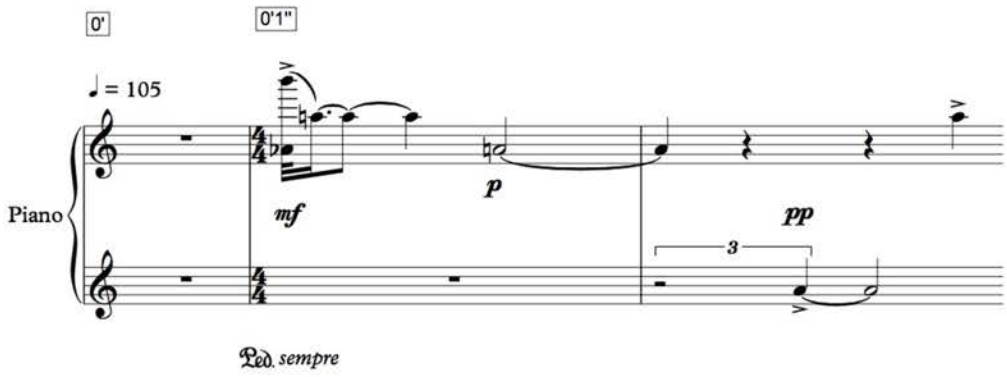



**Figura 6: Início de *8***

A partir daí, estabelece-se uma textura de sustentação das ressonâncias, originadas pelos pontos pedais nos sons eletrônicos, sobre a qual figurações musicais ágeis e virtuosísticas a permeiam e a articulam musicalmente, trazendo variedade e movimento ao caráter estático intrínseco de uma textura pedal.

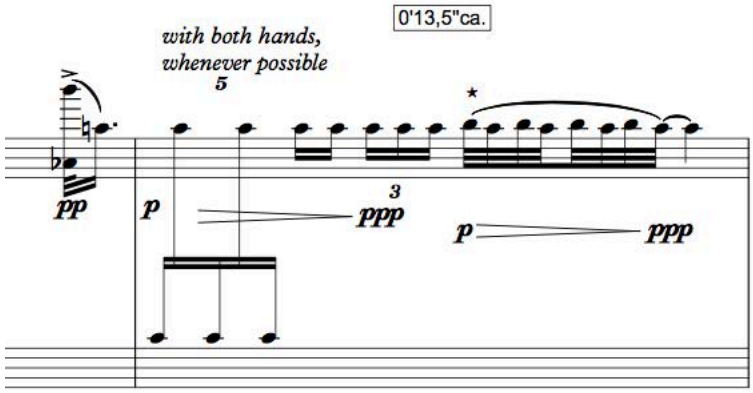



**Figura 7: Exemplo 1 de figuração rápida**

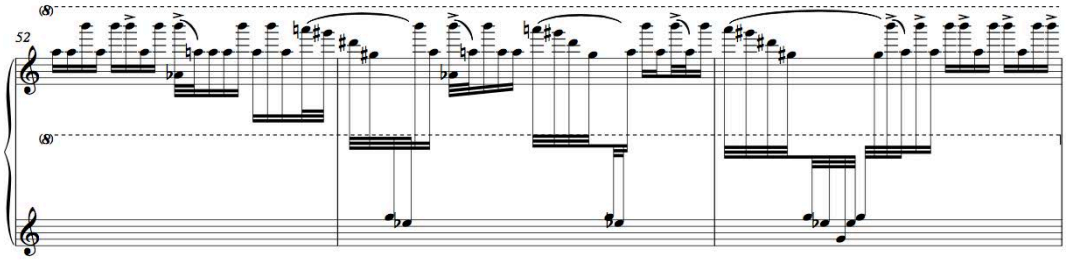



**Figura 8: Exemplo 2 de figuração rápida**

A seção a2 é, grosso modo, uma repetição variada de a1. Nela, porém, há uma ênfase harmônica maior em torno da nota Lá bemol - ressaltada, inclusive, pelo intervalo de quinta justa Mi bemol - do que em a1. O final de a2 é marcado pela dissolução dos pontos pedais em notas graves, resultando conseqüentemente, numa gradual mudança textural em direção a uma textura de apenas sons agudos.

A transição - compasso número 62 a compasso número 70 - constitui um prolongamento de a2 e tem como objetivo conduzir a harmonia de maneira gradual da Seção A para a Seção B (que inicia-se com a polarização de Mi natural). Essa condução harmônica é feita a partir de uma figuração melódica composta de três notas – Lá, Sol e Mi:

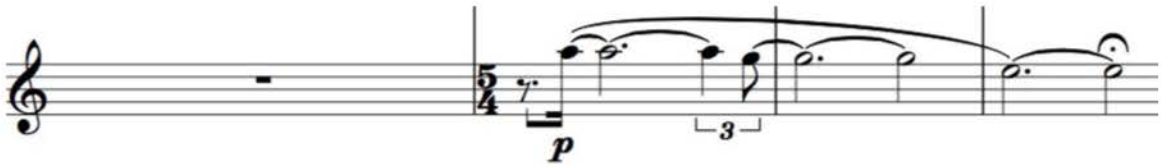



**Figura 9: Melodia de três notas**

Notemos que esta figuração já havia sido apresentada anteriormente em *8*, com início no compasso 27.

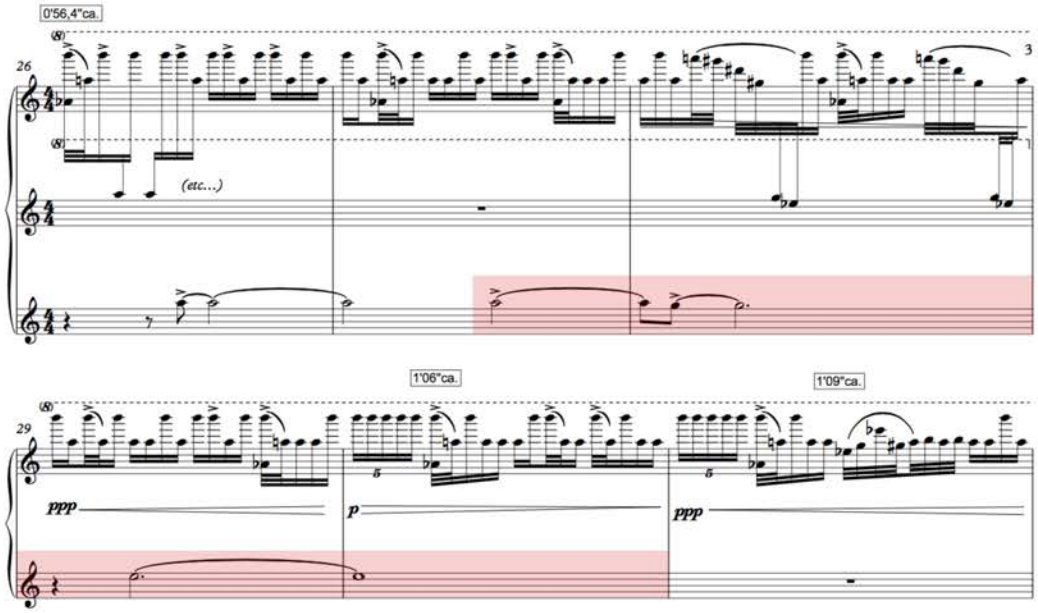



**Figura 10: Primeira aparição da melodia**

- Seção B

A Seção B inicia-se de forma muito parecida com a Seção A, com um gesto de ataque e ressonância no piano solo. Agora, as notas polarizadas são Mi natural e Mi bemol (as duas notas sobre as quais a harmonia da seção gira em torno).

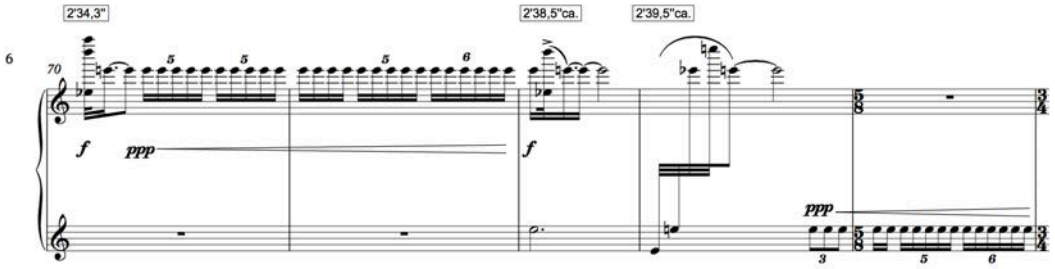



**Figura 11: Início da Seção B**

A primeira sub-seção de B, b1, apresenta um caráter musical bem similar ao da Seção A.

Sua seção de transição para b2 - compasso número 88 a 107 - apresenta, por sua vez, uma gradual mudança de caráter musical, transformando-o, paulatinamente, em uma música baseada em sons de ataques secos de sons de piano, e com cada vez menos ressonância.

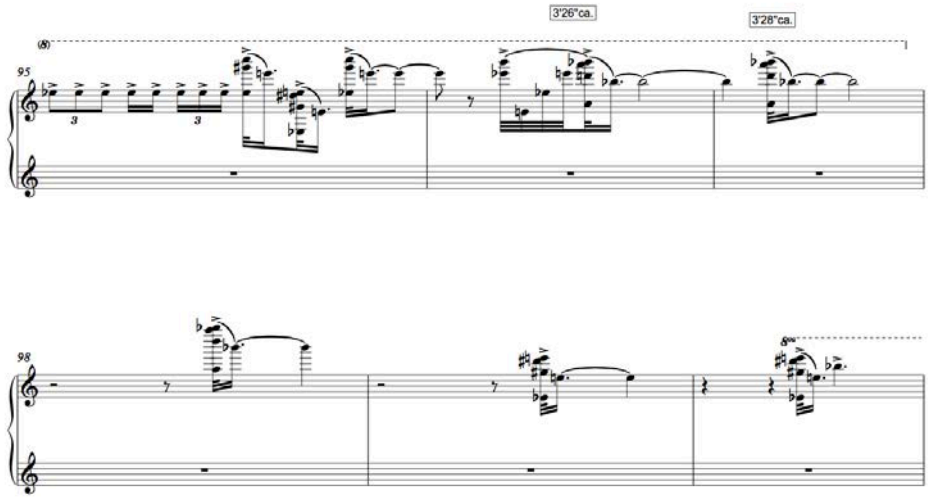



**Figura 12: Transição**

A seção b2 é o segmento que causa maior contraste textural com o restante da obra. Nela, o piano solo assume, finalmente, o grande papel solista, que permeia a textura com gestos de ataques secos sem ressonância, numa música com forte pulsação rítmica.

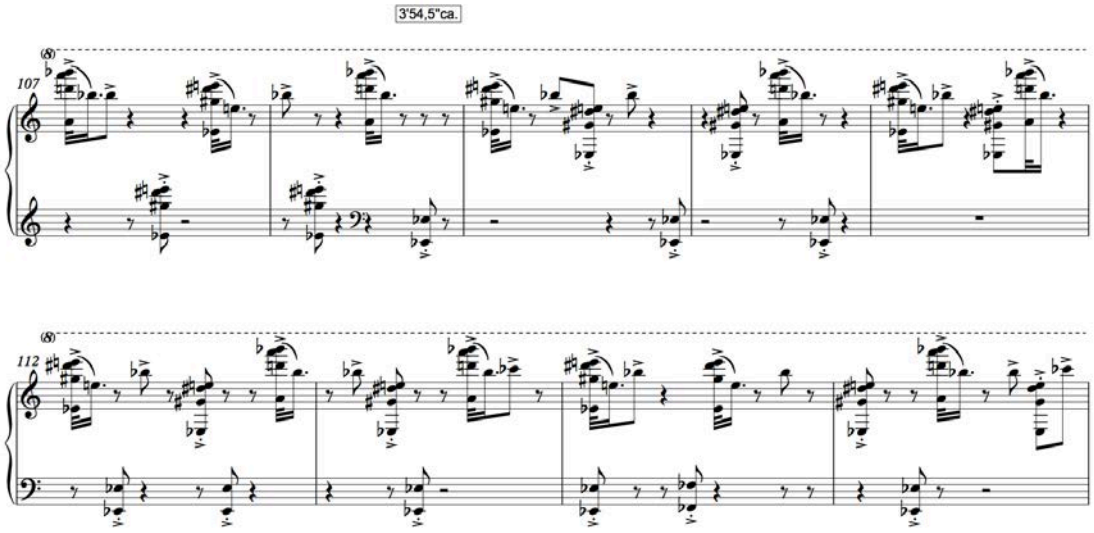



**Figura 13: Seção b2**

Todos os acordes dessa seção correspondem a transposições de um agregado de notas que aparece, pela primeira vez, como um arpejo, no compasso número 25.

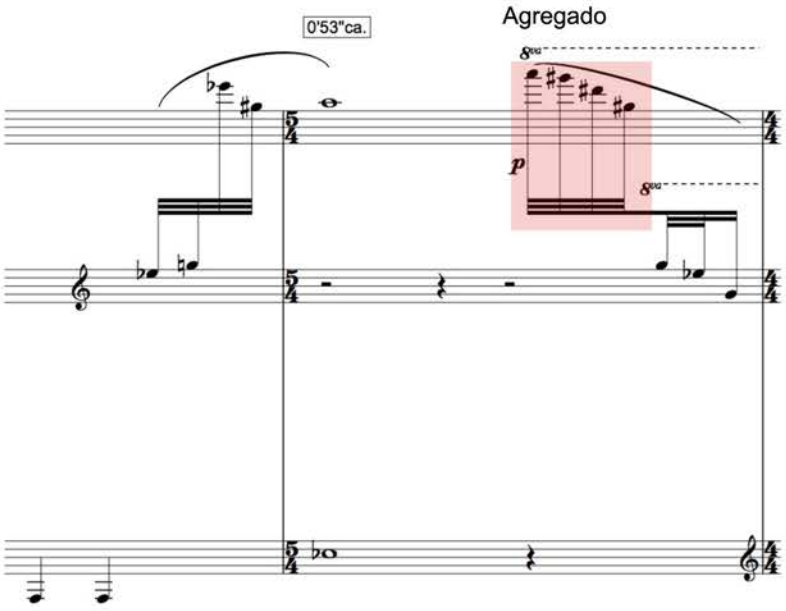



**Figura 14: Agregado de notas**

- Seção C

A primeira sub-seção, c1, inicia-se com os sons eletroacústicos permeando a textura harmônica com a polarização da nota Sol bemol – nota em que toda Seção C é fundamentada harmonicamente - enquanto o piano solo complementa a textura eletrônica, executando trinados e gestos de arpejos.

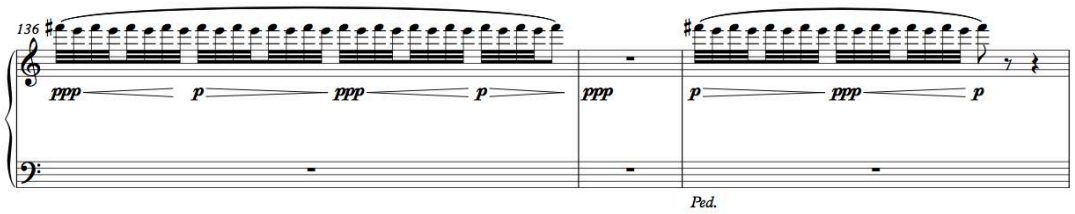



**Figura 15: Trinados no piano solo**

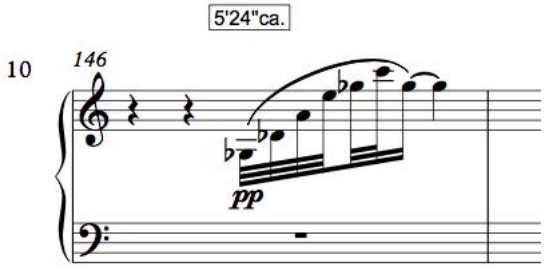



**Figura 16: Arpejos no piano solo**

Na última sub-seção de *8,* c2*,* o motivo de repetição de notas assume, pela primeira vez, caráter de pulsação no baixo, criando uma textura diferente da que ouvimos até então na obra.

A pulsação é apresentada nos sons eletrônicos logo no inicio de c2 – minuto 5’34’’ – e vai aparecer na parte de piano solo apenas poucos compassos antes da *coda*, em um gesto de crescendo sonoro que marca um dos momentos de maior clímax da música.

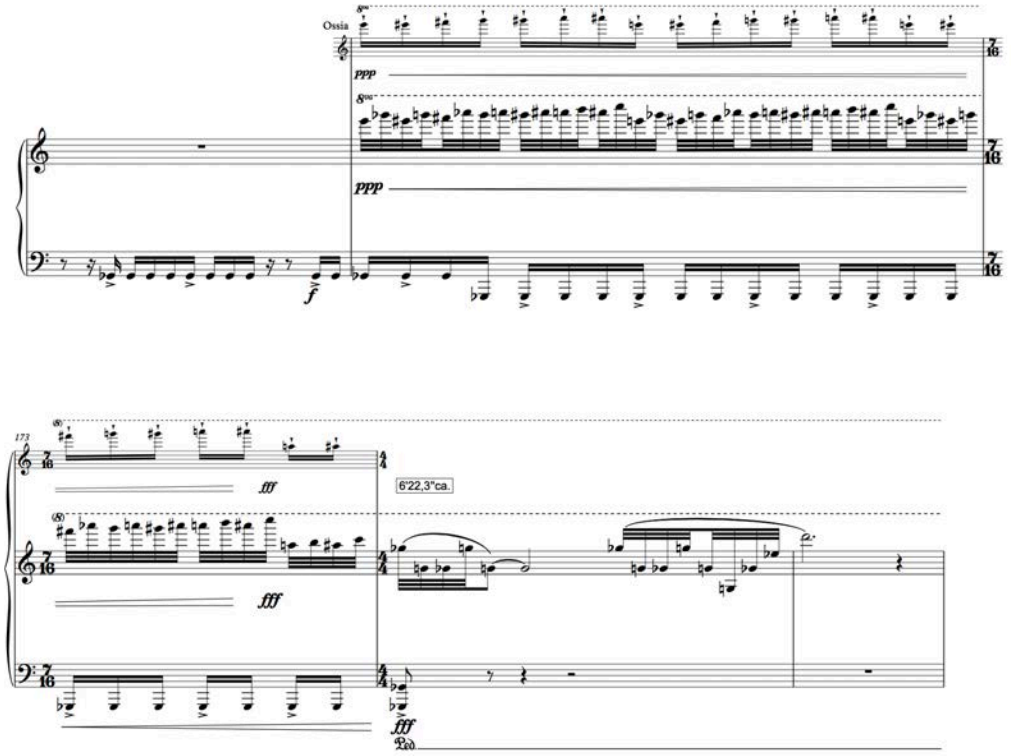



**Figura 17: Pulsação no grave e momento de clímax no piano solo**

A *coda* apresenta um esfacelar dos materiais motívicos no piano solo, em conjunto com o esvaecer dos sons eletrônicos, que gradualmente vão se simplificando até sobrarem apenas os timbres de pianos virtuais – em conjunto com o piano solo - para a conclusão da obra.

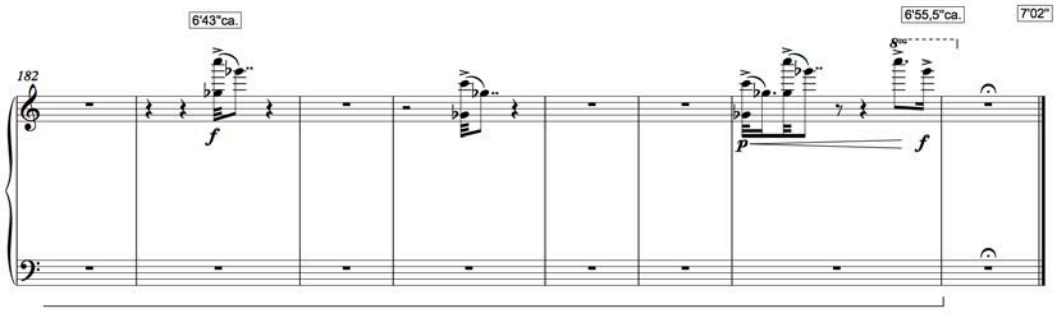



**Figura 18: Final de *8***

***Crash!!!***

Relato de realização

A composição de *Crash!!!* iniciou-se com a escrita de sua partitura para voz feminina solo.

A partitura começou a ser pensada a partir de improvisações feitas com a voz que tinham como referência musicais duas fontes principais: a obra *Guttur* (2014), para flauta solo, de Alexandre Lunsqui e a técnica de percussão vocal do *beatbox*.

Vejamos a semelhança rítmica entre o início de *Guttur* e *Crash!!!.*

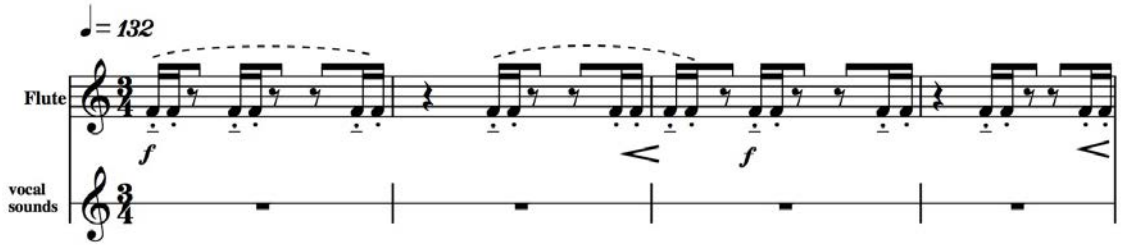



**Figura 1: *Guttur*, de Alexandre Lunsqui**

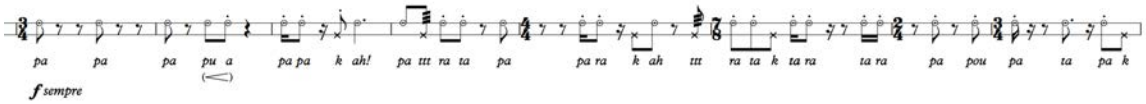



**Figura 2: Primeiros compassos de *Crash!!!***

Pela técnica do *beatbox* tratar-se de algo não comum ao repertório tradicional do estudo da voz/canto, optou-se por adotar uma escrita inspirada na técnica, porém numa versão simplificada desta. O objetivo dessa abordagem foi deixar a partitura exeqüível para uma cantora não familiarizada com o *beatbox*.

Para englobar tanto as inspirações vindas do *beatbox* e uma técnica mais tradicional de escrita para a voz solo, a partitura de *Crash!!!* foi formalizada em duas pautas de ação vocal:

1 – Uma pauta de cinco linhas, que nota tanto ações de canto tradicional de notas definidas, quanto outras ações vocais, como gestos de fala.

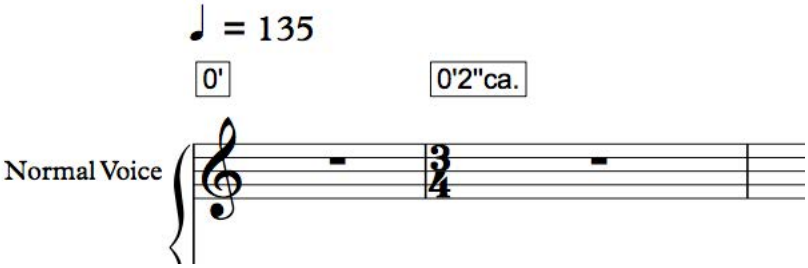



**Figura 3: Pauta de cinco linhas. “Voz normal”**

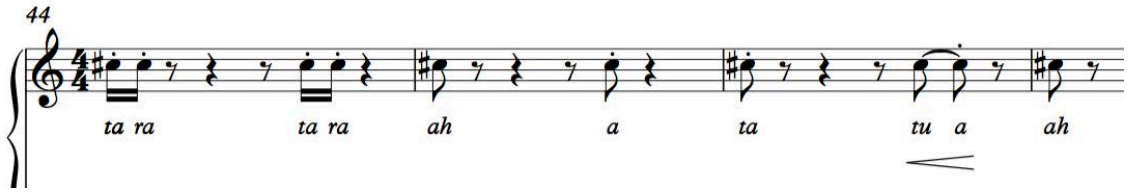



**Figura 4: Exemplo de canto de nota definida**

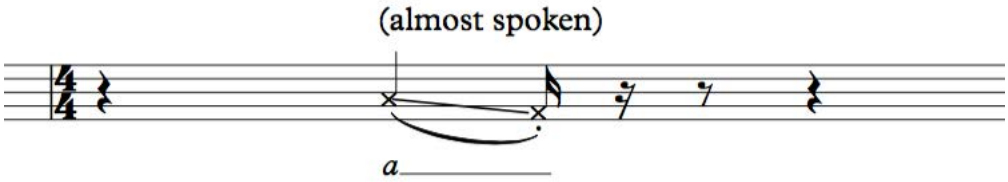



**Figura 5: Exemplo de gesto de fala**

2 - Uma pauta de duas linhas, que mostra dois tipos principais de ação vocal. A linha de cima mostra o som “sussurrado” da voz, e a linha de baixo nota o que chamou-se, na partitura, de “percussão vocal”, que é, na verdade, ritmos vocais da execução de consoantes oclusivas, em sua grande maioria.

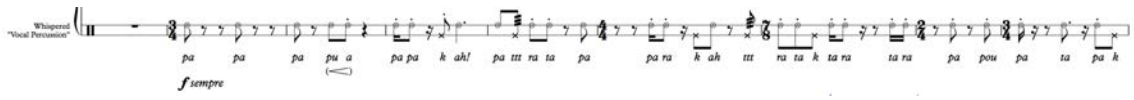



**Figura 6: Pauta de duas linhas**

As duas pautas são, portanto, executadas simultaneamente pela *performer.*

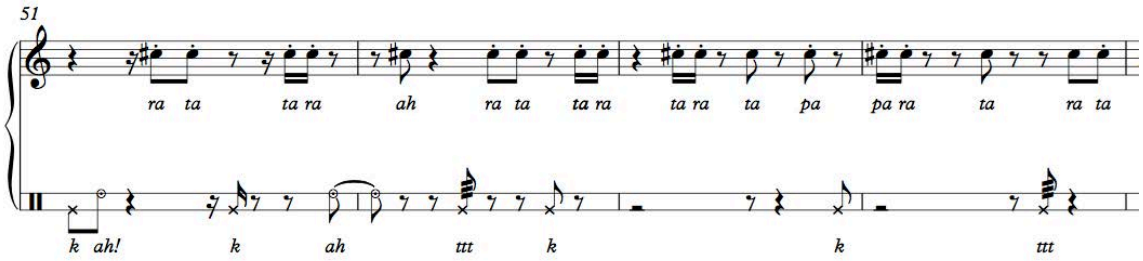



**Figura 7: As duas pautas de *Crash!!!***

Apesar de *Crash!!!* ser composta para voz feminina solo, a obra também pode ser executada por dois *performers.* Neste caso, um *performer* canta a pauta de cima, enquanto o outro, a pauta de baixo.

Após a composição da partitura, a obra foi gravada em estúdio numa execução a dois *performers**.

Na realização dos sons eletrônicos – última etapa da composição de *Crash!!!* – utilizaram-se os mesmos softwares e procedimentos de tratamento sonoro aplicados em *8.* No entanto, em *Crash!!!*, deu-se maior atenção à produção de sons eletrônicos com a presença de um pulso regular. Para tal, os principais softwares utilizados foram “Ableton Live 9” e “Logic Pro 9”.

---

* A gravação foi feita no Studio PANaroma de Música Eletroacústica da Unesp em dezembro de 2015, pela cantora Tatiane Reis, e pelo compositor, Julian Maple.

Análise

No decorrer da execução de *Crash!!!,* a cantora muda o timbre de sua voz ao tampar e destampar sua boca com a mão, com um tubo de papelão, e ao cantar com uma garrafa de vidro cujo gargalo é colocado à meia distância da boca. Atentemos ao fato da utilização desses materiais e técnicas marcarem as segmentações formais da obra.

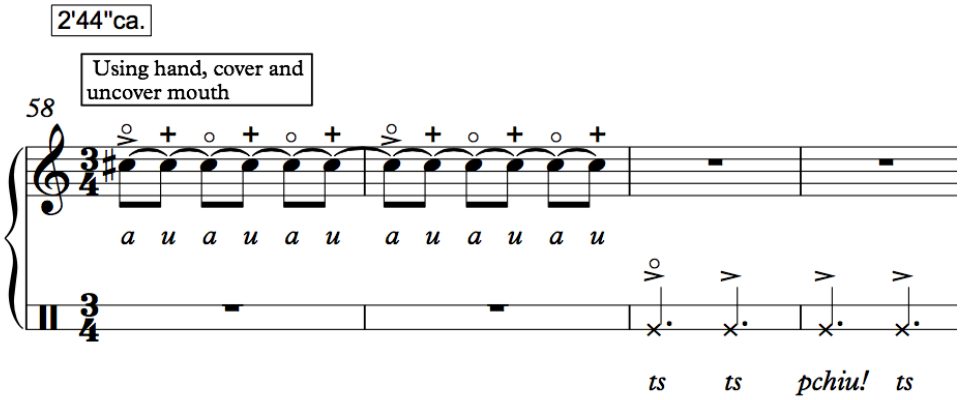



**Figura 8: Cantora usando a mão para cobrir e descobrir sua boca**

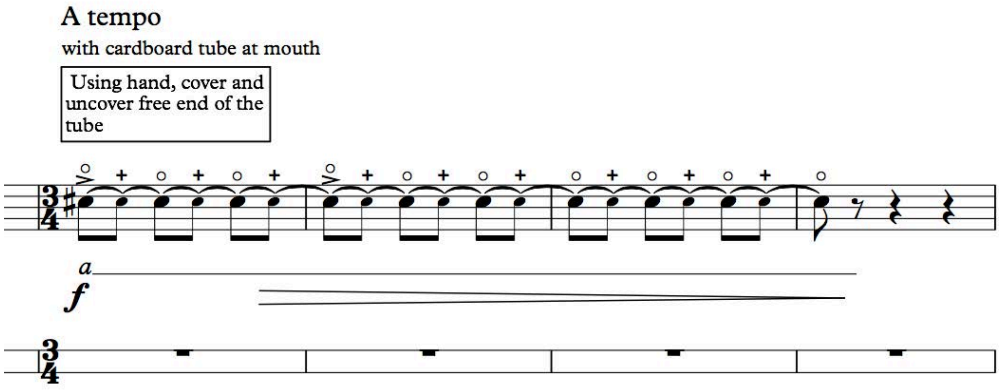



**Figura 9: Cantora usando tubo de papelão**

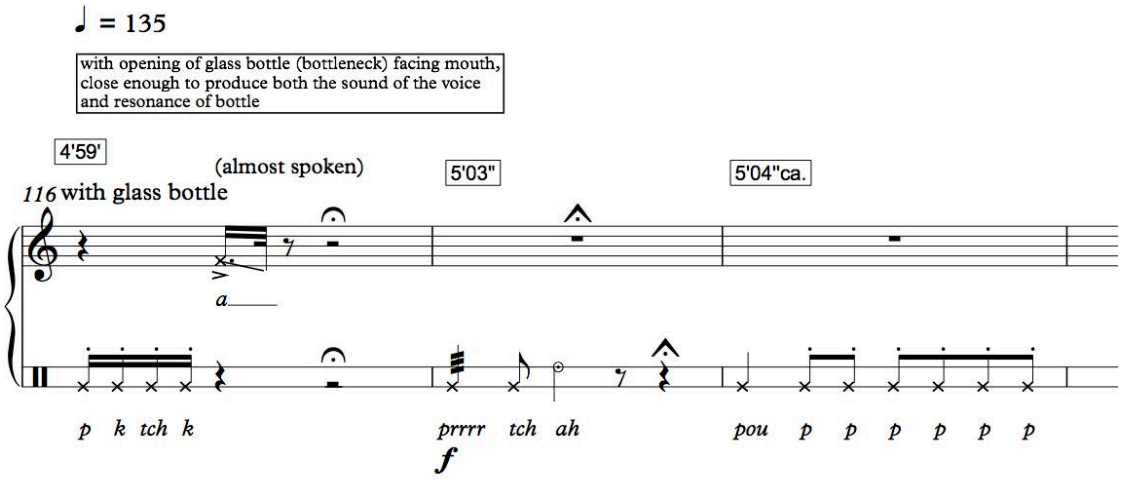



**Figura 10: Cantora usando garrafa de vidro**

Vejamos, a partir de um esquema formal, as segmentações formais de *Crash!!!,* e como o uso desses materiais e técnicas as evidenciam:

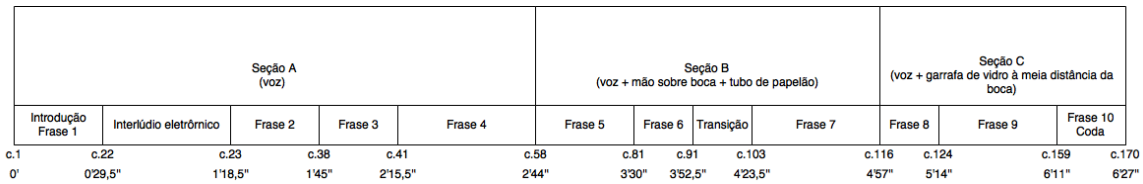



**Figura 11: Esquema formal de *Crash!!!***

A obra possui, portanto, uma estrutura formal ternária, com a presença de introdução, uma transição, *coda*, e frases vocais.

Cada uma das três grandes seções formais são marcadas pelo uso (ou não, no caso da Seção A) de um material (tubo de papelão, garrafa de vidro) pela solista. Seção A - voz (sem material) - Seção B - voz em conjunto com a técnica de tampar e destampar a boca com a mão e com um tubo de papelão sobre a boca - Seção C - voz em conjunto com uma garrafa de vidro segurada à meia distância da boca.

Em termos do material harmônico de *Crash!!!,* toda a sua escrita vocal de notas definidas limita-se, praticamente, ao uso único da nota Dó Sustenido. Há, no entanto, presença de material harmônico mais variado (porém ainda muito simplificado) nos sons eletrônicos. Estes são, de maneira geral, acordes diminutos em progressões de notas do baixo presentes nas sub-seções Frase 2, Frase 5 e Frase 9.

*Crash!!!* segue seu discurso narrativo por meio das frases vocais, que são conectadas e guiadas pelos sons eletrônicos.

Atentemos para uma análise de cada uma das seções da obra e de como as frases vocais marcam a sonoridade e as segmentações da obra.

- Seção A

A primeira sub-seção de *Crash!!!,* Frase 1*,* corresponde à introdução da obra. Nela, a voz solo apresenta o caráter de pulsação rítmica, enquanto os sons eletrônicos realçam alguns gestos da voz, além de criarem uma textura, de certa maneira caótica, por cima dela. Ainda não é possível ouvir caráter de pulsação nos sons eletrônicos, nem o uso de “voz normal” pela *performer*, que se restringe, a princípio, à execução de sons de sussurros e percussões vocais.

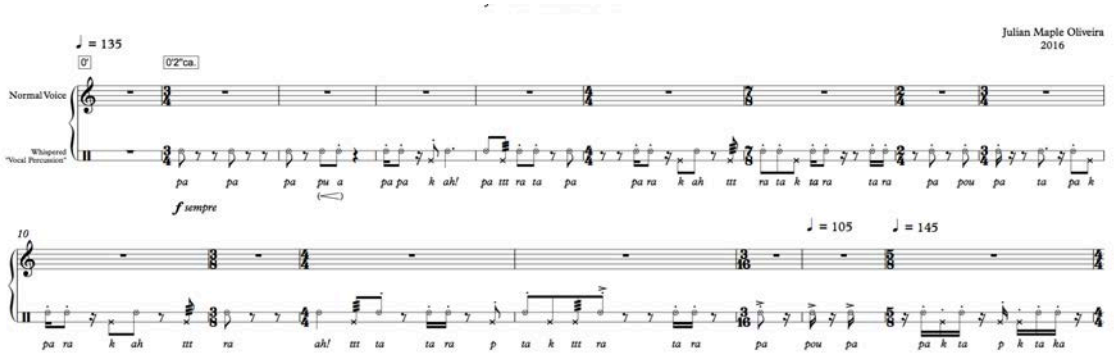



**Figura 12: Trecho da Frase 1**

A Frase 1 (introdução) é finalizada com entrada do baixo, que apresenta, pela primeira vez, o caráter de pulso regular nos sons eletrônicos - o interlúdio eletrônico cumpre a função de apresentar motivos rítmicos de pulsação regular nos sons eletrônicos.

Na Frase 2, o caráter vocal do uso da voz normal aparece e inicia-se o diálogo com os sons eletrônicos com pulsação regular.

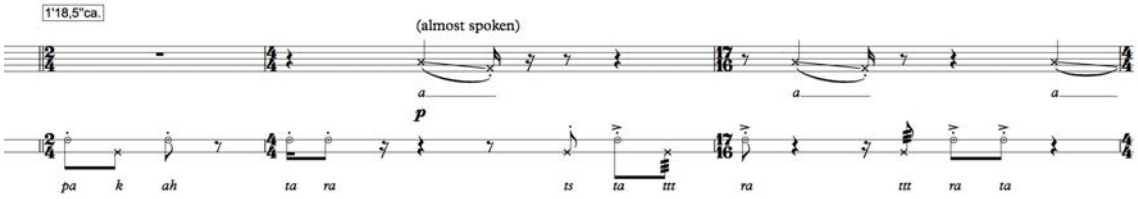



**Figura 12: Trecho da Frase 2**

A Frase 3 corresponde a um momento de quebra na movimentação rítmica da música. Nela, temos pela primeira vez o aparecimento de um som vocal de nota definida - o Dó sustenido. Esta frase também pode ser interpretada como uma transição para a Frase 4 (a última da Seção A), que é marcada pelo início de um canto rítmico pela *performer*, e culmina com o início da Seção B, no primeiro clímax de *Crash!!!.*

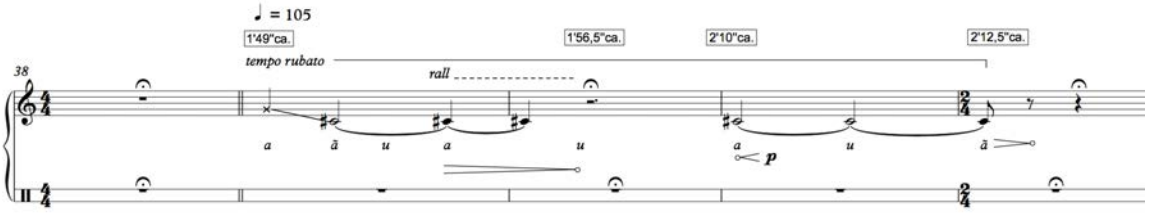



**Figura 13: Trecho da Frase 3**

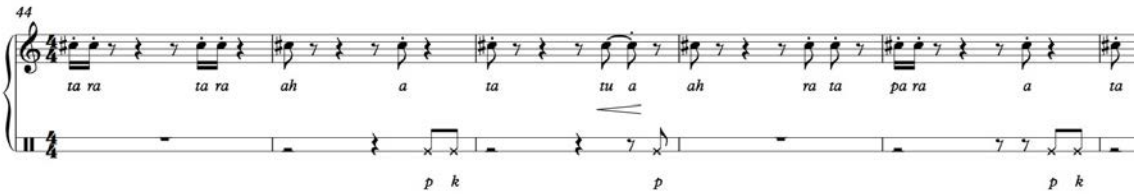



**Figura 14: Trecho da Frase 4**

- Seção B

Na Frase 5, a voz e sons eletrônicos entram em uníssono rítmico pela primeira vez na obra ao marcarem claramente a pulsação elementar de colcheias.

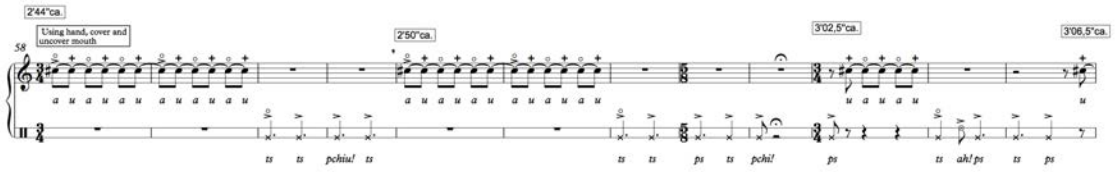



**Figura 15: Trecho da Frase 5**

A Frase 6, corresponde a um momento de queda de intensidade pelo gradual esvaecer das pulsações. O que passa a dominar a textura são sons eletrônicos de caráter mais longo e ressoante, provenientes de fonemas vocais (principalmente o fonema “sh”).

A transição caracteriza-se pelo momento menos rítmico e mais textural da obra. Os sons eletrônicos dominam a textura com seu caráter ressoante - que começou a ser estabelecido na Frase 6 - enquanto a voz prolonga a nota Dó sustenido com um canto estático.

Os sons de notas longas começam a se sobressair da textura e são responsáveis por conduzir a música em direção à sub-seção seguinte, a Frase 7.

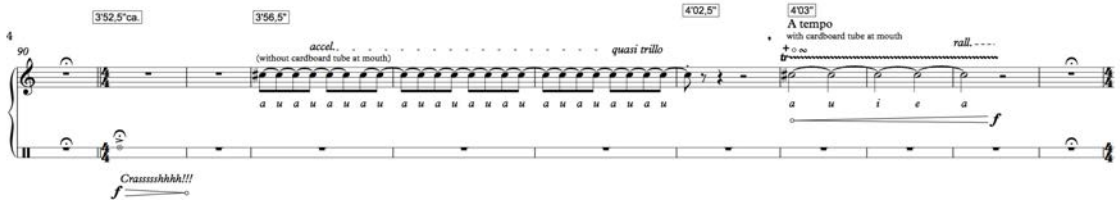



**Figura 16: Trecho da transição**

A última sub-seção da Seção B, Frase 7, é marcada pela volta do caráter rítmico à música. O papel protagonista é feito pelos ritmos dos sons eletrônicos. A voz solo executa vocalizações de sons ruidosos, provenientes, em sua grande maioria, dos fonemas vindos da vocalização do título da obra - a palavra "*crash*", e tem o objetivo de pontuar os ritmos da eletrônica.

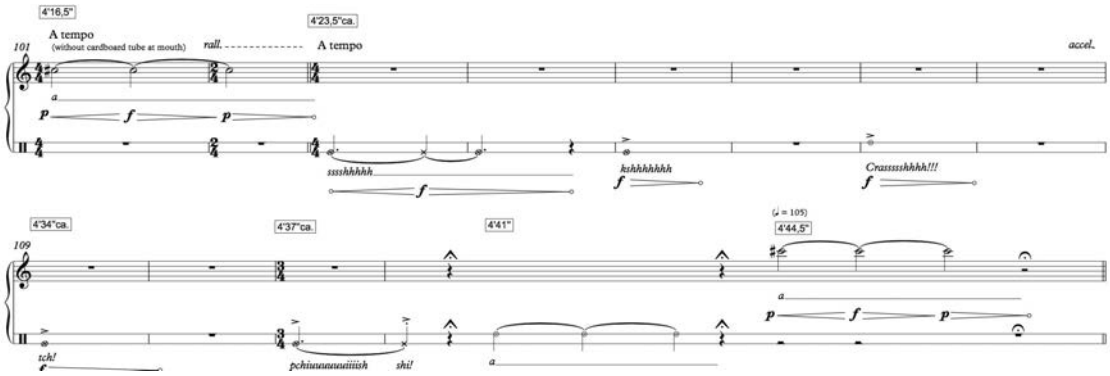



**Figura 17: Trecho da Frase 7**

- Seção C

A última seção da obra, Seção C, une sonoridades usadas em ambas a Seção A e a Seção B.

Seu início é marcado pelo uso de uma garrafa de vidro colocada à meia distância da boca da *performer*.

Subdividida em três frases, a Seção C apresenta, em cada uma delas, referências às seções anteriores da peça.

Enquanto a Frase 8 retoma uma textura característica do início da Seção A, com a ausência de sonoridades de voz cantada, a Frase 9 reapresenta o caráter rítmico e a progressão de trítono no baixo, que marcaram o início da Seção B.

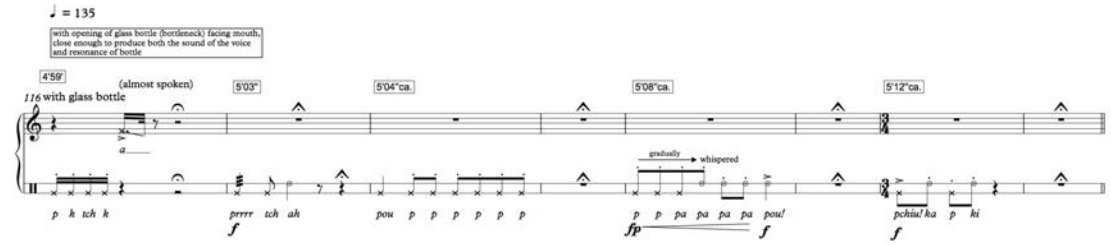



**Figura 18: Trecho da Frase 8**

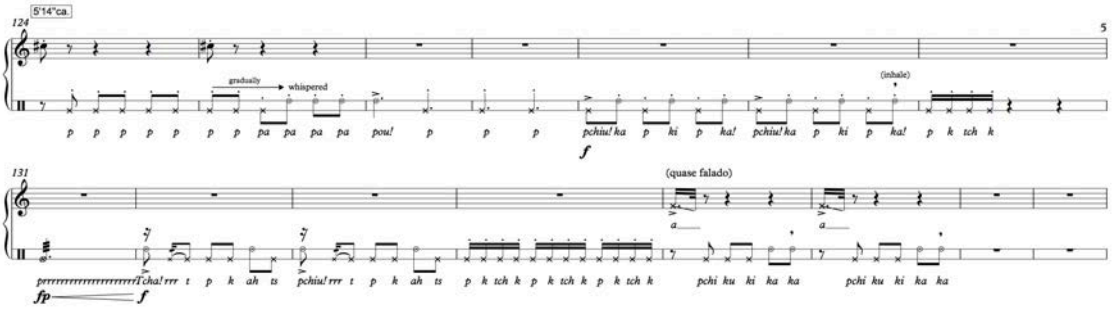



**Figura 19: Trecho da Frase 9**

A Frase 9 consiste num gradual crescendo que leva ao segundo e último clímax da música - é possível escutar a clara influência de procedimentos comumente utilizados na formação de clímax da música *techno* nesse momento de *Crash!!!.*

*Crash!!!* é finalizada com uma breve *coda*, Frase 10. A conclusão da obra é caracterizada por seu final abrupto, com uma rápida queda de intensidade sonora logo após o seu clímax.

A obra é finalmente concluída com a solista pronunciando e alongando a palavra que constitui seu título: "*crash*".

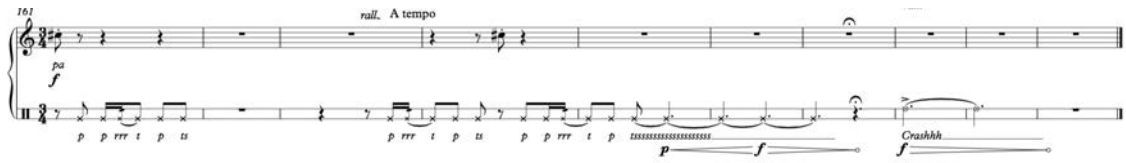



**Figura 20: Trecho da Frase 10**

## Considerações Finais

A realização deste trabalho, que teve como objetivo a apresentação e análise das composições musicais *8* e *Crash!!!,* contribuiu positivamente para o desenvolvimento da habilidade analítica frente ao ato da composição musical.

Durante o processo de sua escrita, constatou-se semelhanças ainda maiores do que aquilo que se esperava encontrar entre as duas obras, cujos processos de composição revelaram-se quase idênticos, fazendo com que apresentem alta similaridade em termos de tratamento motívico, harmônico, formal, e da interação eletrônica com a escrita instrumental/vocal.

O balanço feito das duas obras foi, portanto, extremamente positivo, uma vez que ambas representam um passo bastante importante na formação e consolidação de uma estética de composição pessoal.

Por fim*,* as análises de *Crash!!!* e *8* geraram, também, questionamentos sobre os métodos composicionais adotados que poderão promover reflexões sobre a conveniência da adoção de novas estratégias na composição de obras futuras.

**Referências Bibliográficas**


COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis.* London: J. M. Dent and Sons, 1987.

DUNSBY, Jonathan and WHITTALL, Arnold. *Music Analysis in Theory and Practice.* London: Faber Music, 1988.

MURAIL, Tristan. *Target Practice.* Trad. Joshua Cody. Contemporary Music Review Vol. 24, No. 2/3, April/June 2005, pp. 149 – 171.

SHIMABUCO, Luciana. *A forma como resultante do processo composicional de György Ligeti no primeiro livro de estudos para piano*. São Paulo: Tese - Doutorado em Música – Unicamp, 2005.

**Anexos**

Anexo A – Partitura de *8*

Anexo B – Partitura de *Crash!!!*

# *8* (2015/2016)

for solo piano and electroacoustic sounds

## About the piece and the score

The musical composition "8" is, first of all, a pianistic work for eight hands - hence the origin of the title. In this piece, the piano solo (performed by the two hands of the pianist) comprises the instrumental part of the work, while the pianistic material written for the other six "hands" consists, in reality, of virtual 'MIDI-protocol' pianos which make up the electroacoustic portion of the piece.

The electroacoustic sounds are graphically represented in the score with the notes of the pianistic material written for the other six "hands". You will also find, in succession, a score without the representation of electronic sounds for ease of use by the pianist (i.e. to facilitate reading).

Please note that the graphical representation is an essential, not a "full", portrayal of the electronic gestures stemming from the pianistic material for the six hands, since the electronic sounds of the piece also include electronic manipulations other than the MIDI-protocol piano. These other sounds are spectrally further removed from the usual sounds of the piano and were achieved through the processing of samples derived from recordings of piano sounds, as well as from other sources.

## The Electronics

The piece was originally composed for quadraphonic electroacoustic arrangement (1 - on stage on the left; 2 - on stage on the right; 3 - behind the audience on the left; 4 - behind the audience on the right).

*for Jay and Nilza*

# 8

*for piano and electronics*

Julian Maple
2015/2016

♩ = 105

0'1"

Piano

Electronics (Tape)

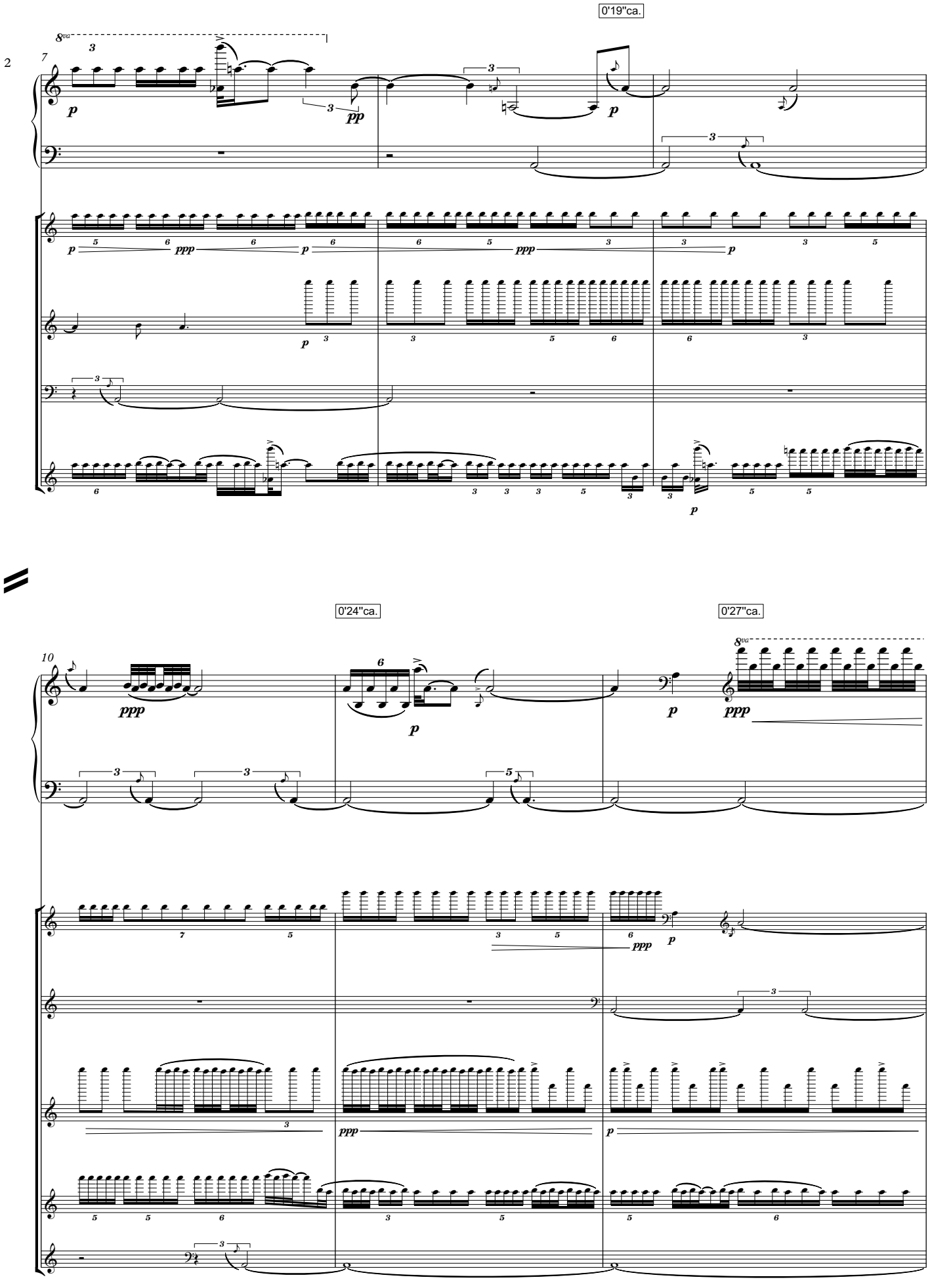
Ped. *sempre*

0'8,5"ca.

0'13,5"ca.

*with both hands, whenever possible*

* The 32nd notes can be played as a tremolo.

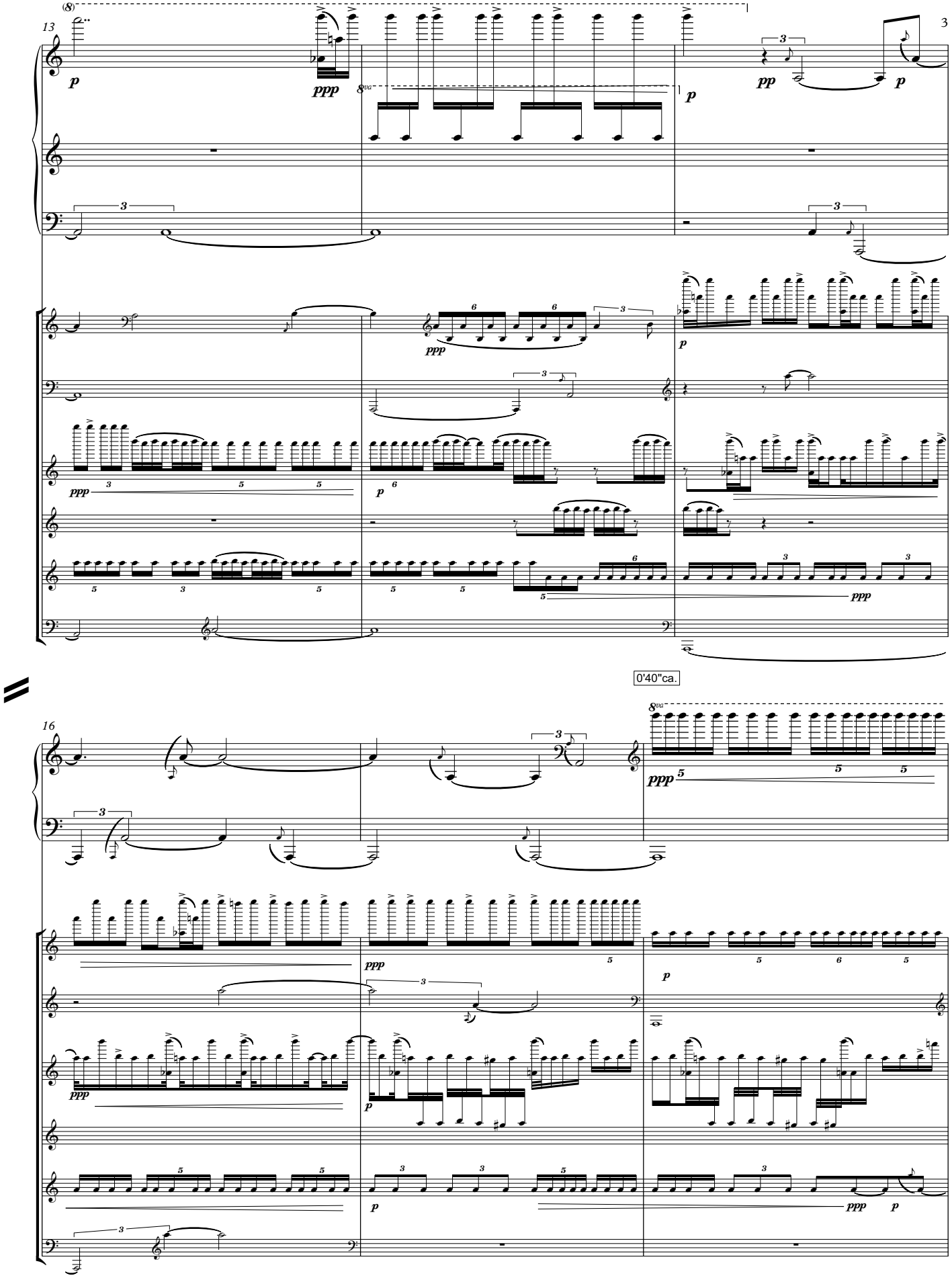

0'19"ca.
0'24"ca.
0'27"ca.

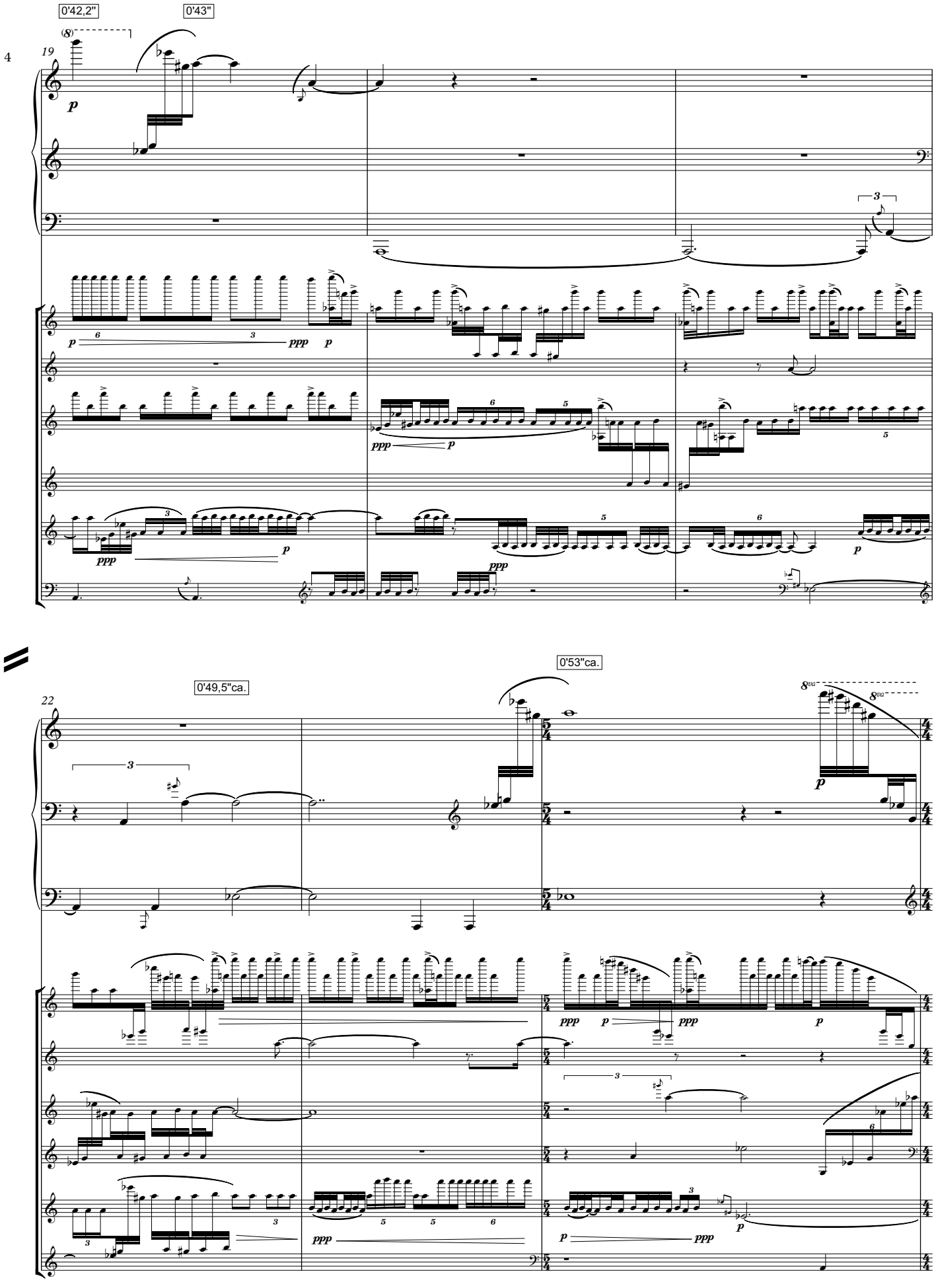
0'30,5"ca.

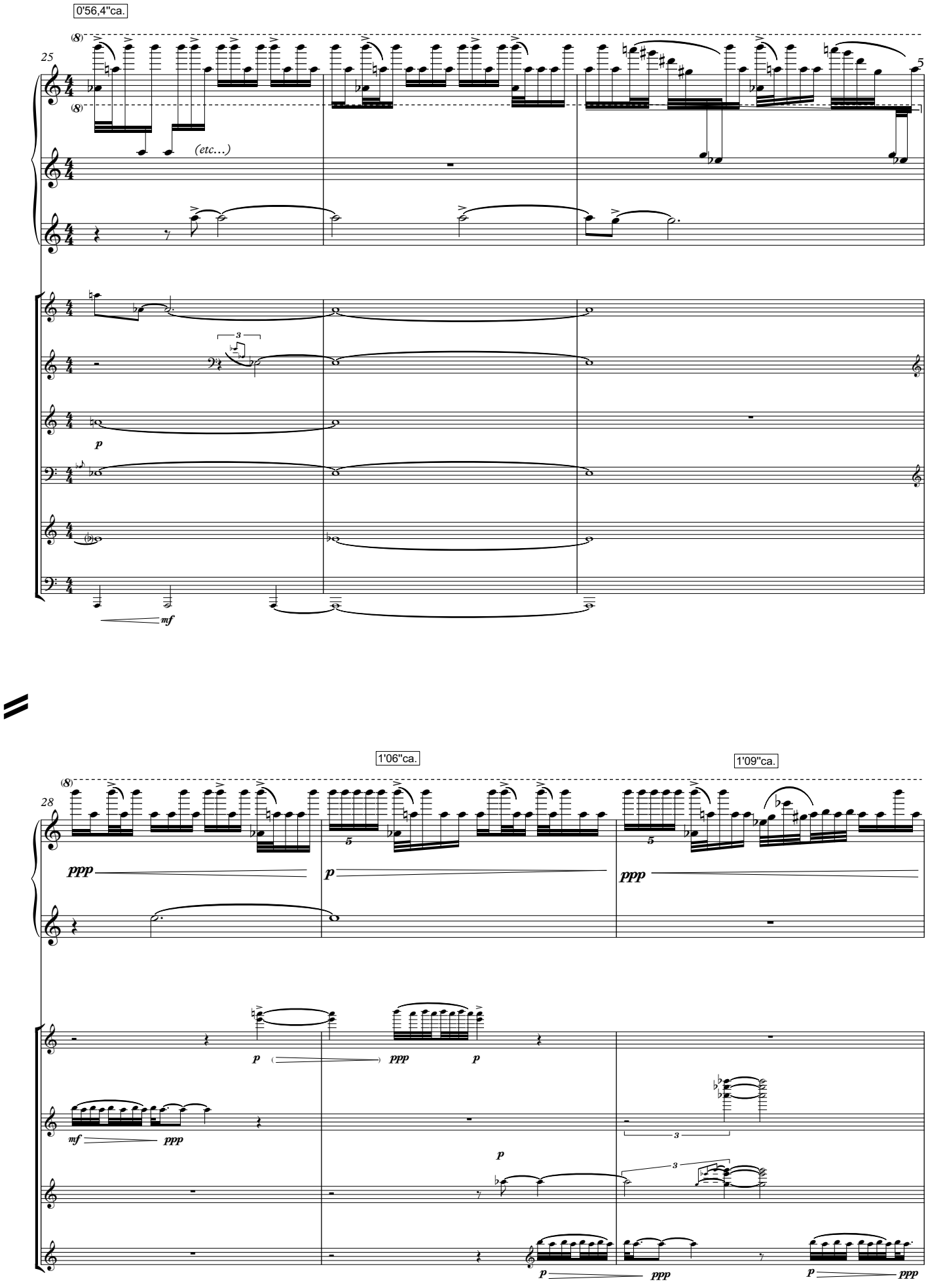
13

0'40"ca.

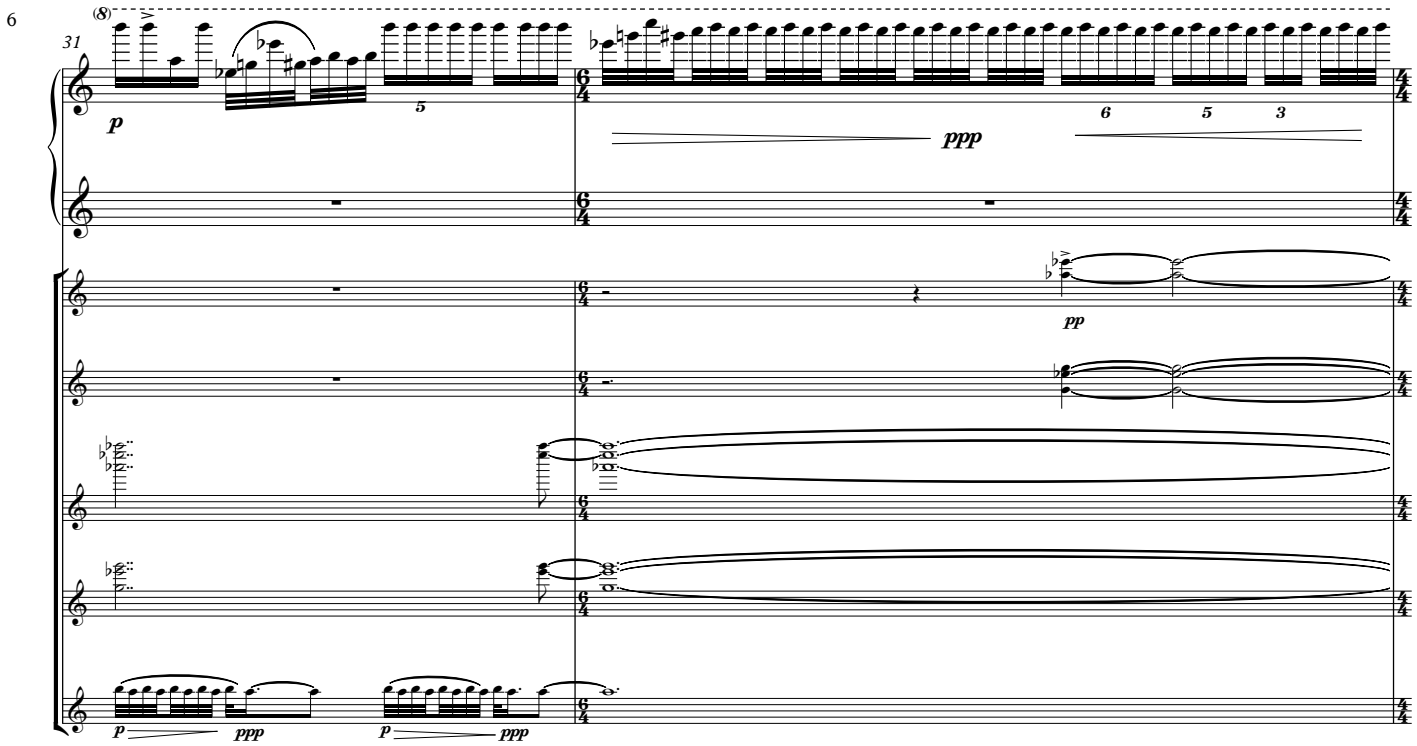
16



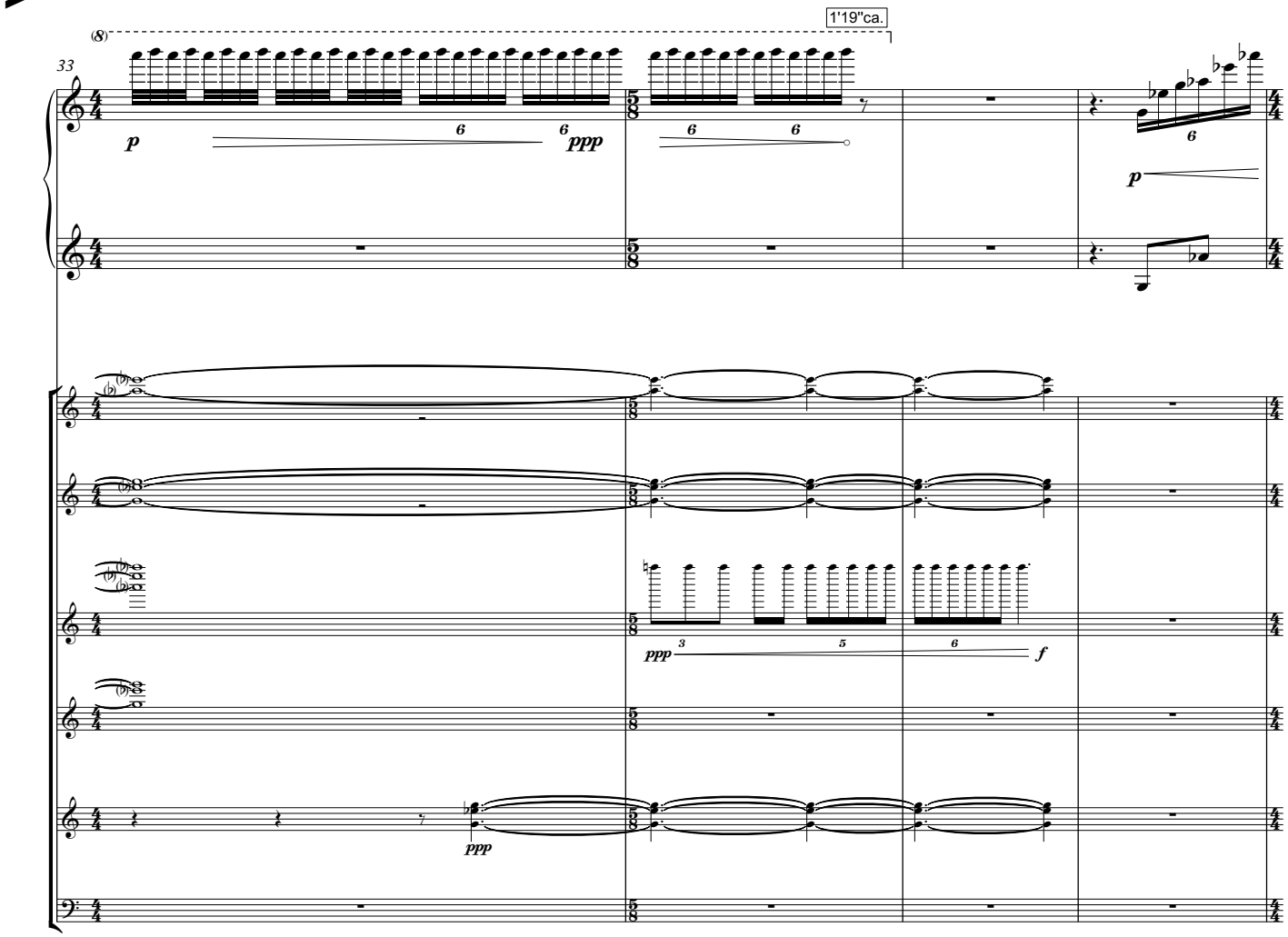

0'42,2"
0'43"
19
0'49,5"ca.
0'53"ca.
22

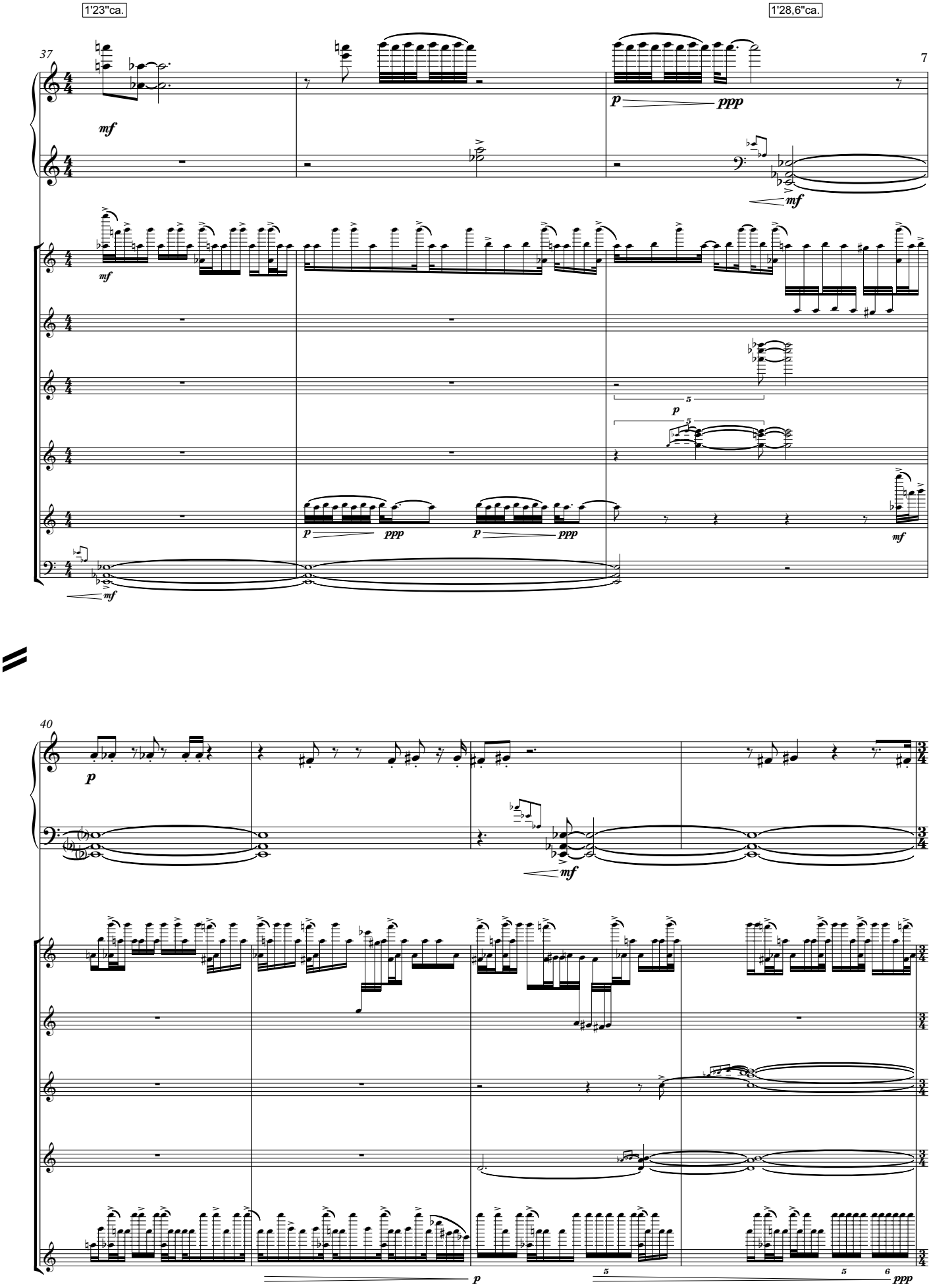

0'56,4"ca.
25
5
(etc…)
p
mf
1'06"ca.
1'09"ca.
28
ppp
p
ppp
mf
ppp
p
p
ppp
p
ppp

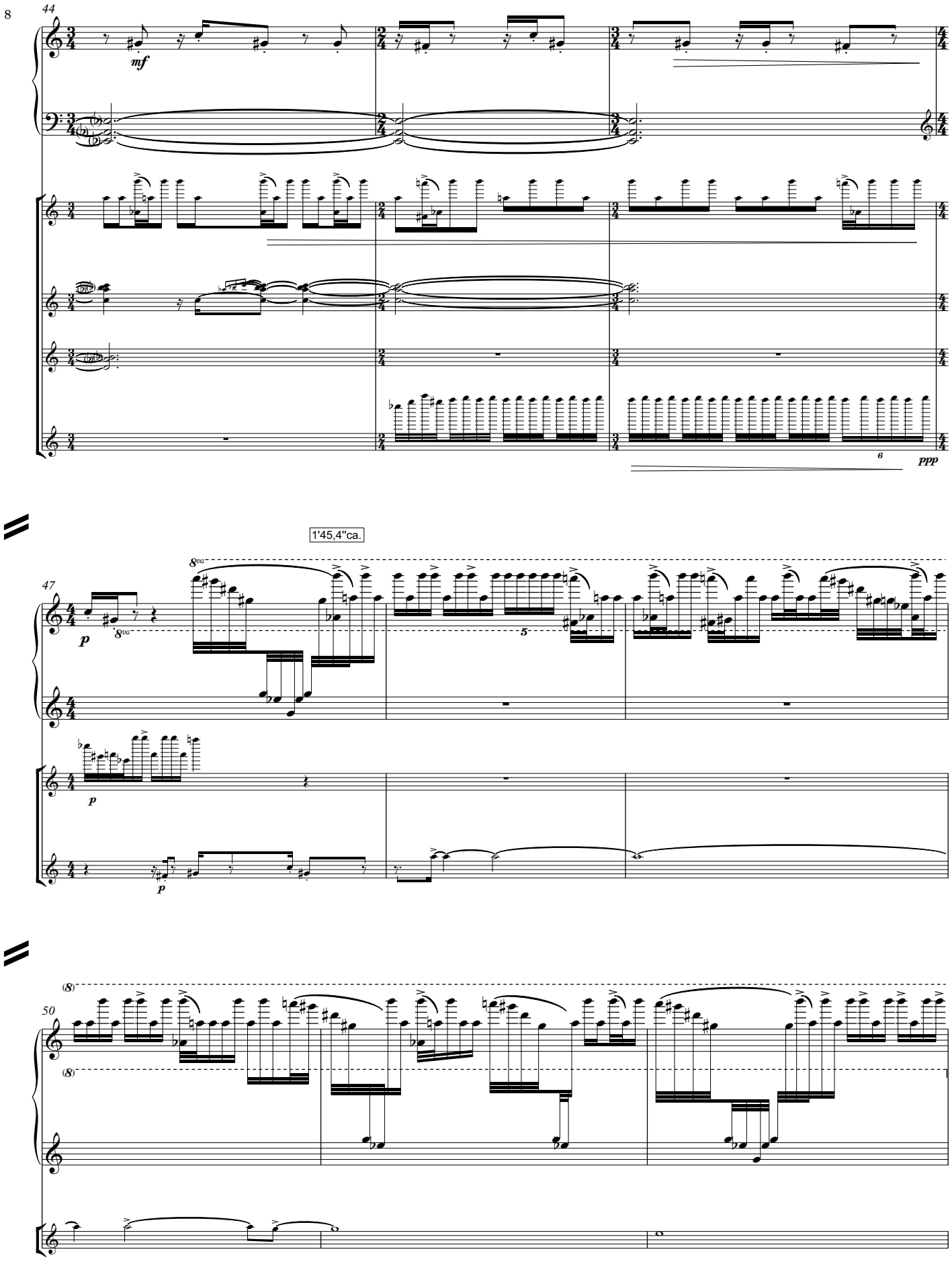
1'12,3"ca.



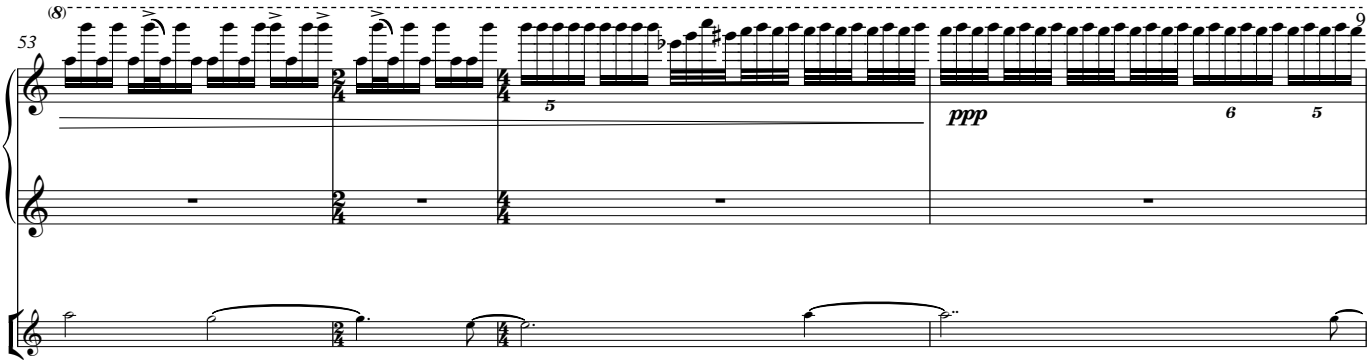

1'19"ca.




1'23"ca.
1'28,6"ca.
37
mf
p
ppp
40
p
mf
p
ppp

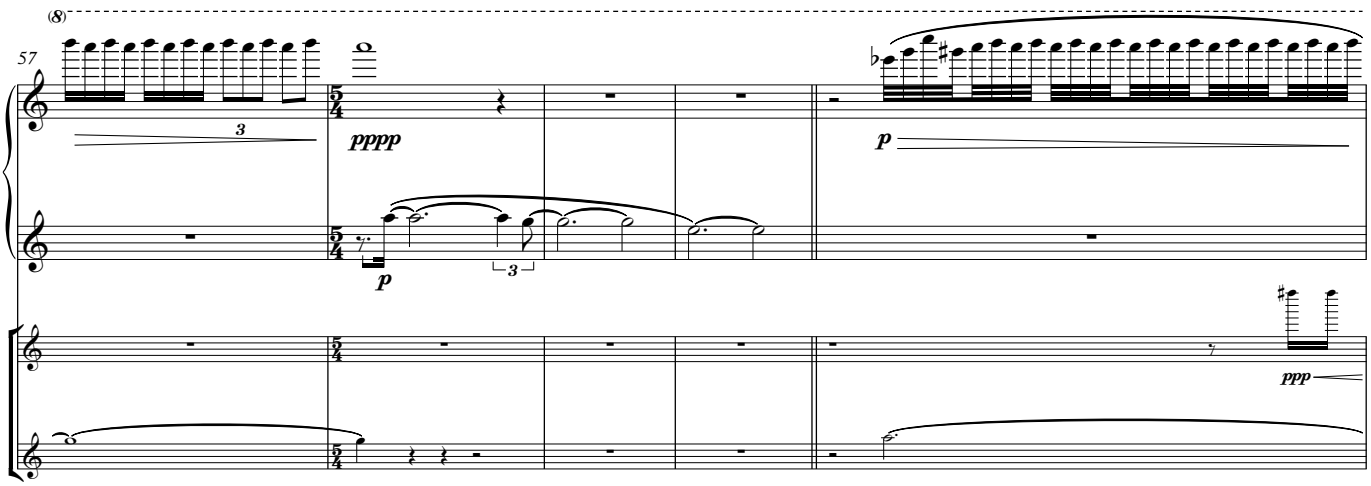

44
mf
ppp
1'45,4"ca.
47
p
8va
5
50
(8)

2'02"ca.

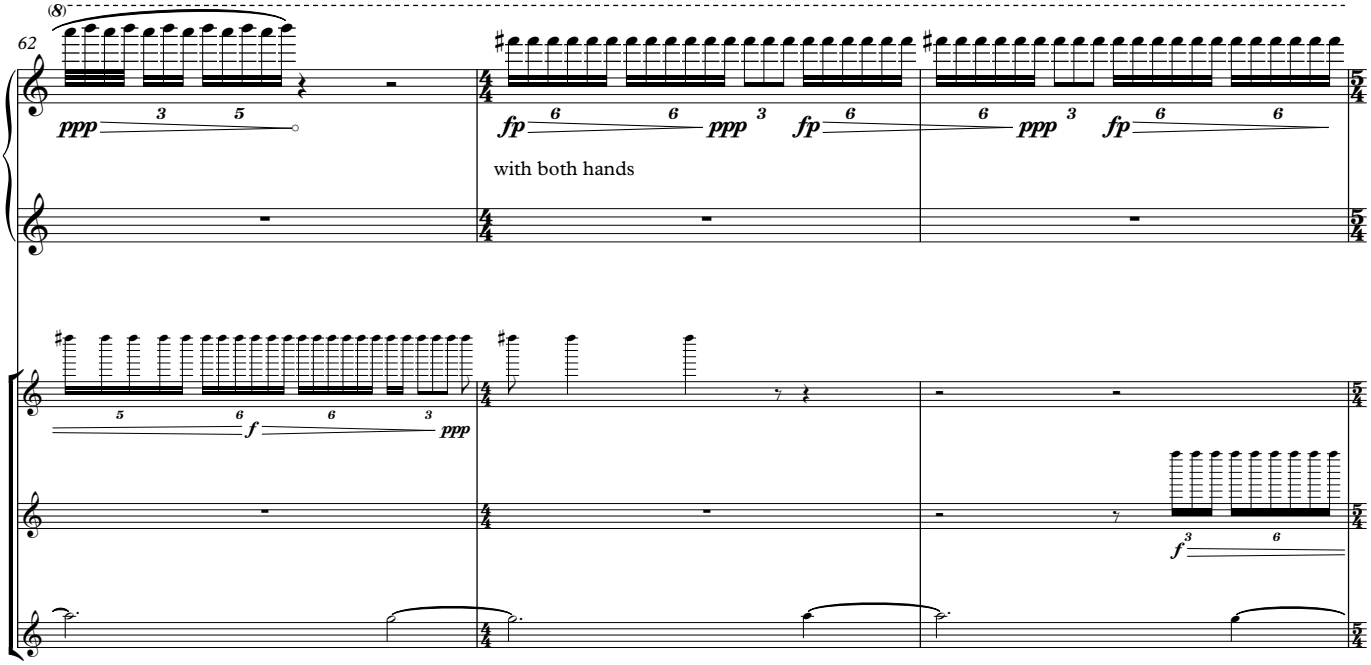



2'08"ca.

2'17,8"ca.




2'17,8"ca.



2'29,5"

65

(8)

ppp fp ppp ppp f ppp

f ppp f ppp f ppp f ppp f ppp f

ppp f ppp f ppp f ppp ppp

2'34,3"

2'38,5"ca.

2'39,5"ca.

68

f ppp f ppp

2'46"ca.

8va

73

f ppp mf f

f p

f f

2'48,3"

76

ppp

f

ppp

f

f

f

2'54"

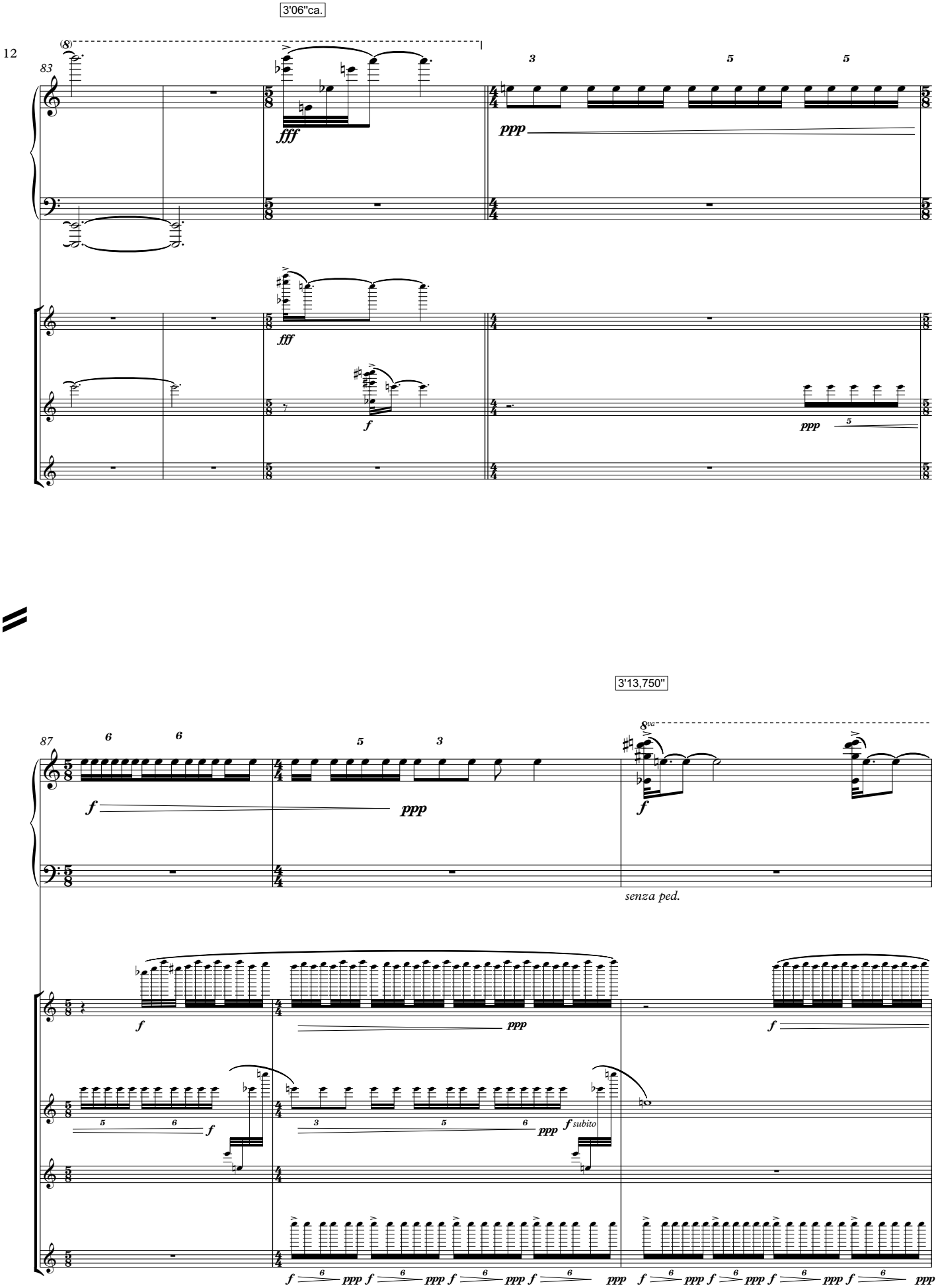
2'49"ca.

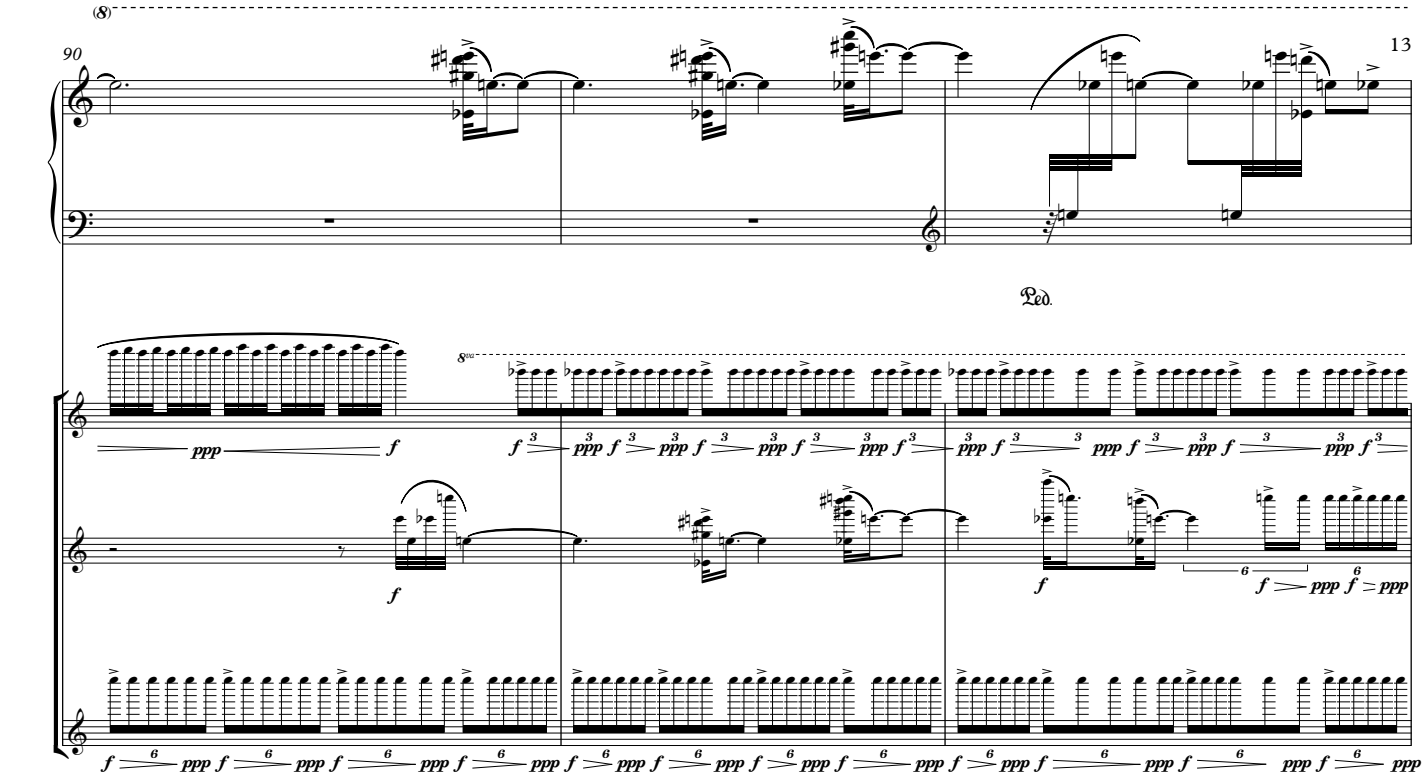
79

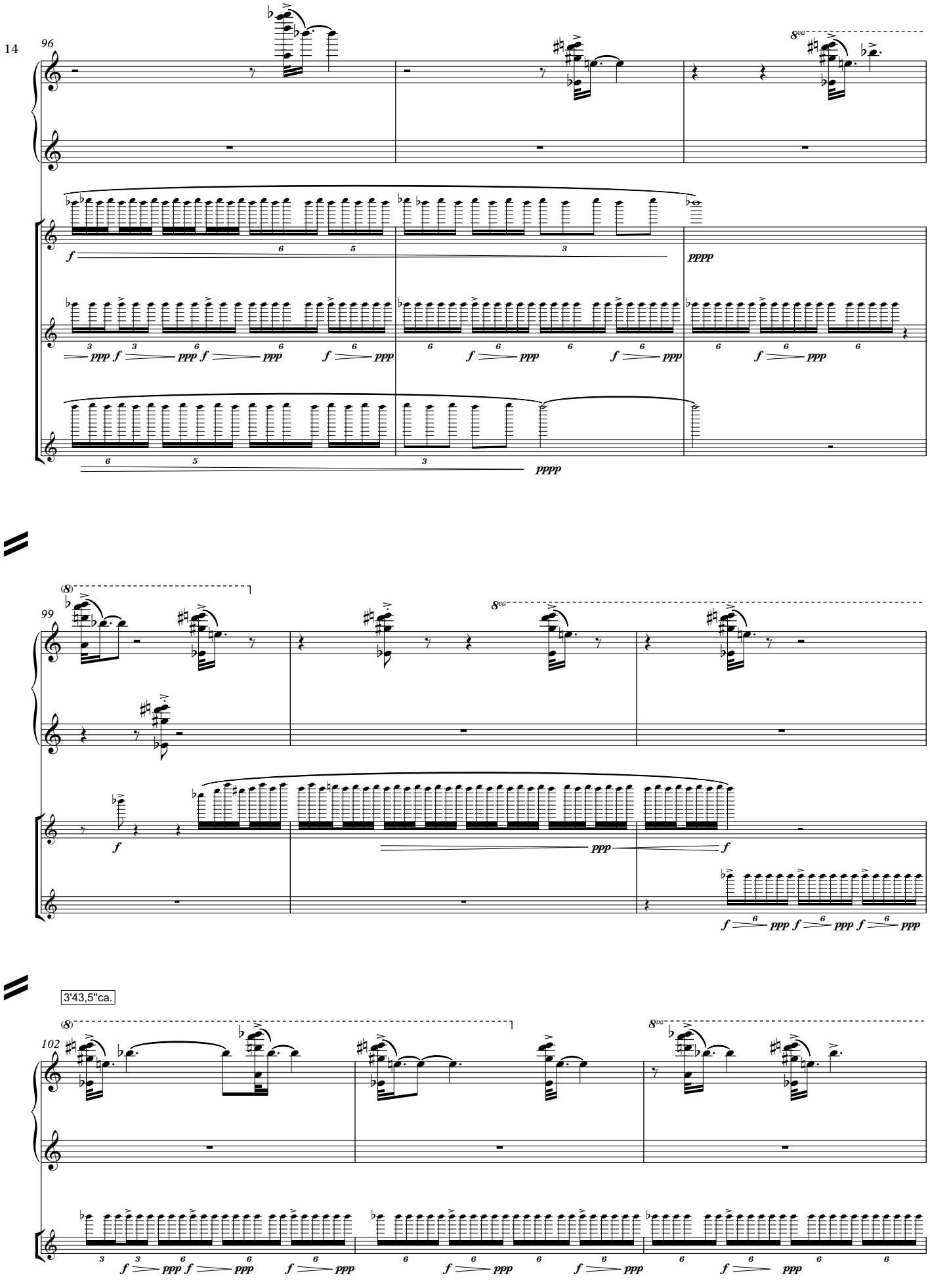
f

ff

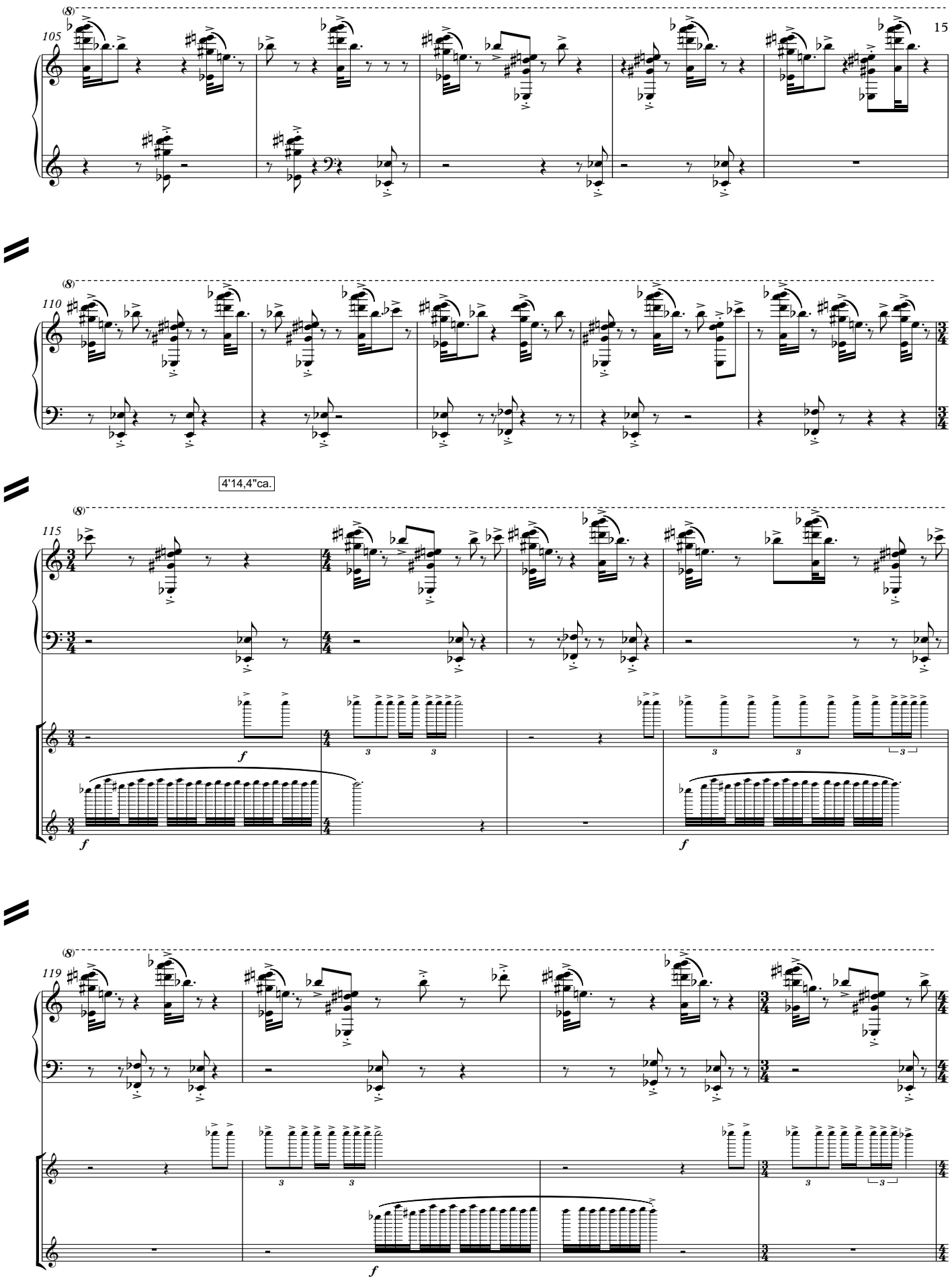
p

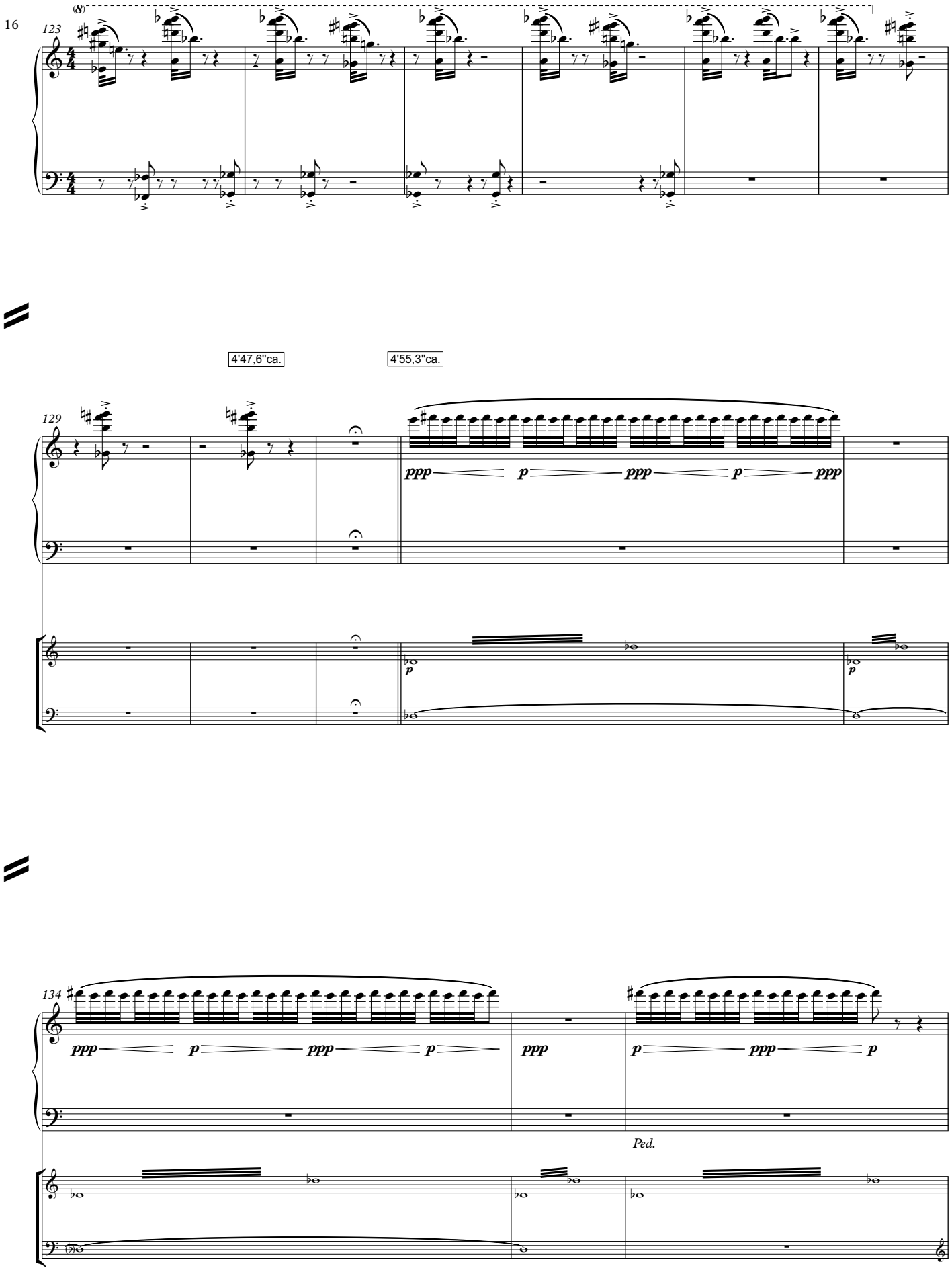

3'06"ca.
83
fff
ppp
fff
f
ppp
3'13,750"
87
f
ppp
8va
f
senza ped.
f
ppp
f
f
ppp
f subito
f ppp f ppp f ppp f ppp f ppp f ppp f ppp f ppp f ppp

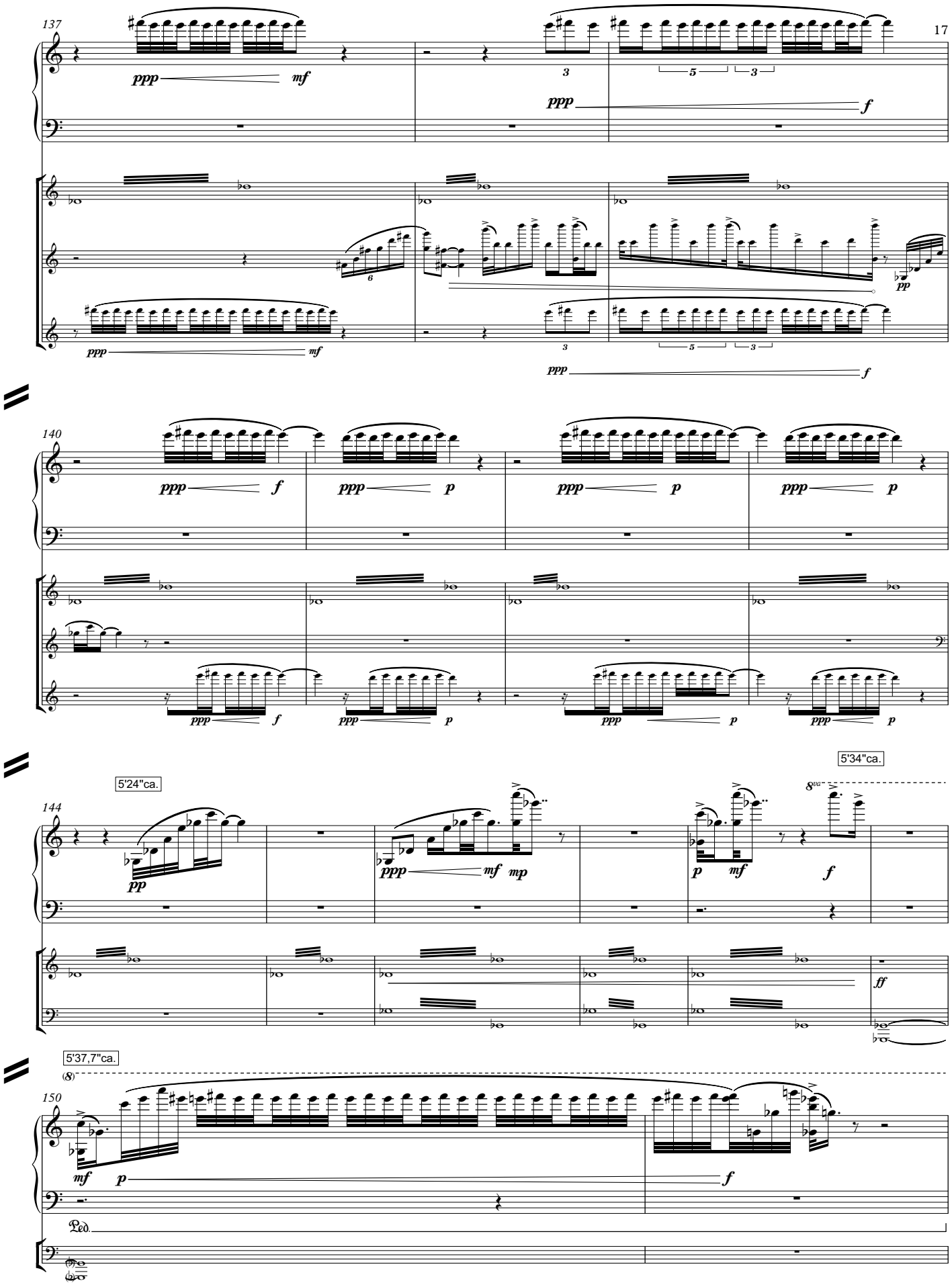

(8)
90
Ped.
8va
ppp f
f
f ppp f ppp f ppp

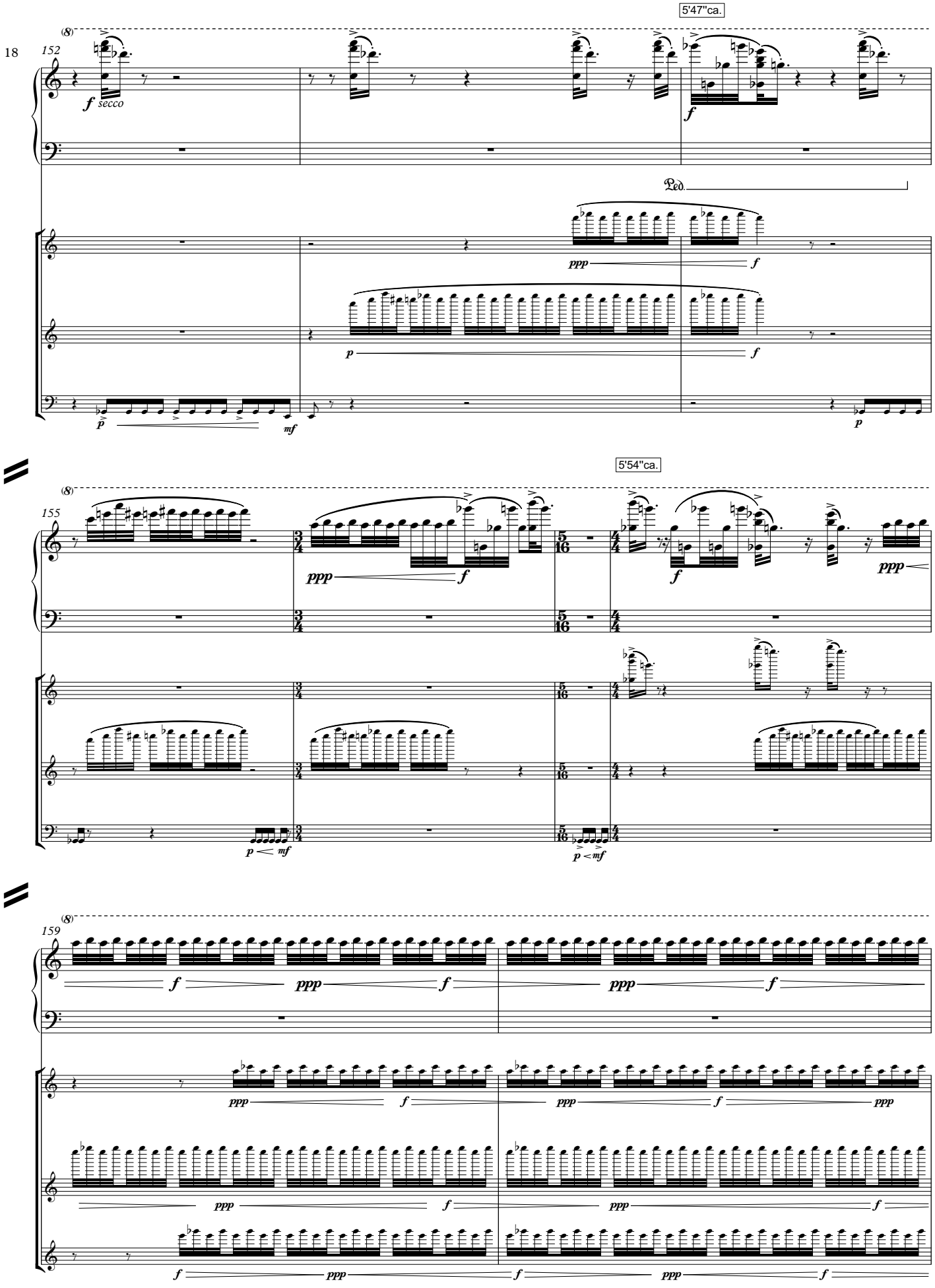

96
8va
f
pppp
ppp f ppp f ppp f ppp f ppp f ppp f ppp
99
(8)
8va
f
ppp
f
f ppp f ppp f ppp
3'43,5"ca.
102
(8)
8va
f ppp f ppp f ppp f ppp f ppp f ppp

3'54,5"ca.

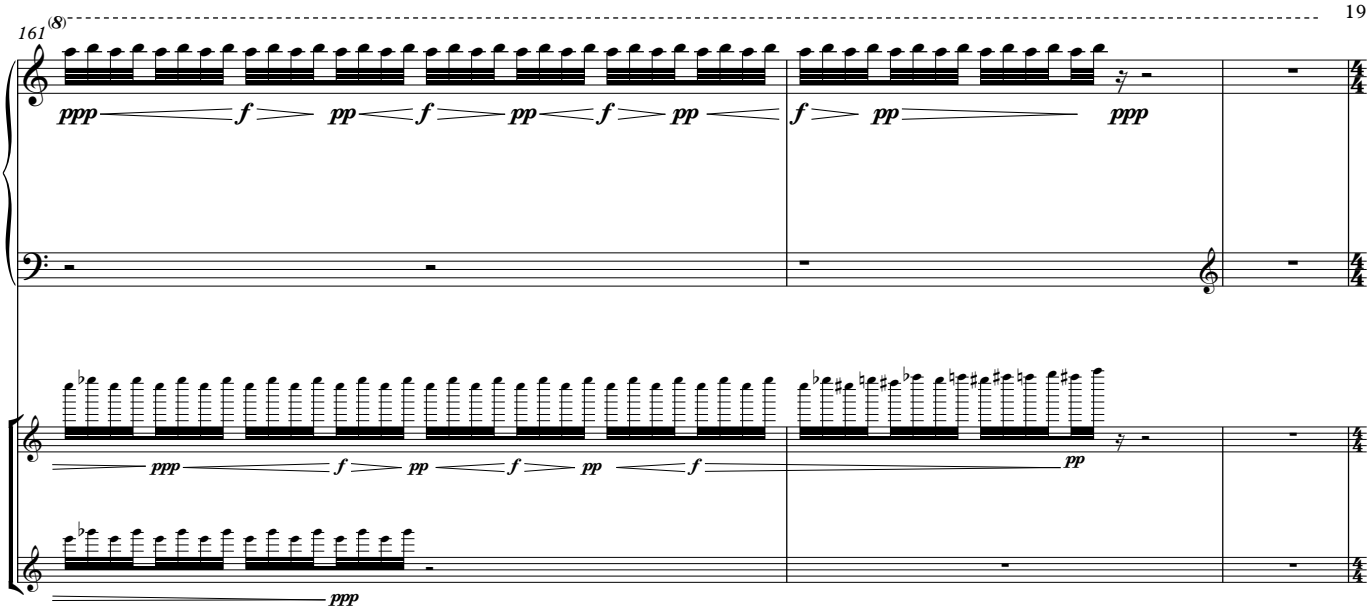



(8)
123
4'47,6"ca.
4'55,3"ca.
129
ppp
p
ppp
p
ppp
134
ppp
p
ppp
p
ppp
p
ppp
p
Ped.


137
140
144
150
5'24"ca.
5'34"ca.
5'37,7"ca.
8va
Ped.

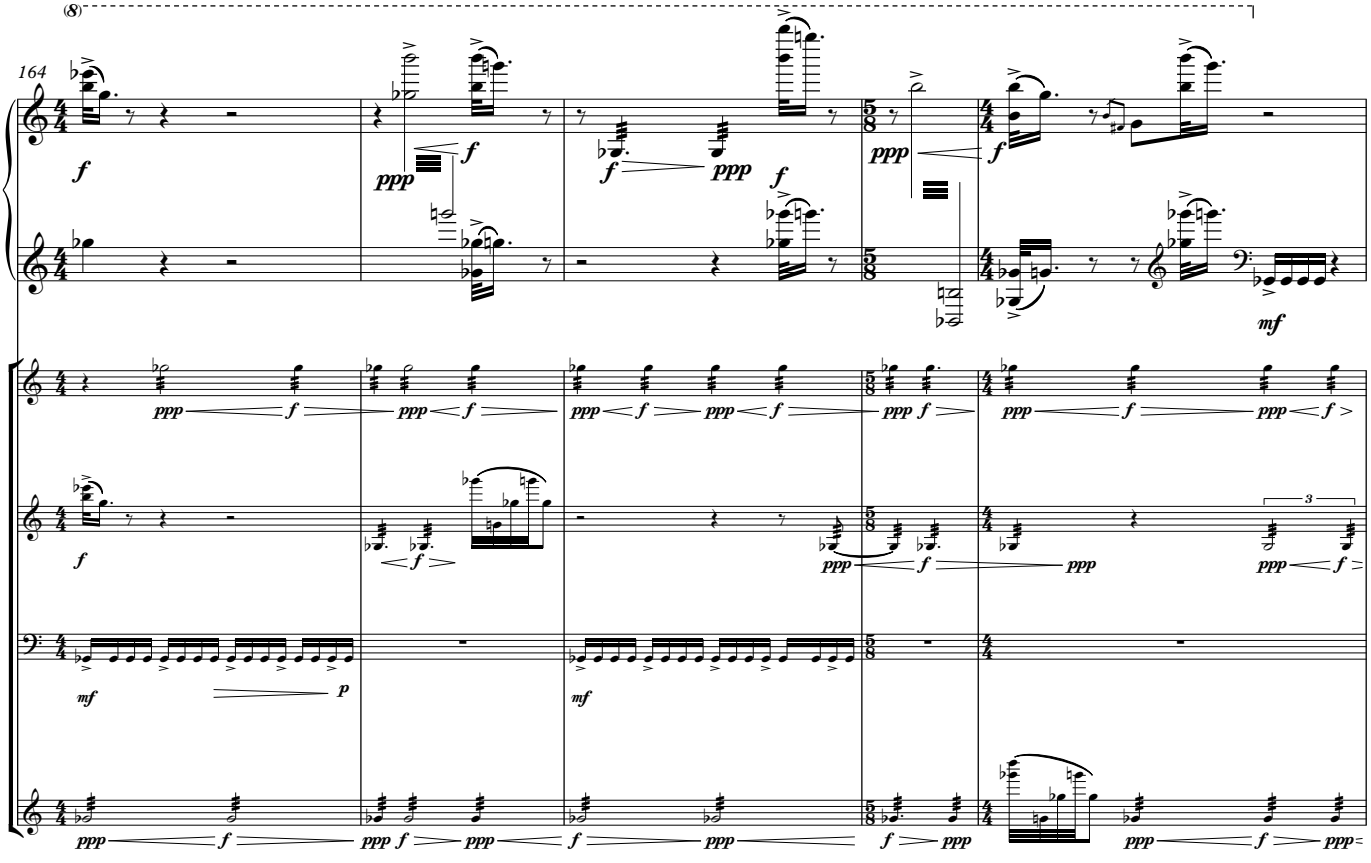

5'47"ca.
152
(8)
f secco
Ped.
ppp
f
p
mf
5'54"ca.
155
(8)
ppp
f
159
(8)

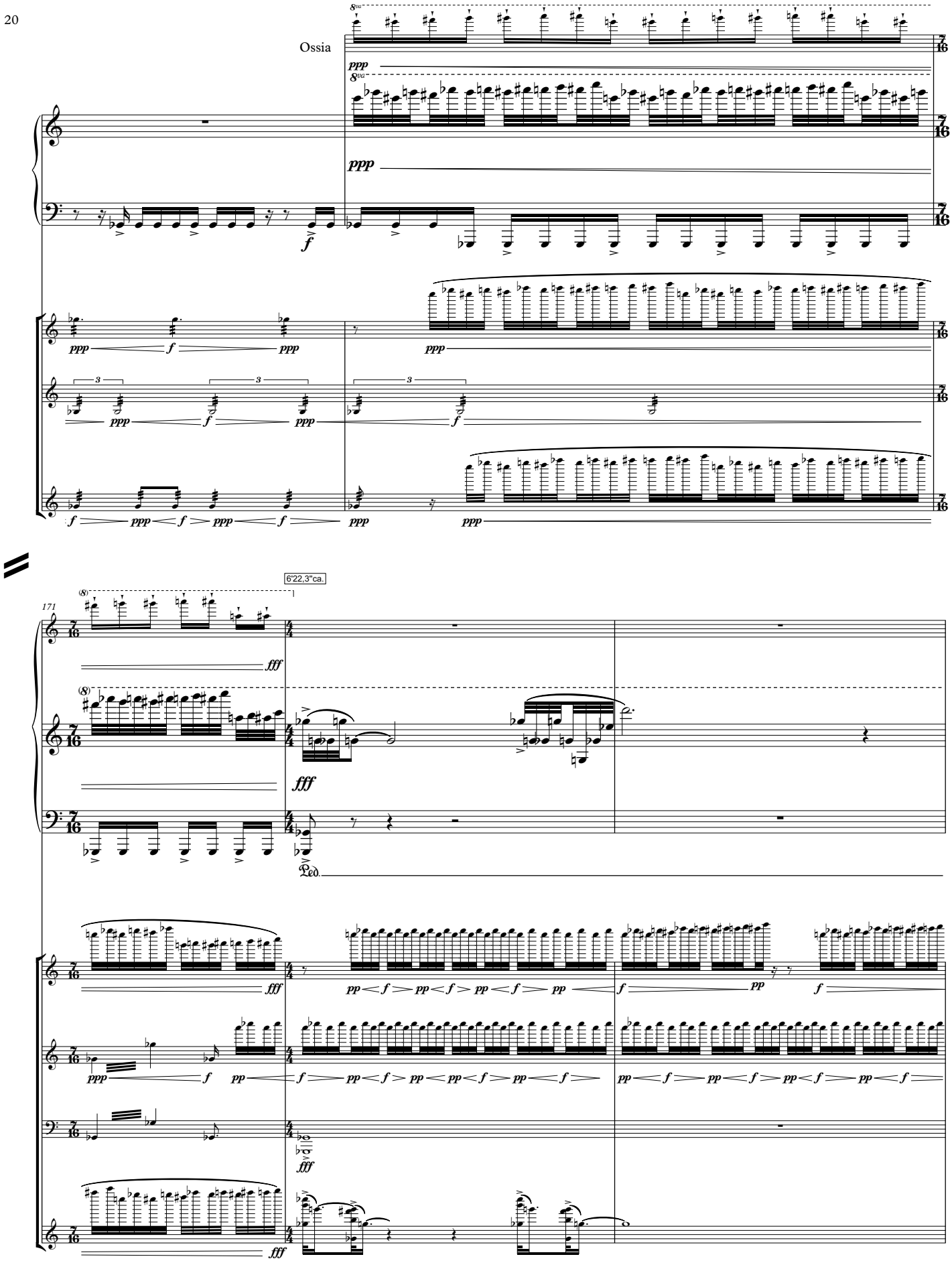
6'03"

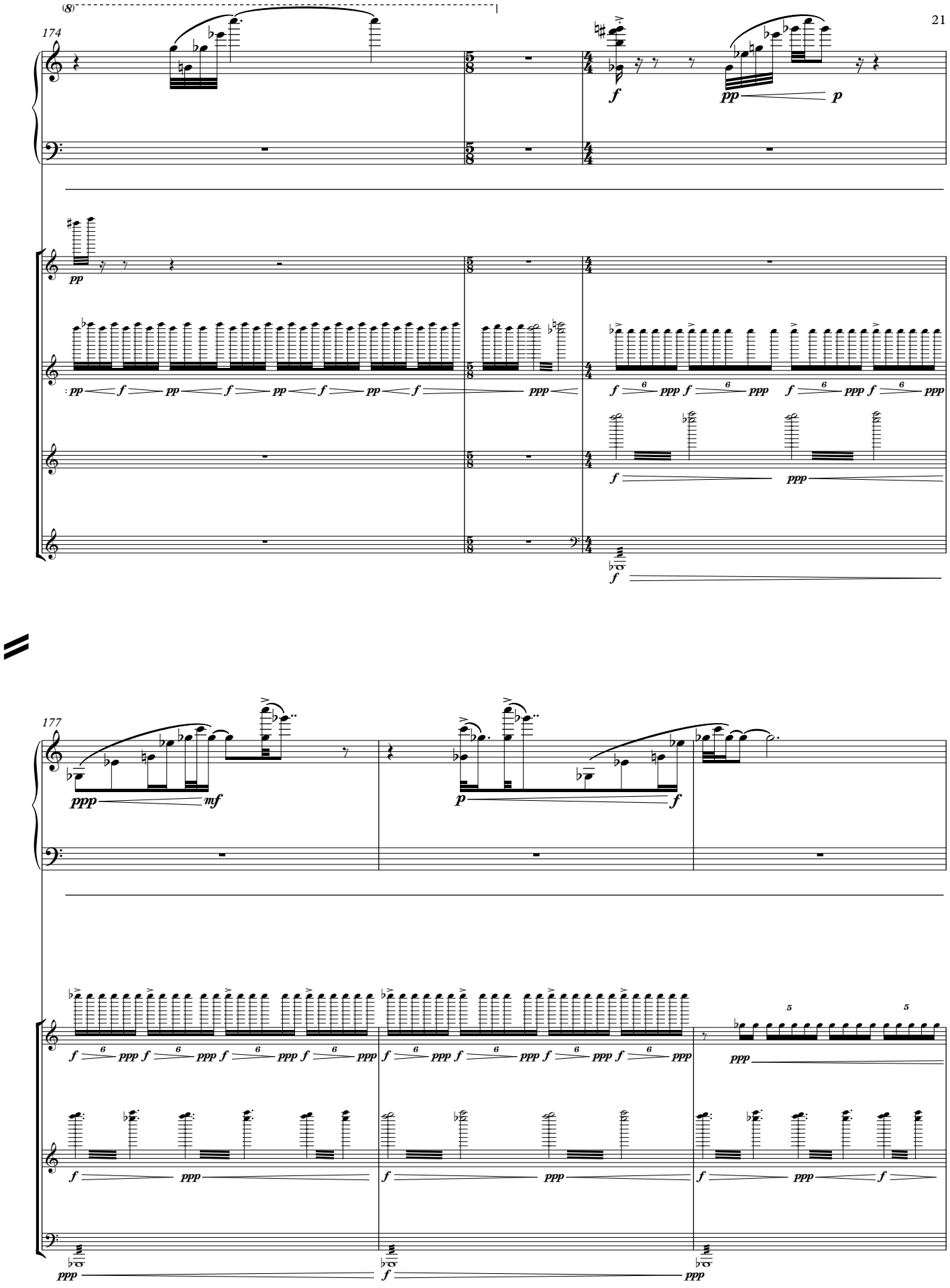



6'06"ca.

6'15,5"ca.

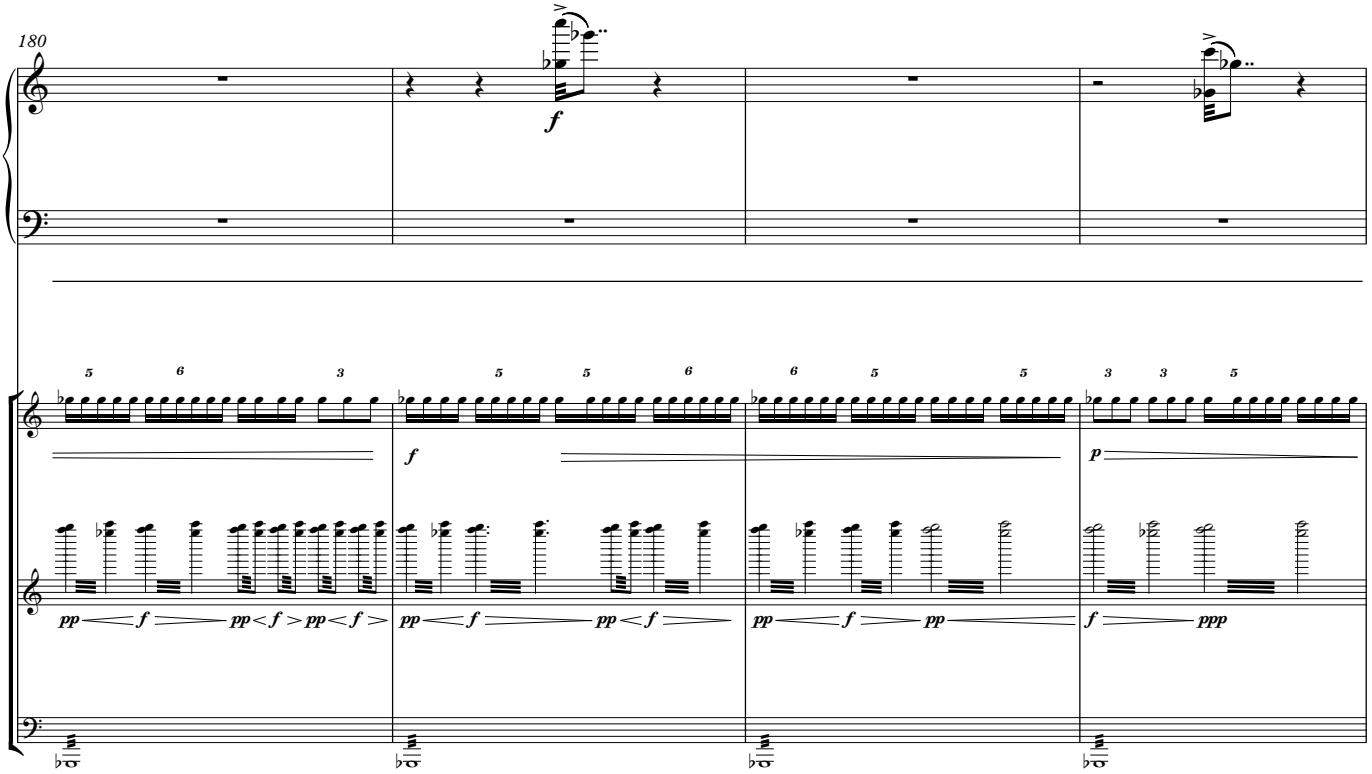



Ossia
ppp
f
ppp
f
ppp
f


174
177

6'43"ca.

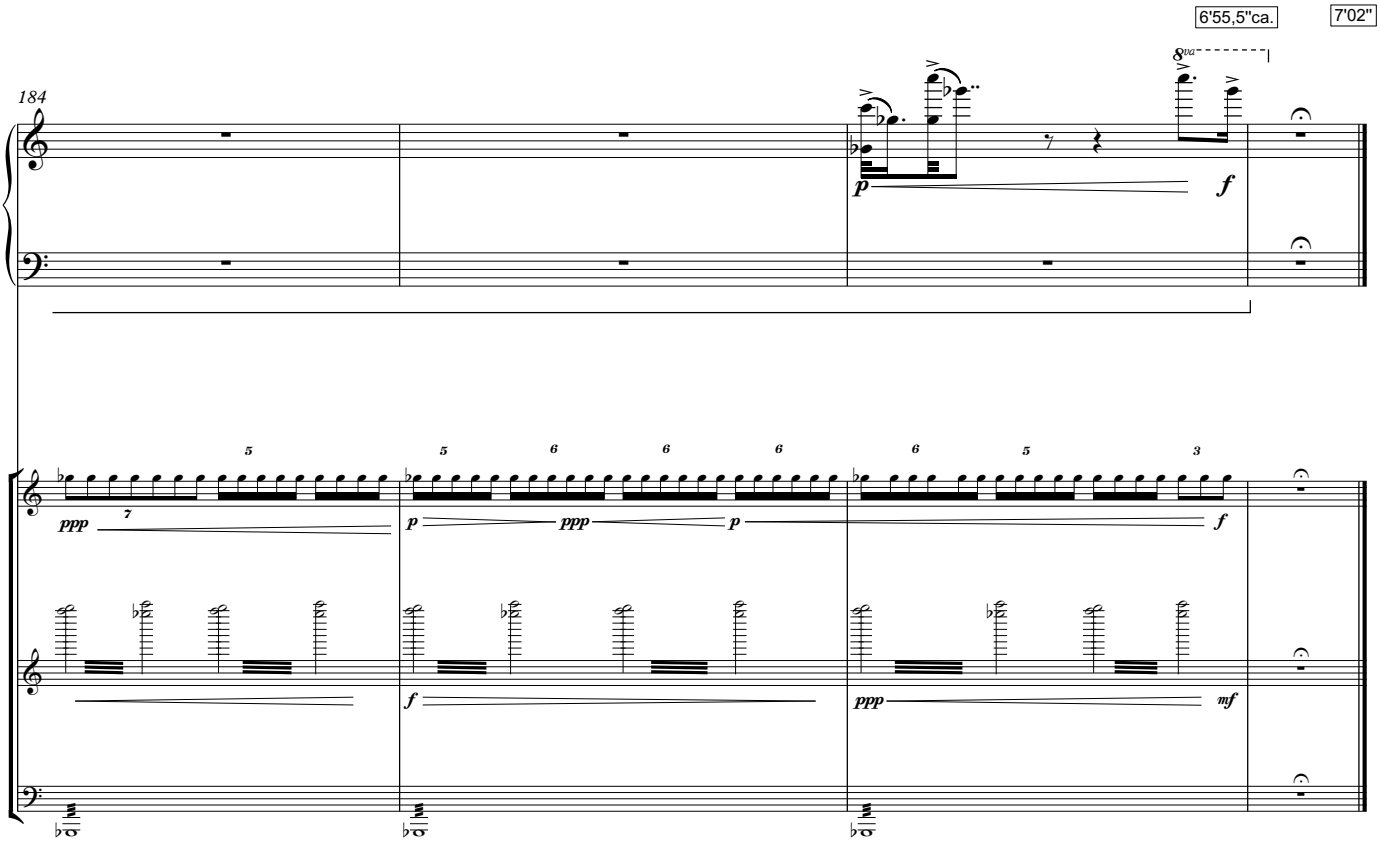
180




6'55,5"ca.

7'02"

184

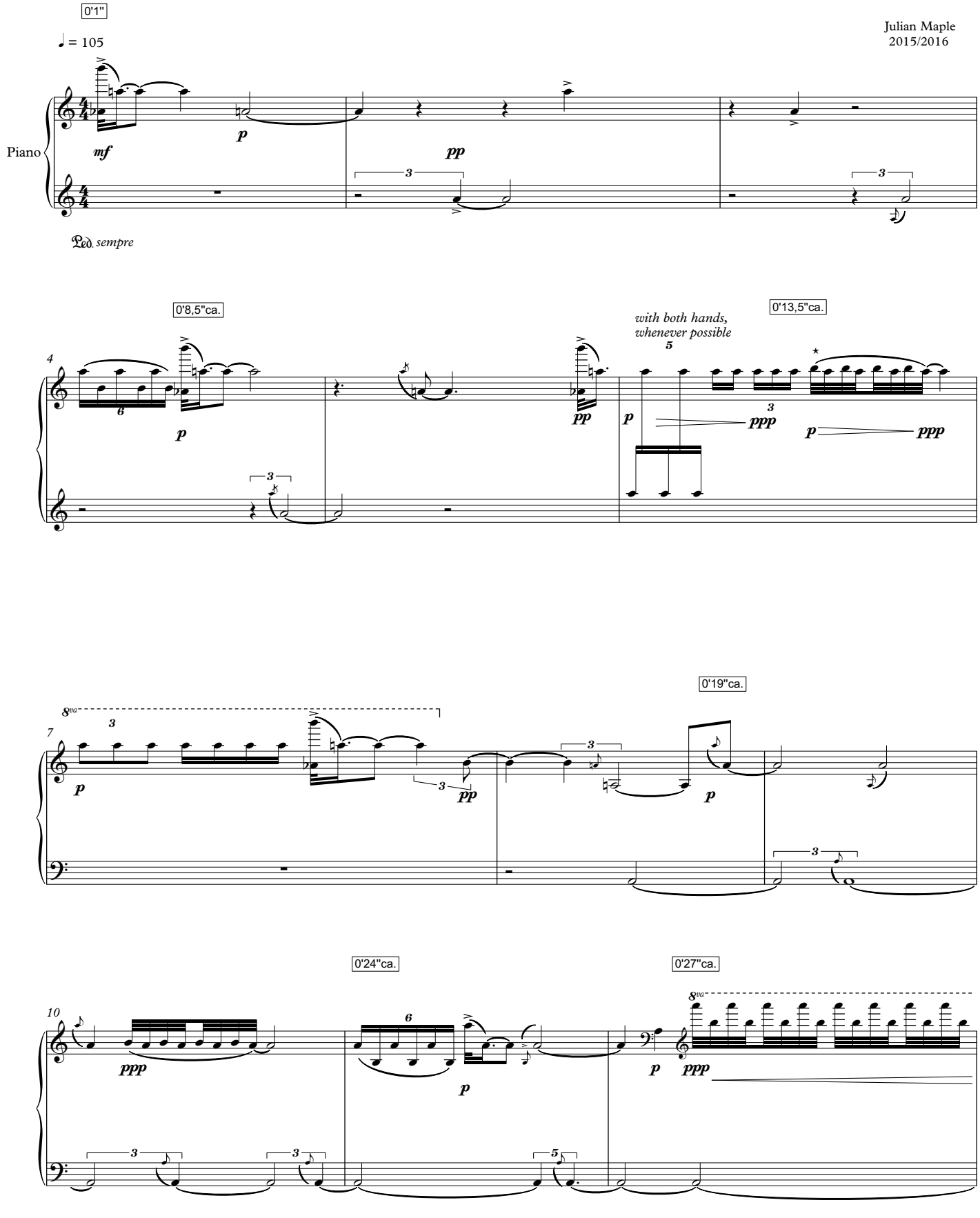


*for Jay and Nilza*

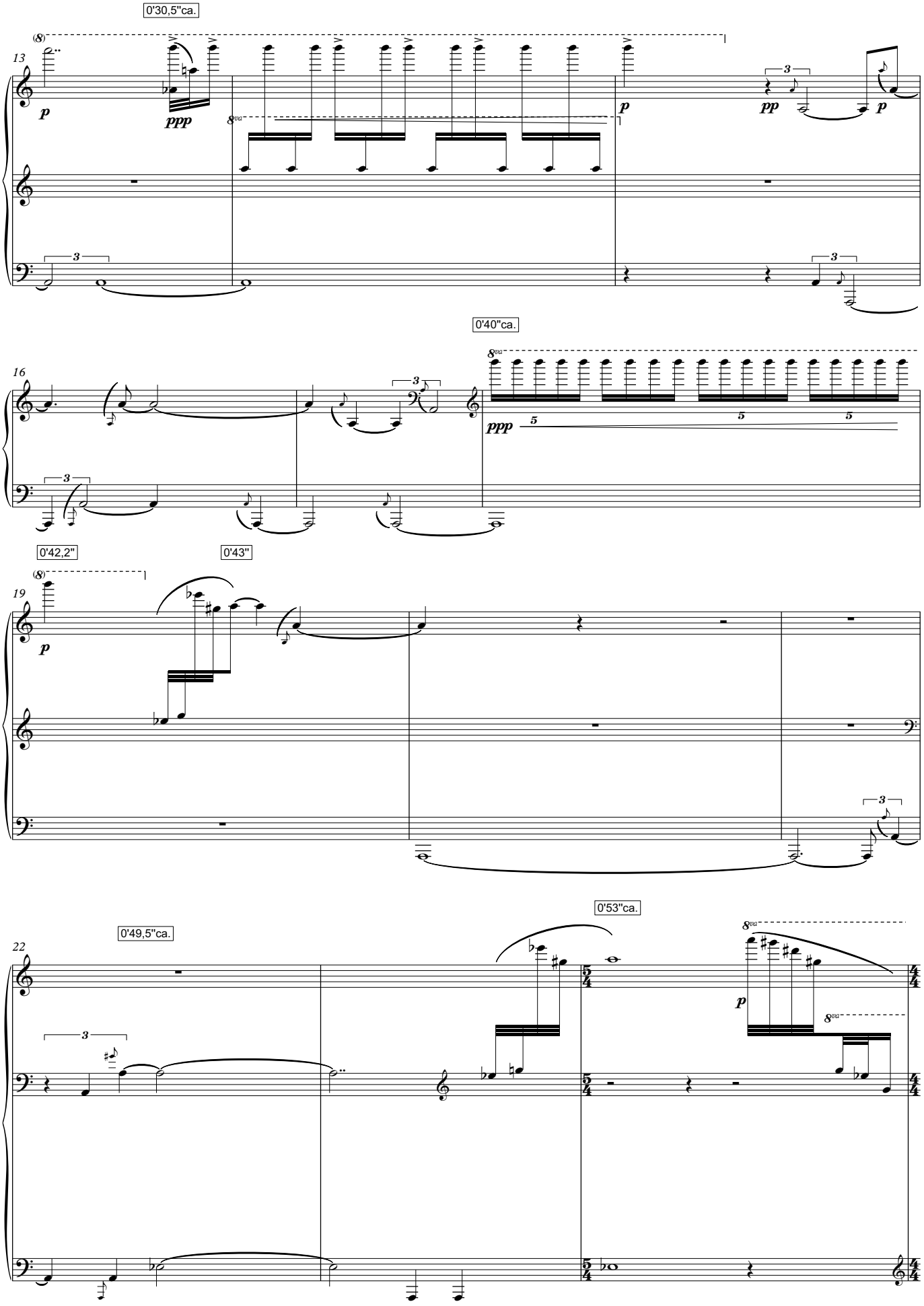
# 8

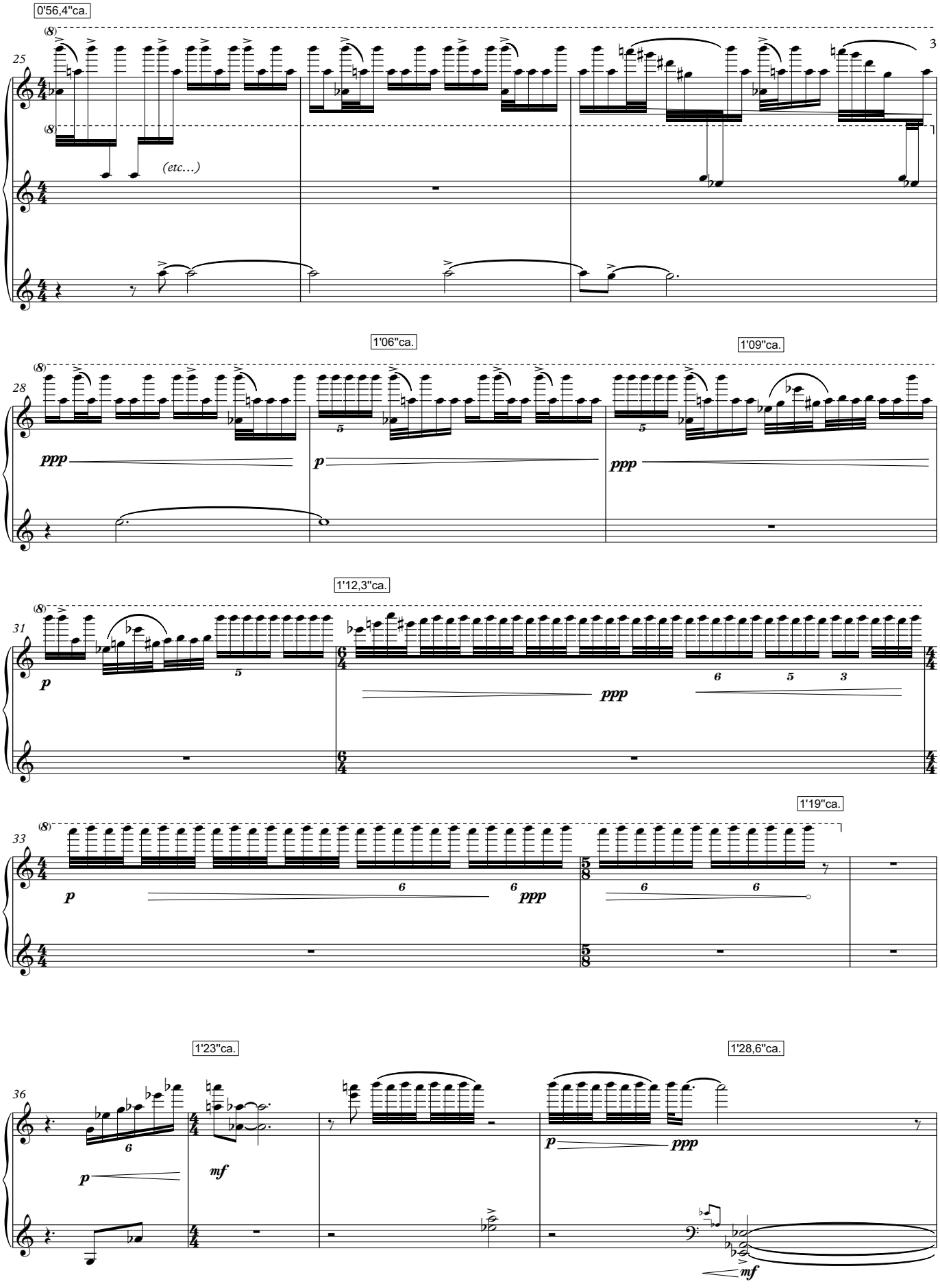
*for piano and electronics*

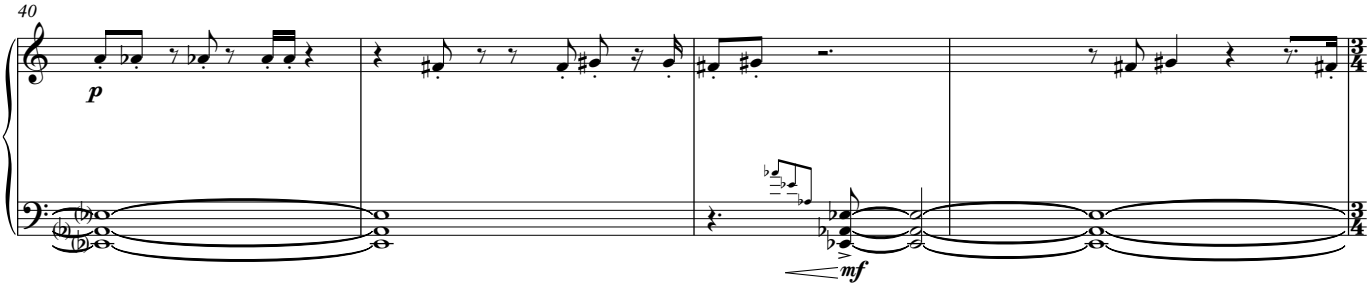
Julian Maple
2015/2016

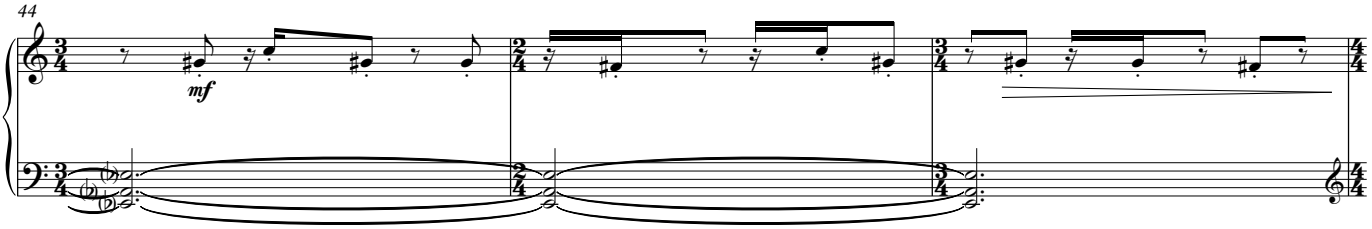


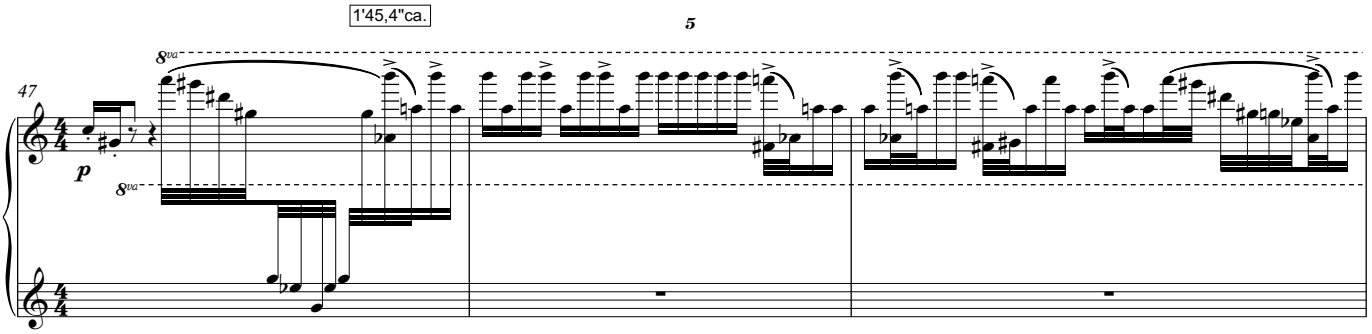

⋆The 32nd notes can be played as a tremolo.

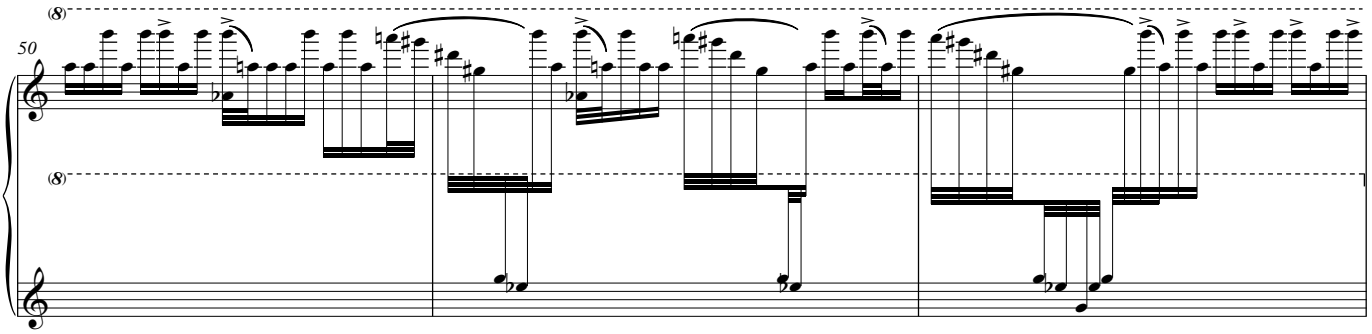

0'30,5"ca.
13
p
ppp
8va
pp
p
3
0'40"ca.
16
8va
ppp
5
0'42,2"
0'43"
19
(8)
p
0'53"ca.
0'49,5"ca.
22
8va
p


0'56,4"ca.
25
3
(etc…)
1'06"ca.
1'09"ca.
28
ppp
p
ppp
1'12,3"ca.
31
p
ppp
1'19"ca.
33
p
ppp
1'23"ca.
1'28,6"ca.
36
p
mf
p
ppp
mf

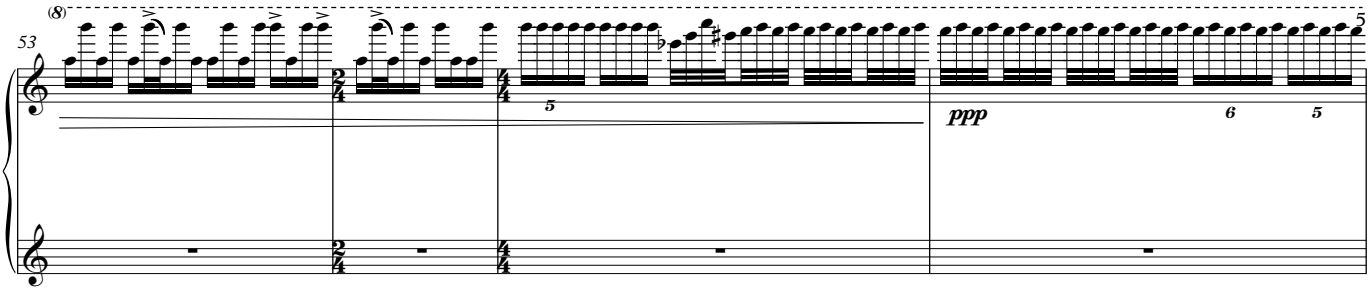

40
p
mf


44
mf


1'45,4"ca.
5
47
p
8va
8va

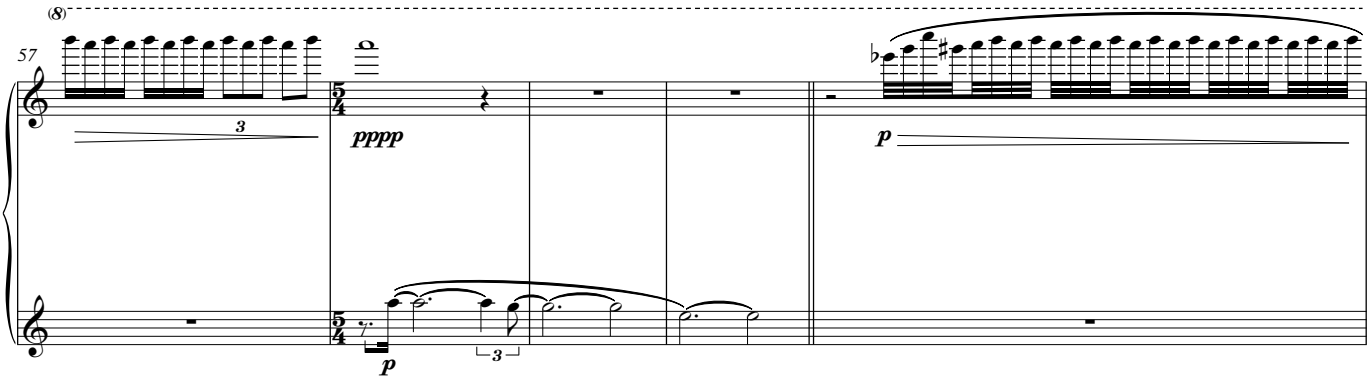

50
(8)
(8)

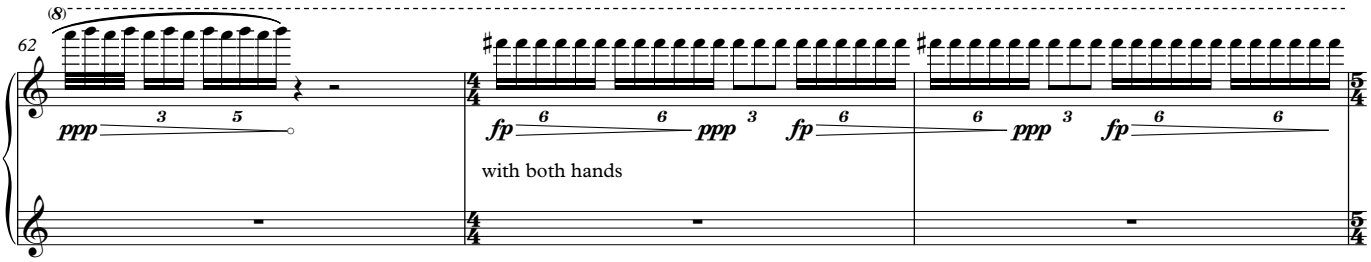
2'02"ca.



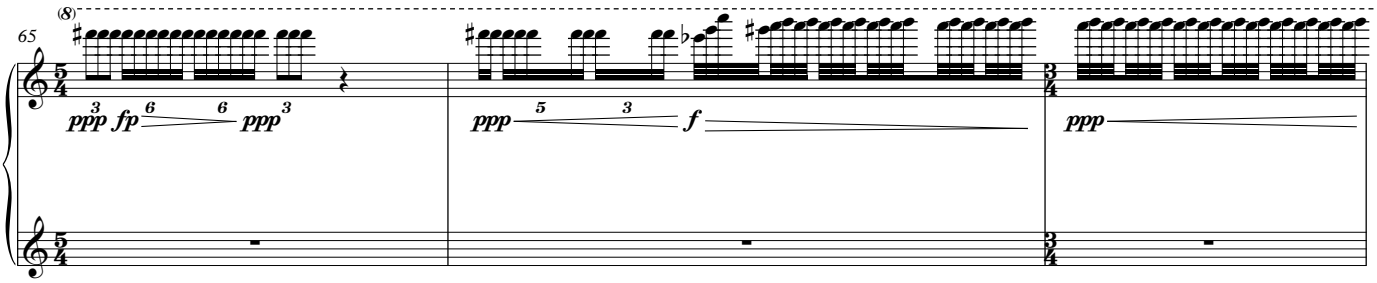

2'08"ca.

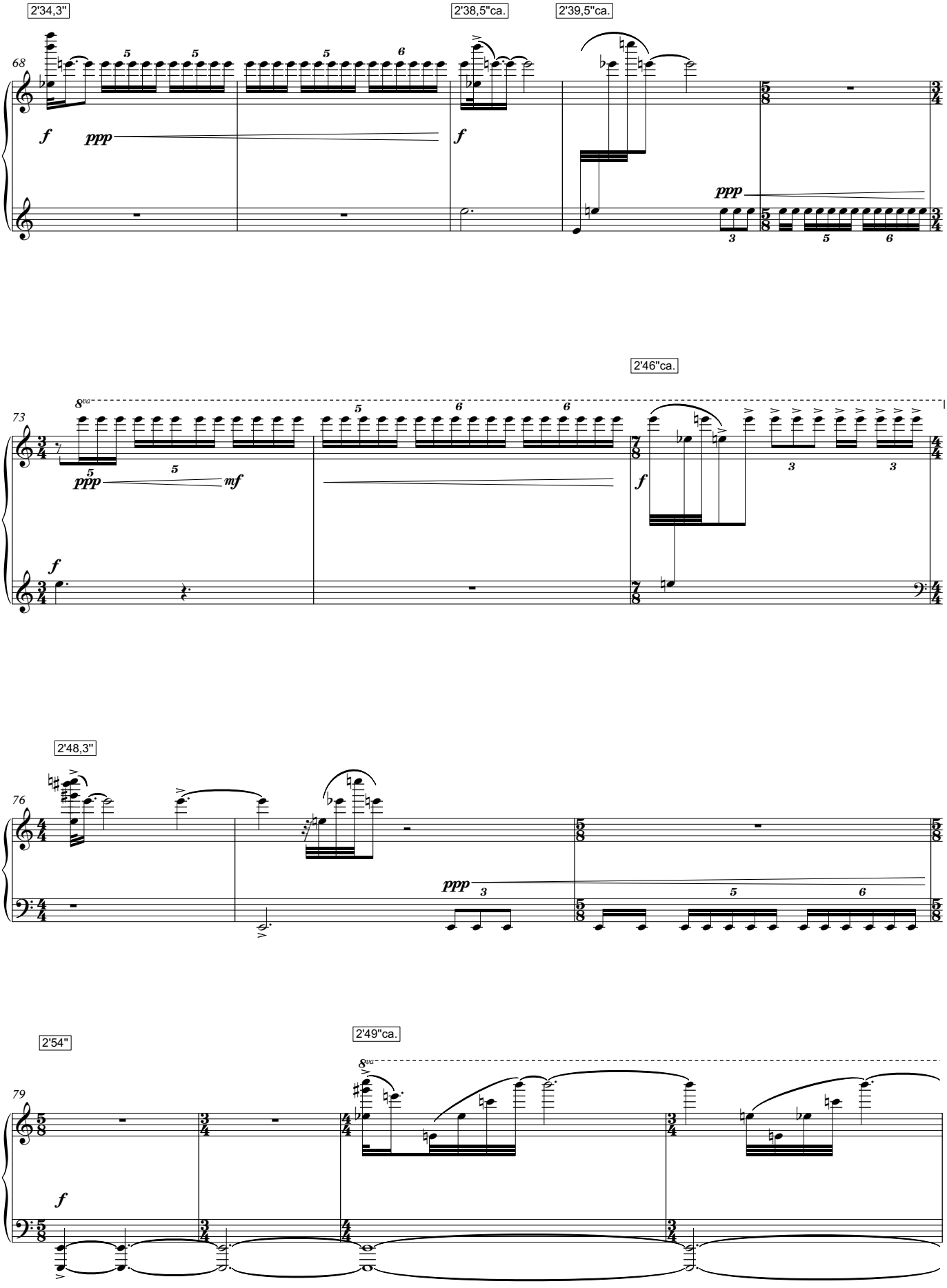
2'17,8"ca.

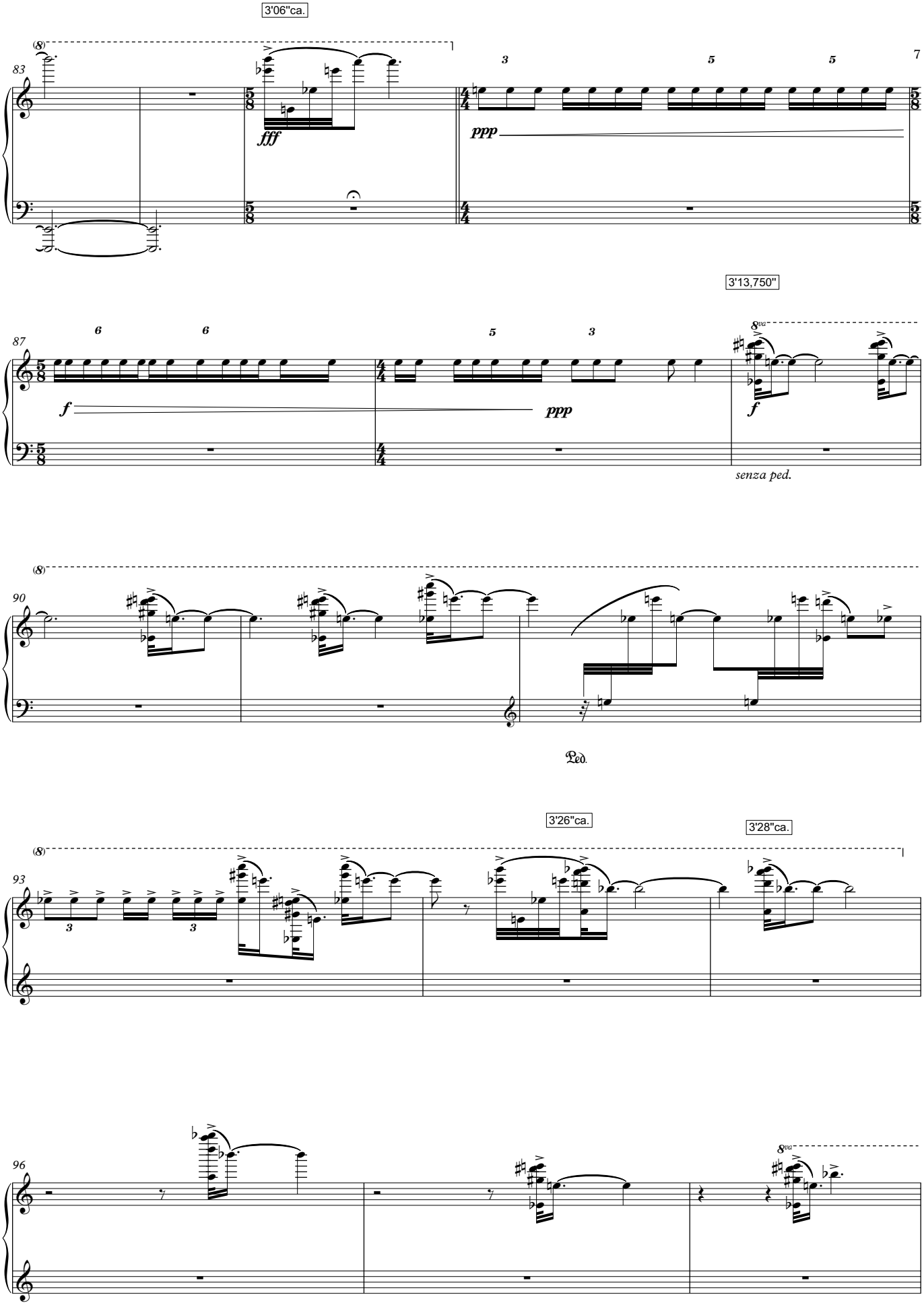


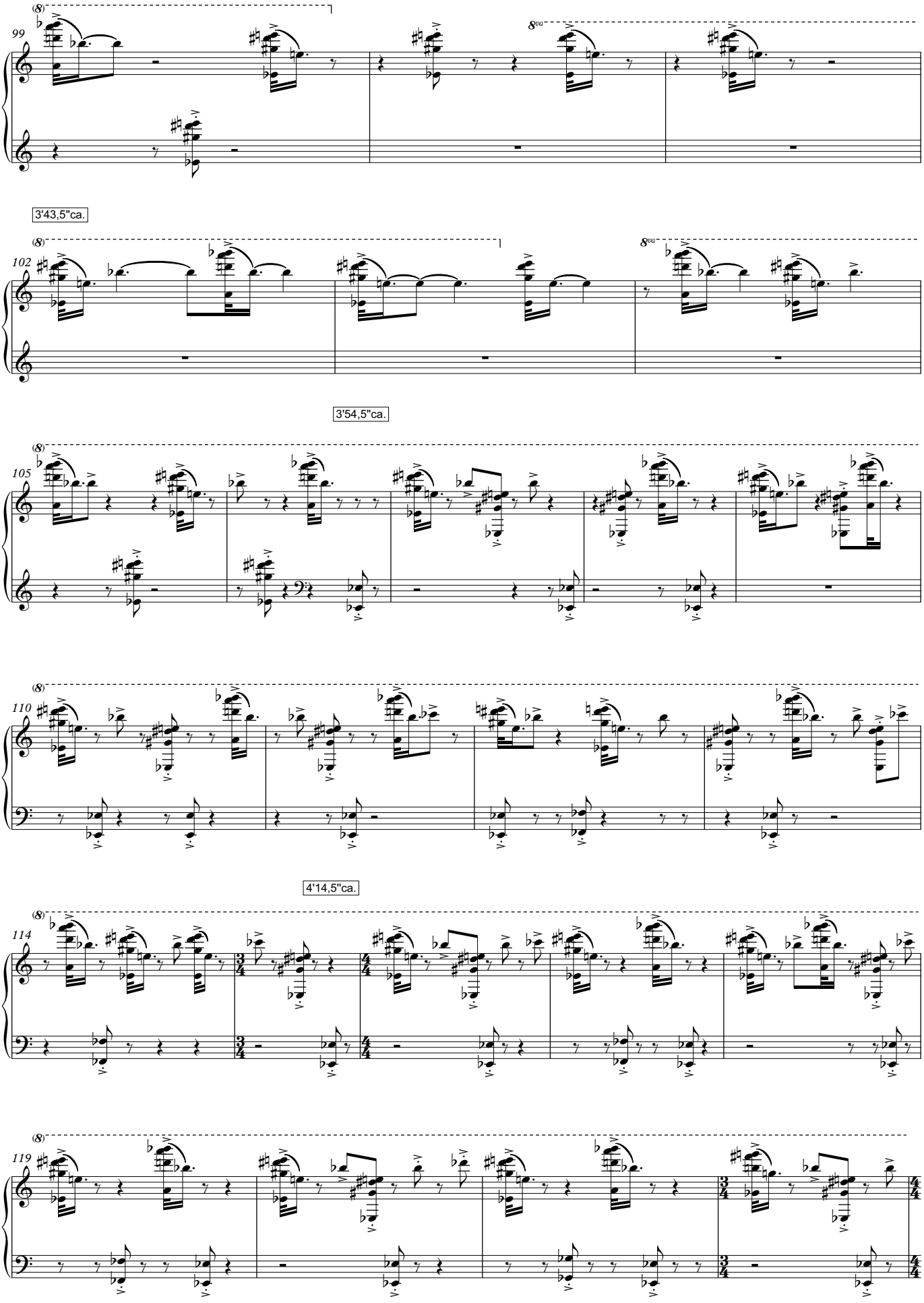



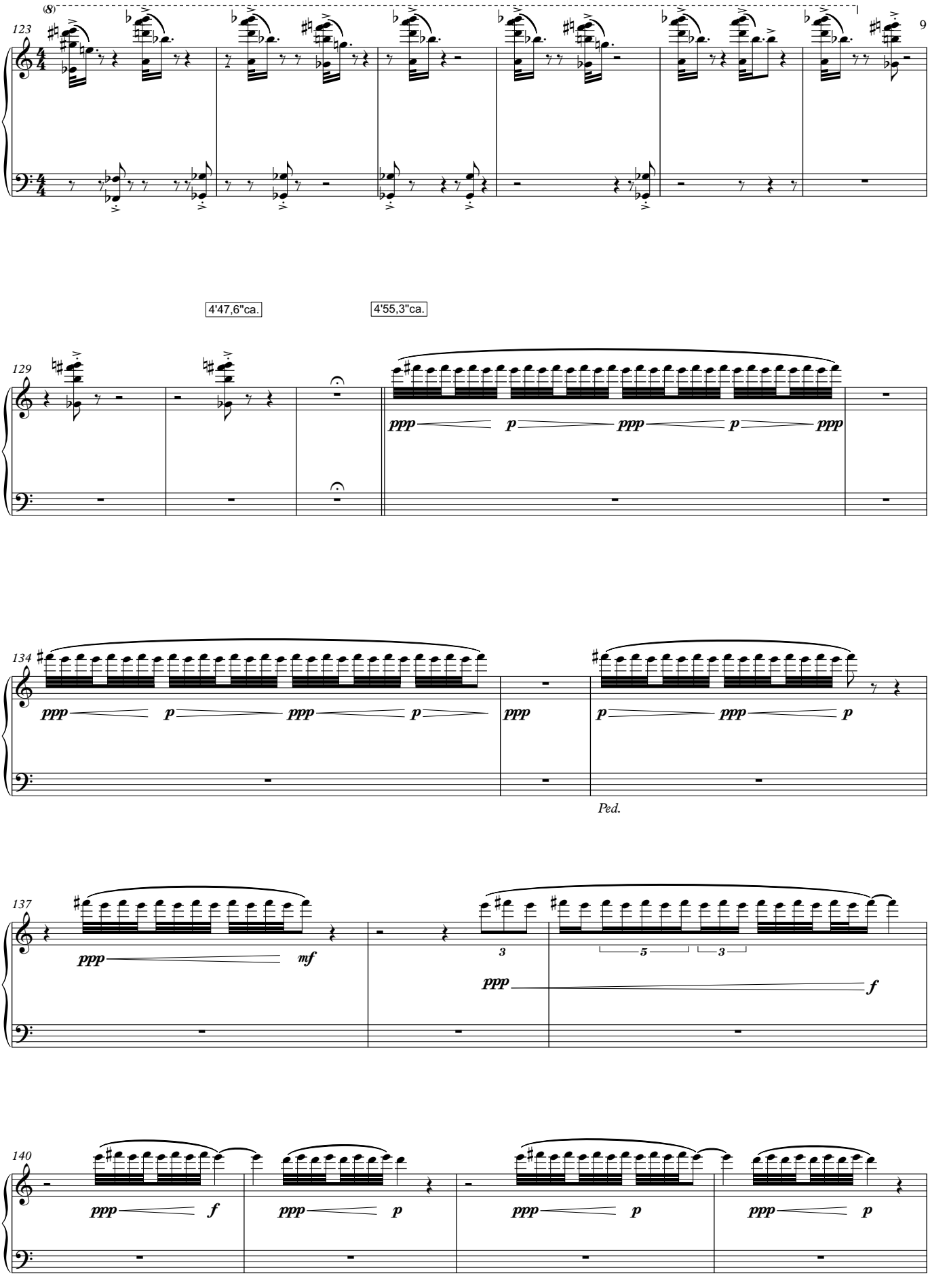

2'29,5"

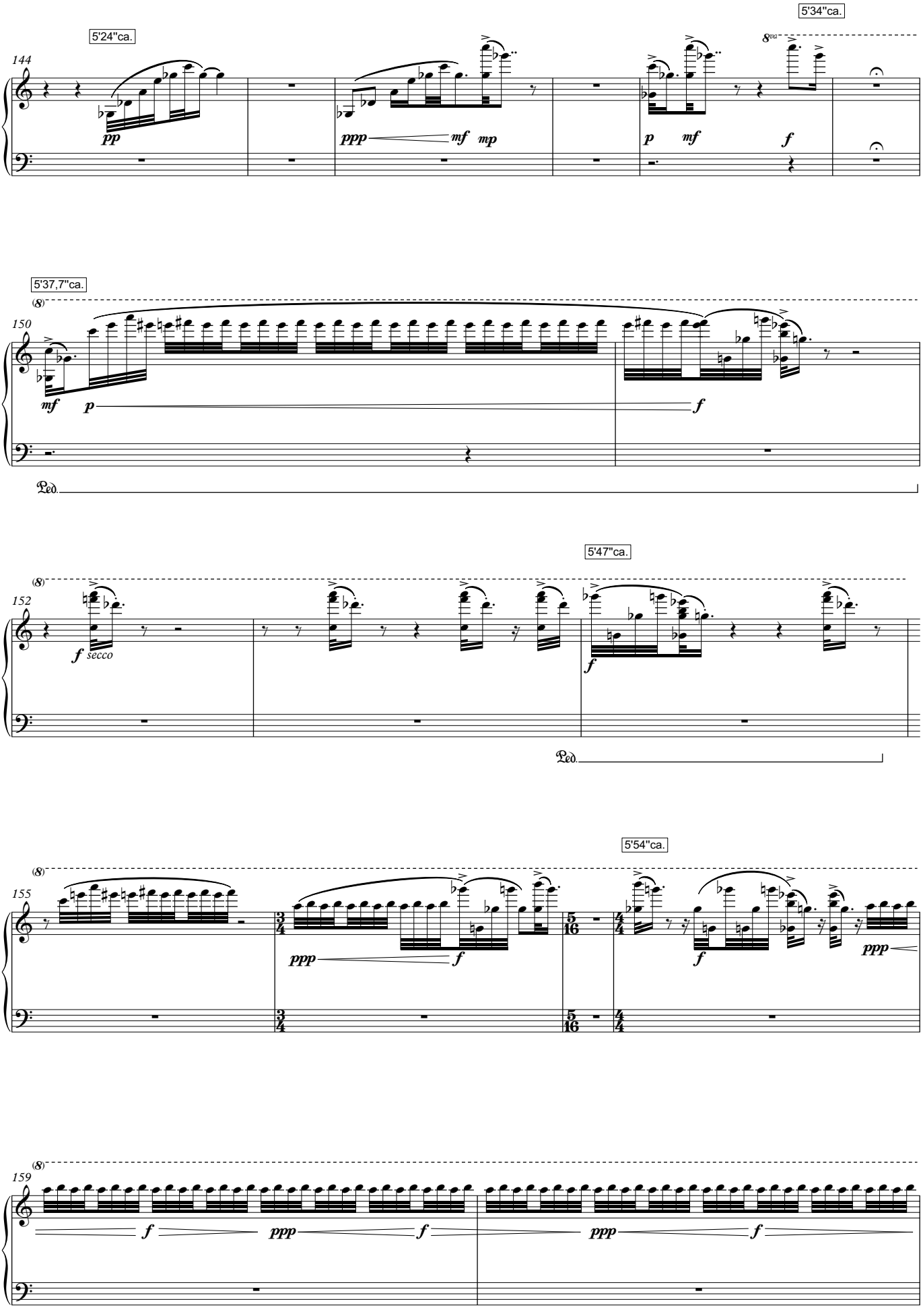


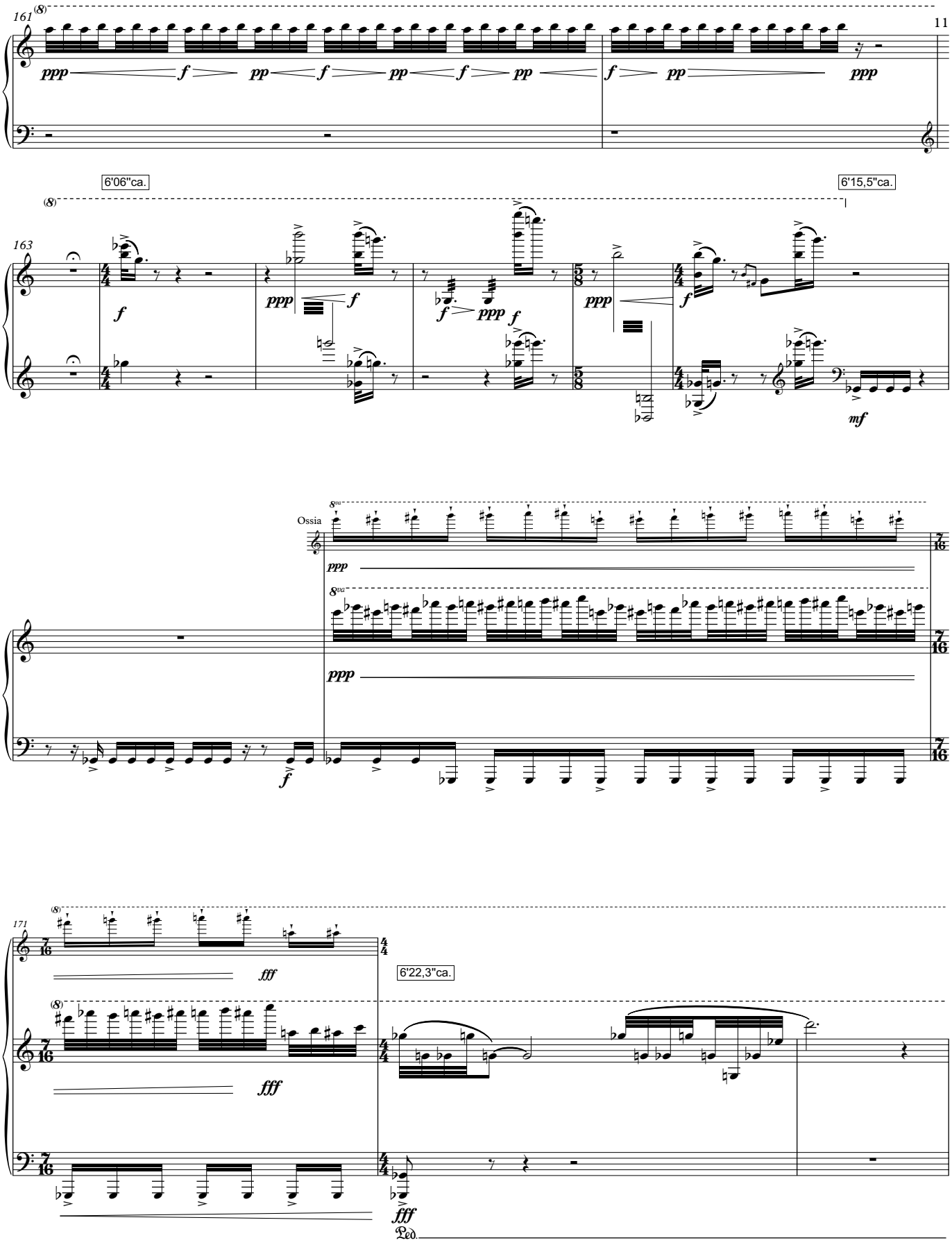

2'34,3"
2'38,5"ca.
2'39,5"ca.
68
f
ppp
f
ppp
2'46"ca.
73
8va
ppp
mf
f
f
2'48,3"
76
ppp
2'54"
2'49"ca.
79
8va
f

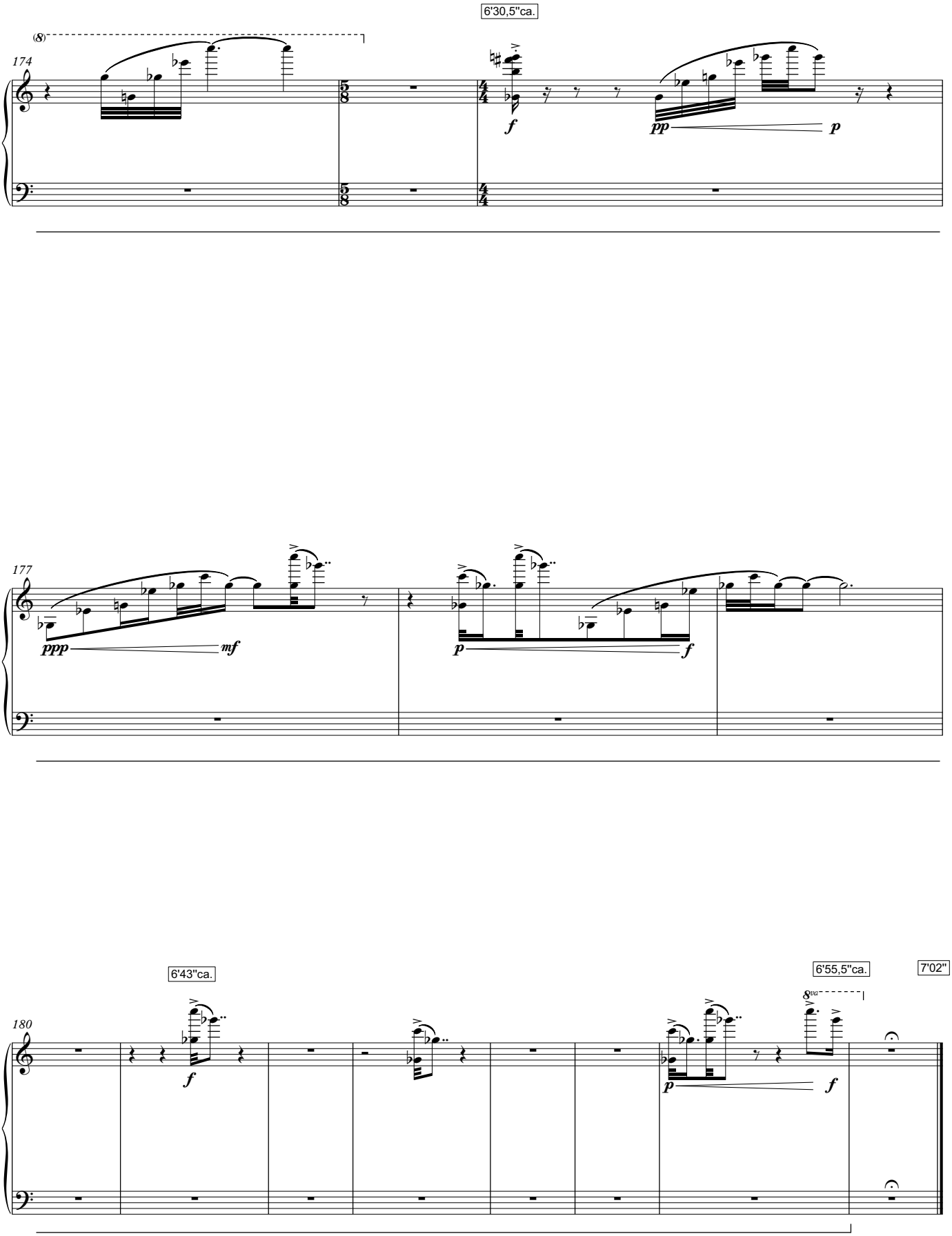

3'06"ca.
83
fff
ppp
87
f
ppp
3'13,750"
f
senza ped.
90
Ped.
3'26"ca.
3'28"ca.
93
96


99
8va
3'43,5"ca.
102
8va
3'54,5"ca.
105
110
4'14,5"ca.
114
119


(8)
123
4'47,6"ca.
4'55,3"ca.
129
ppp p ppp p ppp
134
ppp p ppp p
ppp
p ppp p
Ped.
137
ppp mf
3
5 3
ppp f
140
ppp f
ppp p
ppp p
ppp p


5'24"ca.
5'34"ca.
144
pp
ppp
mf
mp
p
mf
f
5'37,7"ca.
150
mf
p
f
Ped.
5'47"ca.
152
f
secco
f
Ped.
5'54"ca.
155
ppp
f
f
ppp
159
f
ppp
f
ppp
f


161
(8)
ppp
f
pp
f
pp
f
pp
f
pp
ppp
6'06"ca.
6'15,5"ca.
163
(8)
f
ppp
f
f
ppp
f
ppp
f
mf
Ossia
8va
ppp
8va
ppp
f
171
(8)
fff
6'22,3"ca.
(8)
fff
fff
Ped.


6'30,5"ca.
(8)
174
f
pp
p
177
ppp
mf
p
f
6'43"ca.
6'55,5"ca.
7'02"
180
8va
f
p
f

# *Crash!!!*

*for female voice and electronics*

Julian Maple Oliveira
2016

♩ = 135

0'

0'2"ca.

Click Track

Normal Voice

Whispered
"Vocal Percussion"

*pa pa pa pu a pa pa k ah! pa ttt ra ta pa pa ra k ah ttt ra ta k ta ra ta ra pa pou pa ta pa k*

***f** sempre*

11

♩ = 105 ♩ = 145

*pa ra k ah ttt ra ah! ttt ta ta ra p ta k ttt ra ta ra pa pou pa pa k ta p k ta ka*

♩ = 135

18

0'21"ca.

*p ka pa ta ra k ta ra p ah! pa ra k ta ttt ra ta t ttt ra p ah! pa ra pa ra ah p k ta ka ttt ra pa pou p ka ta*

23

0'30"ca.

1'19"ca.

*rubato*

A tempo

♩ = 145

1'27"ca.

(almost spoken)

*a* *a* *a* *a* *a* *a*

**p**

*p ou!* *pa k ah* *ta ra* *ts ta ttt* *ra* *ttt ra ta* *ts pa pa ts* *ka* *ta ttt ra* *ta ka p* *ta ka ta ka*

♩ = 135

33

1'30"ca.

♩ = 145

1'39"ca.

*rall.*

*a* *a* *a*

**ppp** **f** **p**

*ttt ra ta p t k*

**f**

*rubato*

A tempo

38

*a* *a* *a* *a* *a*

*ts pou* *ts* *pa* *ra ts a* *pa pa ts* *pa pa ts* *pa pa ps* *ttt ra*

♩ = 105

1'49"ca. 1'57"ca. 2'10"ca. 2'12,5"ca. 2'16"ca.

42

♩ = 135

*tempo rubato* *rall*

*a ã u a u* *a u ã* *ra ta*

***p*** ***f***

*k*

50

*ta ra ta ra ah a ta tu a ah ra ta pa ra a ta tu a ta ra ta ra a ra ta*

*p k p p k p k ttt*

57

*ra ta ta ra ah ra ta ta ra ta ra ta pa pa ra ta ra ta ta ta ta ka ta ka ta ta ra ta ta*

*k ah! k ah ttt k k ttt ttt*

4

64

2'44"ca.

2'50"ca.

3'03"ca.

3'07"ca.

Using hand, cover and uncover mouth

*a u a u a u a u a u a u a u a u a u a u*

*ts ts pchiu! ts ts ts ps ts pchi! ps ts ah! ps ts ps*

78

3'13"ca.

3'17"ca.

A tempo

with cardboard tube at mouth

Using hand, cover and uncover free end of the tube

*rall.*

*a u a u a u a u a u a u a u a u a u a u

3'54"ca.

3'58"ca

4'04"

4'05"

100

accel.

(without cardboard tube at mouth)

quasi trillo

a u a u a u a u a u a u a u a u a u a u a u a u a u a u

f

with cardboard tube at mouth

A tempo

rall.

a u i e a

f

Crasssssshhhh!!!

f

4'18"

4'25"ca.

4'28"ca.

4'32"ca.

112

accel.

A tempo

(without cardboard tube at mouth)

rall.

A tempo

a

p f p

sssshhhhh

f

kshhhhhhh

f

Crasssssshhhh!!!

f

4'35"ca.

4'39"ca.

4'33"ca.

4'46"

121

(♩ = 105)

tch!

f

pchiuuuuuuuiiiish

fp

shi!

f

a

f

a

p f p

♩ = 135

128

4'59' 5'03" 5'05"ca. 5'09"ca. 5'10"ca.

with opening of glass bottle (bottleneck) facing mouth,
close enough to produce both the sound of the voice
and resonance of bottle

(almost spoken)
with glass bottle

*a*

*p k tch k*

*prrrr tch ah*
***f***

*pou p p p p p p*

gradually → whispered

*p p pa pa pa pa pou!*
***fp*** ***f***

138

5'13"ca. 5'16"ca. 5'21"ca.

*pchiu! ka p ki*
***f***

*p p p p p p p pa pa pa pa pou! p p p*

gradually → whispered

*pchiu! ka p ki p ka! pchiu! ka p ki p ka!*
***f***

(inhale)

*p k tch k*

148

5'25"ca.

rubato — A tempo

*prrrrrrrrrrrrrrrrrrrrr Tcha! rrr t p k ah ts*
***fp*** ***f***

*pchiu! rrr t p k ah ts p k tch k p k tch k p k tch k*

(almost spoken)

*a* *a*

*pchi ku ki ka ka pchi ku ki ka ka*

156

5'36"ca.

5'41"ca.

(without bottle facing mouth)

*p k tch k p p p p p p pchiu! p p p p p prrrrrrrrrr sha*

***fp*** ***f*** ***fp*** ***f*** ***f***

166

5'53"ca.

5'57"ca.

6'10"ca.

with cardboard tube at mouth

*rall.*

(without cardboard tube at mouth)

*a u i e a*

***f***

*pchiu!*

***sfffz***

***f***

*p p rrr t p ts p p rrr t p ts*

*pa ga da ga*

178

6'17"ca.

6'19"

6'21"

6'23"ca.

*rall.* A tempo

*rall.*

*pa*

***f***

*p p rrr t p ts p rrr t p ts p p rrr t p tssssssssssssssssss*

***p*** ***f***

*Crashhh*

***f***