

SÉRIE TRAJETÓRIAS 2008

Palestrante: Jmary Oliveira

Local: Rua da Lapa, 120/12º andar

Data: 10 de junho de 2008

Hora: 17:00

Quero agradecer a oportunidade que a Academia me deu de refletir um pouco sobre o meu próprio trabalho. Eu sei que, geralmente, a Série Trajetórias fala sobre a nossa trajetória como compositor, como músico, mas eu não vou fazer exatamente isso. Jamais gostei muito de biografia, então vou me concentrar em alguma coisa que marcou a minha carreira. Foi muito curioso esse trabalho porque me considero, e até hoje sempre me considerei, um estudante de música e sempre gostei de ser estudante de música e hoje, aposentado, mais do que nunca, sou um estudante de música. Eu passo o dia todo estudando.

O estudante de música é aquele que tem a capacidade de aprender o que todo mundo já sabe. A gente sempre acha que o que a gente aprendeu ninguém mais sabe e depois a gente descobre que todo mundo já sabia e só a gente é que não.

Eu dividi a palestra em três atividades.

Na década de sessenta, a gente costumava brincar que apenas três habilidades humanas têm vocação própria: a língua, a matemática e a música. A gente brincava muito com isso porque, não sei se vocês sabem, mas durante algum tempo fui estudante de física e a gente brigava muito porque os químicos também achavam que eles tinham vocação própria e essa briga dura até hoje.

Eu vou dedicar a maior da minha palestra à composição. Eu me lembro que em 1963 ou 1964 a nossa escola de música na Bahia tinha uma disciplina denominada “Estética e História da Arte” na qual a gente tinha que passar por todos os filósofos e a minha lembrança daquelas aulas é de que eu não conseguia ficar acordado, eu cochilava a aula inteira. Era um professor fantástico, foi professor da Universidade de Brasília, da Bahia e depois de Campinas, em São Paulo, mas eu nunca me dei bem em Filosofia, mas sempre me dei bem com as ciências exatas. Quando fui fazer música eu quis fazer a ligação entre música e as áreas exatas e nunca com a música e a filosofia. Hoje em dia é muito interessante ouvir falar de todos os filósofos e que eu dormi; por incrível que pareça muitas das coisas, enquanto eu estava dormindo, ficaram. Pelo menos, os nomes dos filósofos ficaram. Eu descobri logo depois que eu estava do lado certo porque o sistema universitário, quando começou, a música fazia parte da matemática e não das filosofias. A idade medieval era dividida em duas partes: o *trivium*, que era a parte filosófica, e o *quadrivium*, que era a parte mais exata, onde a música estava incluída, e que era definida como os números na prática. Dois casos me chamaram a atenção: a questão da notação e a questão da música-consciência. Eu fiquei muito invocado porque sempre achei que a notação musical era algo de extraordinário e que jamais poderia ser obra de um músico da forma que conhecia como era definido músico durante a minha vida, como músico contemporâneo. E de onde veio isso. Eu consegui esse material apenas quando fui fazer o mestrado, nos Estados Unidos, porque aqui no Brasil eu nunca consegui encontrar alguma coisa traduzida dessa relação e aprendi que a primeira vez que se falou em música como ciências humanas foi próximo à metade do século XIX, por um teórico francês bastante conhecido, pois até lá a música era conhecida como parte das ciências exatas, como parte da matemática.

Dois coisas no meu processo de aprendizado e no meu processo de ensino foram muito claras e muito incisivas. A primeira delas é a polirritmia, o treinamento polirrítmico. Desde uma época onde a gente não sabia de onde as coisas vinham então nós acreditávamos que a notação musical foi uma dotação divina que veio pronta, e naquele período, a gente, em geral, costumava dar crédito. Tinha na escola de

música uma disciplina, uma aula de música chamada rítmica e muitos alunos sofriam com essa disciplina, terrivelmente. Nessa disciplina nós éramos obrigados a andar três enquanto batia dois, andar dois enquanto batia três, andar quatro enquanto batia três, andar três enquanto batia quatro. Eu lembro que tinha um colega violinista, que foi violinista da Orquestra de Campinas e atualmente está aposentado no Ceará, que conseguia fazer dois em uma orelha e três em outra. Depois é que a gente foi saber que isso era Dalcroze. O conceito de ritmo que a gente tinha era muito pobre. Eu estou fazendo uma brincadeira aqui para ver a que ponto a gente chegou naquela época. Isso é uma polirritmia dois contra três (som). A gente inventou algo interessante que aplicamos muito em análise posteriormente a isso e chamamos de ritmo resultante. A gente pegava qualquer textura, somava todos os ritmos e escrevia embaixo “ritmo resultante” e era um ótimo exercício para treinar a parte rítmica de uma orquestra, para regência, principalmente. (som). A gente criou esse hábito de fazer a polirritmia e o ritmo resultante, automaticamente. A dois contra três e, é claro, depois vem o três contra dois. (som). Andando um pouco mais, o quatro contra três (som) e três contra quatro (som).

No início foi muito curioso porque a imaginação da gente é que era tudo a mesma coisa: esse ritmo era exatamente igual a esse e que era exatamente igual àquele. Nós começamos a ter aulas com um professor de dança que tinha sido, por incrível que pareça, aluno de Dalcroze. Ele resolveu fazer uma experiência na escola de música – ele era diretor da escola de dança – com alunos de música. Ele fazia questão de mandar bater palma e de mostrar a diferença de uma coisa e outra: o que é você andar num compasso simples, num compasso composto, num ritmo resultante, enfim, de várias maneiras; e então a gente começou a aprender e a notação musical começou a ter problemas, não era exatamente a mesma coisa – ela tinha certas facilidades para indicar algumas coisa e certas dificuldades para indicar outras.

Em 1964, o Widmer começou a ensinar solfejo e pediu a alguns de nós para fazer alguma coisa sobre células rítmicas. Eu me lembro que Rinaldo Rossi fez, sem nenhum critério, uma lista de exercícios rítmicos e eu resolvi investir na minha matemática, foi a primeira vez que eu investi na matemática, e o resultado foi mais ou menos este (som).

Eu tinha aprendido que existiam diversos sistemas numéricos. Um deles que resolvi usar é o sistema binário, que já era usado na computação – o computador só entende linguagem binária. Eu imaginei que se coloco o número em binário e considero o “um” como a incidência de um evento e o “zero” como a ausência do evento, eu vou ter todas as possibilidades rítmicas daquele número de incidências com quatro eventos – não precisa ser notas. Nós fizemos isso com quatro, seis e oito. Com quatro dá dezesseis, com oito dá cento e trinta e dois. Em cada um deles há várias notações diferentes e na época a gente imaginava que era tudo a mesma coisa. Somente com as aulas de rítmica é que a gente começou a aprender - e com as aulas de instrumentos - que não tinha nada a ver uma com a outra. Era uma das grandes vantagens que a música tinha de ter várias maneiras de uma coisa para indicar coisas diferentes. Esse é um aprendizado que a gente vai tendo que é bem interessante nesse aspecto. Aprendemos que rítmica não é só duração, mas também aquilo que a gente chamou de incidência de evento no tempo. Anos mais tarde, fui ler sobre várias teorias. Na época, a ideia da prorrogação era completamente estranha para mim. Quando fui verificar isso, acontecia que, em vez de se medir a duração de uma nota, se media o intervalo, que era onde acabava uma nota e se iniciava outra, se chamava *get tiff*. Isso sempre foi muito estranho para mim. Em eletrônica até hoje se usa o *get tiff*. Para mim é estranho porque se você imaginar o xilofone, o *get tiff* não tem o menor significado porque o xilofone tem vontade própria com relação à duração - cada nota só dura o que ela quer e pronto, não importa o *get tiff*. Não importa a duração de cada nota que é diferente da outra nota, e o piano é a mesma coisa, embora o piano você possa cortar. Então, descobri uma coisa interessante: na realidade, ritmo é o único elemento musical que inclui todos os outros elementos musicais. Nós pensávamos que era o único elemento musical no qual poderíamos compor uma peça inteira só com ele, até o dia em que a gente descobriu que todos os outros elementos musicais – elementos do som – estão presentes no ritmo. A duração está presente, a intensidade está presente e o timbre está presente. Em outras palavras, se você muda o timbre, você muda o ritmo, se você muda a altura, você muda o ritmo e daí vai. Não é à toa que,

hoje, em dia, cada vez mais, se aceite a ideia da percussão tonal nas músicas de origem africana, principalmente. Para as pessoas da Bahia, cantar fora do tom com a percussão é terrível. Basta ver o disco daquele americano que fez com o Olodum, onde o Olodum está num tom e ele canta num outro tom. É um absurdo completo. A percussão tem um tom e a pessoa tem que cantar no tom da percussão.

Na pesquisa, me dediquei a três principais grupos de projetos: o primeiro foi sobre Villa-Lobos, o segundo e o terceiro foram “Parâmetros do som aplicados à música”. A altura e duração foram os dois que eu concluí.

No primeiro projeto – Villa-Lobos – logo foi verificada uma série de problemas e o primeiro de todos foi o das edições. Não havia uma edição de Villa-Lobos confiável, todas continham erros bastante claros. Ainda não havia estudos sobre as correções – chegaram pela época dos anos 70. Lá da Bahia é completamente impossível ter acesso aos originais. O CNPq ainda não dava apoio, o governo não dava apoio para a viagem. Era mais fácil você sair daqui do Rio e ir para o nordeste pesquisar do que o inverso. Com o projeto Villa-Lobos eu, também, aprendi outra coisa: publiquei um único trabalho sobre notas brancas versus notas pretas, porque há algumas das grandes burradas que um pesquisador pode dar: a gente fala hoje em dia que é você botar toda a verdade de uma só vez.

Os princípios básicos da pesquisa são as etapas que devem ser documentadas e apresentadas. Não se deve esperar o fim da pesquisa para publicar um único artigo que contenha tudo. É impossível se colocar tudo lá, embora se tente colocar tudo. Essa foi a minha grande derrota como pesquisador.

Sobre a altura, vou passar rapidamente, porque eu estou mais interessado na parte de ritmo. Foi um trabalho gigantesco. Como é que se pode representar a música tonal em números, de forma que qualquer apelação feita por números reflita de maneira verdadeira na música? Se você quer transpor, você faz com os números e reverte para a música; se você quer inverter, você faz com os números e reverte para a música, e é todo esse processo. Você quer analisar intervalos, enfim, tudo isso sempre é feito com números. Esse trabalho começou com uma qualificação desenvolvida nos Estados Unidos que, em minha opinião, era muito problemática. Ela é usada por alguns pesquisadores até hoje, mas ela tem uma série de deficiências e induz a erros muito sérios. Essa codificação eu usei em um programa que desenvolvi para a tese de doutorado de áudio.

Eu desenvolvi um programa baseado em certas premissas que me geraram centenas de codificações possíveis. Todas elas possíveis para música tonal de vários tipos. A única que sobrou foi uma codificação baseada no número 96. Tem o código de notas tonais e tem o código dos intervalos tonais. Essa codificação permite uma música tonal com até hepta bemol, até hepta sustenido e no intervalo tem até septa diminuto e até hepta aumentado. Para demonstrar a utilização disso, fiz uma biblioteca de rotina. É como se fosse uma biblioteca de programação de computador de maneira que ela pudesse fazer as várias operações que eu precisaria fazer em música ali dentro. Ela não faz nada, mas só faz se eu pedir à biblioteca para fazer. É um sistema interessante e chama-se orientação por objeto. A única coisa que fiz com essa biblioteca foi um programa que eu chamei de PCN – Processador de Classe de Notas. Primeiro, ele foi feito em DOS e em português. Logo depois, um professor da Universidade de Berlim se interessou por esse programa. Ele tinha um *site* na internet e resolveu colocar esse programa no *site*. Eu comecei a receber pedido para traduzir para o inglês. Eu fiz a tradução somente da “ajuda”, mandei e ele publicou a tradução junto. Quando fiz a segunda versão, já fiz uma versão em português e em inglês, aí começaram os pedidos de espanhol e outras línguas. A última versão tem três línguas – português, inglês e espanhol. Ele está à disposição em um *site* nos Estados Unidos e tem sido bastante utilizado lá e também na Alemanha. É muito difícil saber onde ele está sendo utilizado. De vez em quando alguém escreve perguntando alguma coisa. São dezenove anos de utilização direta. Pena que foi de graça esse programa, se eu soubesse que seria tão utilizado, eu teria cobrado.

O parâmetro duração é mais divertido. Esse ritmo daqui para algumas pessoas é bastante conhecido e para outras pessoas é completamente desconhecido. Ele pertence a uma peça, uma obra de Stockhausen (som). O processo aí é exatamente o mesmo que o processo com altura. Uma notação musical para uma notação matemática e da notação matemática para a notação musical. A conversão da notação musical, com ritmo bem complexo, realmente, para a notação numérica é esse processo, que é muito simples, muito direto. Você tem aqui onze por dez – essa relação corresponde à relação inversa – significa que você tem dez onze avos de oito nonos, de um quarto, de um dezesseis somado com dois terços de um oitavo, um oitavo, um oitavo, somado com treze dezesseis. Você vai fazendo todas as operações e chega às frações. Por que isso foi extraordinário para mim? Foi interessante porque se você pode converter qualquer notação musical em fração, você pode converter qualquer notação musical em números inteiros. Qualquer relação de fração você pode converter a números inteiros – denominador comum, numerador e número inteiro. Isso significa que qualquer ritmo pode ser tocado, dentro do limite humano, por número exato, por mais complexo que seja. Um exemplo mais simples (som). Um oitavo, mais um vinte e quatro, mais um doze avos. A volta – aqui o problema começou, porque a ida se tornou fácil e muito clara, uma vez definida ela foi clara e a volta nunca foi clara. Por exemplo, um ritmo desses pode gerar duas possibilidades, dependendo de que articulação vou aplicar. Aquele ritmo anterior gera mais ou menos umas trezentas possibilidades de escritas diferentes – o que é completamente maluco. A grande dificuldade que tive foi como encontrar o que se aproxima mais do que geralmente se anota. No final foi tão fácil – quanto menos a gente tem, mais simples ele é. Uma vez definido isso, é fácil chegar de volta. Nesse caso aqui, depende da articulação que você faz para pegar ele como grupo inteiro ou pegar ele dividido em duas partes.

Agora eu vou para a última parte: a composição. Eu só descobri que a grande parte do que eu mostrei antes só estava aplicada em minhas composições essa semana. Eu nunca tinha tido consciência de que aquilo que como estudante aprendi, como professor ensinei e como pesquisador, eu usava em minhas composições de maneira tão descarada. Alguns experimentos relacionados com o ritmo de certa maneira, mas também relacionados com a altura, com a melodia ou alguma coisa assim. Três experimentos diferentes: um, divisão auditiva, outro, de arquejos negativos e complementação melódica.

O que seria divisão auditiva? Quando você pensa que um violonista toca determinada coisa, o movimento dele acompanha, de certa maneira, a música que ele está fazendo. Que tal um instrumentista fazer um determinado movimento enquanto a melodia está em outro?

Arquejos negativos, eu não sei de onde veio o termo, mas já ouvi isso várias vezes, é você pegar um acorde para piano ou para orquestra e tirar a nota no ritmo, parar cada nota em um determinado ritmo. Em vez de cada nota ir entrando, vai saindo. De certa maneira a gente percebe o ritmo andando.

A complementação melódica é uma ideia que combina duas outras ideias – é o que se chamava na época de pseudomobilidade e hoje em dia o pessoal chama de nuvem ou atmosfera, que é uma ideia, na realidade, rítmica mais do que tudo e alternância instrumental. Essa ideia daqui ela me veio como um desafio e depois descobri que não era exclusivo para quem é compositor. No meu exame final de leitura de partitura tive a felicidade ou infelicidade de pegar para ler e uma semana para preparar. Quando abri a partitura eu não sabia como ia ler. Ele alterna o primeiro com o segundo violino, na melodia e alterna a viola com o violoncelo nas outras duas vozes, são vozes paralelas, basicamente. É muito interessante você ouvir (som). Você ouve dessa forma – um que sobe e um que desce. Depois eu vi que Stravinsky, mais tarde fez muito isso em outras peças e resolvi brincar com isso em uma série de peças que eu fiz. (som).

Foi interessante como eu comecei. No final, vocês observam a brincadeira que faço de fazer parte da melodia junto com a mudança de posição e mesmo assim é algo que gostei de fazer na outra peça e, então, repeti nessa.

O segundo é o arquejo negativo (som). Então, vêm as três brincadeiras que é aquela da pseudomobilidade junto com a ideia da troca de instrumentos. No caso, a gente tem três clarinetes, que é o que interessa, e o piano. Nos três clarinetes tem um acorde de lá menor e o resultado é sempre interessante porque é um ligado que não é ligado, então dá uma mistura das duas coisas (som). A segunda - reparem que o nome de cada uma delas é o nome de um amigo já falecido. A segunda rítmica tem alternância entre notas (som). A terceira – Lindemberg (som).

A polirritmia: eu botei divisiva e aditiva, que isso aí foi outro aprendizado que me custou uma revisão em muitas coisas que eu tinha aprendido até aquele ponto. Isso foi uma conferência de um pesquisador, um musicólogo africano que me ensinou, nos Estados Unidos, durante um bom tempo. Ele estava, na época, de volta para a África. Ele deu uma explicação que eu nunca tinha ouvido, nunca tinha percebido esse fato sobre um enfoque divisivo e um enfoque aditivo. Ele informava que certas culturas tratam o ritmo de uma forma divisiva e outras culturas tratam o ritmo de uma forma aditiva. Isso significa que nossa cultura europeia de uma forma geral pensa em um padrão em um tempo e subdivide aquele tempo. Outras culturas, tipo a indiana e a maioria das culturas africanas fazem exatamente o inverso. Eles passam de um pulso muito rápido e acentuam os pulsos. É de onde vem, por exemplo, a complexidade dos ritmos indianos. Aquele que você pensa em dividir, não dá para dividir, você tem que pensar em adicionar. Eu fiz uma pergunta a ele e ele me derrubou completamente. A gente aprende que a música brasileira tem uma influência africana e uma das demonstrações dessa influência é a sincopa. Então, eu pensei: se na música africana ela é aditiva não pode ter sincopa, e perguntei a ele e ele disse que, de fato não existe, e quando existe é de influência europeia. É a música urbana europeia que entrou lá na cidade. A música africana tradicional não pode ter sincopa.

É muito curioso que, quando as pessoas vão analisar alguma peça minha, elas partem de dois lados. Tem uma tendência matemática, então, ou ele é dodecafônico ou é um conjunto de notas.

Eu peguei exatamente os exemplos que eu me lembrava mais disso. Se vocês notam, a flauta é completamente tonal e a trompa, também, é tonal. Pode-se dizer que elas são bitonais, mas são tonais as duas (som). Onde é que eu começo a brincar com isso?

O segundo ponto, então, repare que eu vou dar cor à melodia – a melodia é colorida – e eu repasso a articulação por causa da mudança da ligadura (som).

A terceira etapa, eu só faço a articulação mais uma vez. O clarinete vai tocar as duas vozes, não mais uma. Parte da primeira voz para a segunda voz no lugar da trompa e a trompa só fica com a segunda. A coisa fica mais esquisita (som). Houve, basicamente, a mesma coisa ainda, mas tem um toque diferente. Então, finalmente, no original que entra o piano e eu botei, um pouquinho mais adiante, eu não quis destrinchar essa parte daqui, porque, pelo que eu lembro é um cinco contra três, contra dois. Reparem que eu peguei as polirritmias de Dalcroze, do início da minha vida, e comecei a trabalhar aqui junto com a ideia das tonalidades. Eu não sei se vocês têm consciência disso, mas a minha peça, no “1º Festival da Guanabara” chamava-se *Tonal atonal*. Nessa peça, eu brincava com a tonalidade e com a atonalidade em um grupo só (som). Se você analisar a origem, ela é toda de passos tonais com polirritmias.

Variações Variadas é uma peça que no início eu detestei, não sei explicar por que. Eu não conseguia acabar essa peça. Eu fazia e refazia. O primeiro elemento dessa peça é uma série de sete quintas, que, portanto, é uma escala diatônica de sol bemol (som) Eu inverte no final para terminar com a tônica (som). O segundo elemento, a voz inferior, quer dizer, o baixo (som) e o terceiro elemento (som). Aqui, eu posso pensar nisso como um acorde de mi com mi menor com sétima e aí os três juntos. Dá para ouvir todos os três separados claramente (som). O interessante nisso é que realmente você vê como o inconsciente da gente funciona. Isso não foi intencional. A de cima fez uma escala com sol bemol e o

de baixo são cinco - falta o lá e falta o dó – você pensa no dó como tônica que é a única nota possível ou o fá sustenido, faltando. Você tem embaixo a escala dó maior diatônica e em cima a escala de sol bemol diatônica. Eu reescrevi isso – aqui novamente aquela experiência de reescrever e pegar o ritmo resultante. (som) Eu, depois, terminei gostando desse trabalho e acho que hoje já gosto dessa peça.

Na próxima etapa eu me diverti muito e me divirto muito compondo. Eu levo muito tempo compondo, cada peça me leva entre seis meses e três anos. Eu vou mostrar uma peça no final que tem um minuto e alguma coisa e ela me levou dois anos, porque eu coloco um bocado de coisa e tiro um bocado de coisa, até chegar ao resultado final.

Reparem que até agora a ideia da polirritmia era divisiva e eu pensei: por que eu não tento fazer uma polirritmia aditiva? Depois que eu fiz descobri que alguém, no final do século XIX, já tinha feito. Lembram daquele estudo para dois pianos? Um estudo para dois pianos que tem um pianista fazendo quatro e outro pianista três, mas com movimento das notas sempre alternado? Isso deve ser fantástico e difícil de tocar, inclusive. Para mim foi uma surpresa conhecer a peça de Dalcroze como compositor para piano, com umas polirritmias de vários tipos lá dentro.

Uma canção folclórica da minha região (som). Essa peça, durante alguns anos, pensei que fosse impossível de ser tocada. Algum pianista me falou que seria impossível de ser tocada. Eu soube que um pianista holandês tocou, mas nunca recebi uma confirmação dele. Finalmente, ouvi essa peça no ano passado, Cristina Gerling tocando, e fiquei muito contente e vi que é possível tocar. Então a versão dela é para dois pianos ou quatro mãos que parece ser um pouco mais fácil – não sei. (som).

O outro elemento de composição a que me dediquei de fato é trabalhar a ideia de vários tipos de repetição. Na realidade, o meu aprendizado de repetição tem várias origens – origens bem diferentes, inclusive. Os primeiros exercícios de composição que fiz eram baseados em repetição. A segunda é a música tradicional da minha região que, ou tem influência africana grande com células repetidas, ou na minha região de fato, no sertão da Bahia, na Chapada Diamantina, quase toda música é baseada em quadra, então aquela quadra é repetida, repetida. Às vezes, se passa numa festa duas horas com a mesma quadra e a mesma música e a poeira levantando. Outro ponto é a própria música brasileira e aqui posso citar três exemplos que para mim foram chaves: *Batuque*, *Dança do Negro* e o *Choro 10*, de Villa-Lobos.

Eu fui acusado algumas vezes de ser minimalista. Eu detesto minimalismo e eu não escuto minimalismo. Eu criei uma teoria em cima do minimalismo que pode ser interessante. Na década de 1950, estava vendo a regência da Orquestra Sinfônica de Nova Iorque num momento em que o movimento “América para os americanos” estava no auge. Há várias gravações de música latino-americana no centro da América Latina – Villa-Lobos, Chaves, todo esse pessoal tem registro de vários CDs lançados depois desse tipo de música. Uma vez eu ouvi um pianista dizer que eles adoravam improvisar esse tipo de música. Eles sentavam ao piano, pegavam um ritmo qualquer, e começavam a repetir, repetir, repetir e faziam uma mudança no meio. Isso exatamente num período em que os minimalistas eram estudantes de lá. Muita coincidência que eles não tenham pescado da música latina e não da música oriental, como eles querem dizer, a ideia do minimalismo.

A repercussão quase literal para mim significaria uma repercussão com pequenas variações – isso é comum em vários tipos de música. Desencontro com a repetição de motivos de diferentes durações. Cada instrumento tem um motivo repetido, mas cada um deles tem uma duração diferente e isso significa que eles nunca vão se encontrar – no total parece repetição, mas ninguém sabe por que é repetição e sendo repetição é uma repetição aparente. Isso é uma coisa que eu só fui começar a tentar fazer mais tarde por meios eletrônicos. Com a música é difícil porque é muito sutil a diferença e eu vou mostrar um exemplo disso. Repetição quase literal (som). Essa é bem literal – eliminação progressiva de nota de motivo ou mudança de oitava, basicamente.

Os pianistas já me xingaram bastante com essa peça porque se vocês erram uma mudança de oitava tem que recomeçar tudo de novo e não tem como continuar – é terrível. Há repetições com desencontros e nesse caso aqui cada instrumento repete seu motivo, exceto o piano que faz outro tipo de repetição – ele responde. Cada motivo tem duração diferente, então, por exemplo, a flauta tem três colcheias, o clarinete tem duas colcheias, o trompete tem um *si* mínima e depois vai desdobrando e a trompa tem quatro colcheias e cada um deles vai aumentando pouco a pouco, exceto as cordas que mantêm a mesma coisa o tempo todo. (som). A ideia de repetição está aí. A gente percebe que é repetição, mas não é lá repetição – tem alguma coisa que diz que não é.

Aquela minha pesquisa com durações me levou a essa possibilidade. Eu tenho um conjunto de durações com relações bastante complexas – essa complexidade chega até o nível de sete – por exemplo, três, dezesseis e um oitavo é a mesma relação, a menos que essa nota seja pontuada e essa não. Quarenta com oitenta, um é o dobro do outro. Vinte e oito com quatorze, um é o dobro do outro. É uma série de durações que eu realizo por meios eletrônicos e permuta de tal maneira que nunca seja semelhante, é sempre muito diferente um do outro. A sensação que a gente tem é que ele aumenta ou diminui de tamanho, mas repete sempre. É uma sensação esquisita porque a gente sempre que está repetindo, sabe que não está repetindo e sempre o sente mudar de tamanho como ele nunca muda de tamanho.

O pessoal de música eletrônica é muito ligado em timbre. Sempre o pensamento de quem faz música eletrônica é o timbre e aqui eu tive uma lembrança de um compositor americano que esteve na Bahia uma vez, ele tinha decidido na vida dele fazer composição eletrônica apenas com som senoidal, ele não usava outro tipo de timbre, só senoide. Nessa peça o que me interessava era o ritmo e a ideia da repetição – que instrumento eu vou pegar? Que timbre eu vou pegar? Eu fui procurar num catálogo. (O nome do teórico francês da metade do século XIX é Setis. Ele foi o primeiro homem que escreveu música como ciência humana.) Havia um catálogo sobre instrumentos eletrônicos que é de um teórico, se não me engano, canadense. Um instrumento eletrônico clássico. Eu não procurei fazer com um instrumento bonito, mas simplesmente clássico. (som). A primeira vez que escutei, depois que terminei, eu vi que quanto mais eu ouço, mais percebo essa ideia da repetição que está lá dentro.

Para concluir, vou tocar uma música minha completa. O nome dela é *A mesma música*. A intenção original dessa peça foi muito interessante. Eu queria fazer uma composição para um determinado número de instrumentos, onde cada instrumento podia ser solo ou qualquer combinação do conjunto, parte ou inteiro – incluía coro e vozes solistas. Eu só fiz a parte do piano. Eu nunca consegui fazer as outras partes. Eu comecei a fazer a parte de coro, mas nunca consegui terminar. Então ficou *A mesma música*, só para piano (som).

Muito obrigado.