

## **Experimentação de um processo de reescritura em *Silviando ou Um dedo de prosa***

MODALIDADE: Comunicação oral

*Tadeu Moraes Taffarello*  
*Universidade Estadual de Londrina – tadeutaffarello@uel.br*

*Fernando Hiroki Kozu*  
*Universidade Estadual de Londrina – kozu@uel.br*

**Resumo:** O presente texto se propõe a apresentar um diálogo duplo com o pensamento e a produção artística de Silvio Ferraz: ao mesmo tempo em que será trazido à discussão aquilo que o autor entende por reescritura, demonstrar-se-á também a experimentação composicional de um processo de reescritura na peça *Silviando ou Um dedo de prosa*, de Tadeu Taffarello, que teve como pontos de partida um acorde da peça *Catedral das 5 e 45* e os sons de matracas transmutados em trêmulos de arco de *Verônica Nadir Itinerário de Passagem*.

**Palavras-chave:** música, reescritura, composição musical, Silvio Ferraz.

### **Experimentation of a rewriting compositional process in *Silviando ou Um dedo de prosa***

**Abstract:** This paper aims to present a dual dialog with the thinking and the artistic production of Silvio Ferraz: while will be brought to the discussion what the author meant by rewriting, it will be also demonstrated a compositional experimentation process of rewriting in the piece *Silviando ou Um dedo de prosa*, by Tadeu Taffarello, that had as starting points a chord from *Catedral das 5 e 45* and the sounds of matracas transmuted into bowed tremolos from *Verônica Nadir Itinerário de Passagem*.

**Keywords:** music, rewriting, musical composition, Silvio Ferraz.

### **Introdução**

O ato de reescrever uma obra a partir de outra pré-existente é uma prática recorrente não só na área da composição musical, mas constitui também uma atividade bastante comum a todo processo de criação. E quando se busca falar sobre o processo de reescritura em relação a algum autor específico, o foco recai mais nos pormenores de como uma determinada obra foi modificada, e quais as técnicas que o autor utilizou para recontextualizar aquela fonte de referência.

Abordagens desta natureza nas quais um ou vários compositores, especialmente dos séculos XX e XXI, são analisados a partir do enfoque da reescritura, vem se tornando um campo fértil para se pensar tanto a análise musical quanto as diversas estratégias correlatas no plano da composição musical. Carole Gubernikoff (2008) em seu artigo “Pierre Boulez e a análise musical: Notations”, por exemplo, discorre sobre vários aspectos da reescritura de *Douze Notations pour piano* na peça para orquestra *Notations* embasados nos próprios escritos do compositor e em outros comentaristas.

Outras referências são os trabalhos de Penha (2010) e Tygel (2010). O primeiro realiza uma pesquisa sobre a reescritura analisando obras de Stravinsky, Berio, Gervasoni e

Silvio Ferraz e, a partir destas análises, o autor conclui com uma composição própria tendo como parâmetro a aplicação das ferramentas do processo de reescritura. Já no segundo caso, são analisadas obras de Bartók, Debussy, Villa-Lobos e Ligeti, apontando a reescritura (ou “recomposição”, conforme o termo utilizado pela autora) como processo composicional.

O presente artigo, por sua vez, propõe-se a demonstrar outra situação na qual o processo de reescritura favorece um campo de forças motivadoras para a criação de uma obra musical. O enfoque será tecer um diálogo duplo com o pensamento e a produção artística do compositor Silvio Ferraz: ao mesmo tempo em que será trazido à discussão aquilo que o autor entende por reescritura, demonstrar-se-á também uma experimentação composicional de um processo de reescritura que teve como pontos de partida um acorde da peça *Catedral das 5 e 45* e os sons de matracas transmutados em trêmulos de arco de *Verônica Nadir Itinerário de Passagem*.

### **1. A reescritura como campo de invenção sonoro-musical**

Antes de se expor sobre o processo de composição da obra *Silviando ou Um dedo de prosa* buscando experimentar o processo de reescritura, faz-se necessário uma breve contextualização a respeito desta ideia. Reescritura não é entendida apenas em um sentido mais comum, a de refazer uma música existente com um novo formato, uma re-composição ou mesmo um arranjo musical. A ideia proposta pelo compositor Silvio Ferraz, enquanto “fórmula composicional”, está também relacionada a esta noção comum, mas vai além disso. O que se busca com a reescritura é a “retomada de uma determinada situação de escuta”, forjando uma espécie de “campo de invenção de imagens sonoras” (FERRAZ, 2008, p. 57).

Em seu texto “a fórmula da reescritura”, Silvio Ferraz (2008) descreve a partir de um escrito sobre Berio três etapas ou “forças” que envolvem a reescritura: 1) forças de atração; 2) forças de imaginação; e 3) forças de manipulação. Primeiramente, o compositor se nutre continuamente de seus referenciais mais relevantes, por forças que o atraem: uma música qualquer, uma passagem harmônica, um intervalo, o apito de um navio, um carro de boi, uma pedra no caminho etc. A intensidade da força de cada caso relevante pode variar muito, ao ponto em que o som de um sino de portão persista na memória durante uma vida inteira.

A segunda etapa seria o momento no qual o compositor fica “remoendo” aquele(s) relevante(s) – as forças de atração –, repetindo-o(s) várias vezes na memória. De certo modo, já é o início do processo de reescritura quando as forças da imaginação começam a repetir algo e forçar esse algo a esbarrar com outras referências. De repente, heurísticamente, surge uma nova situação de escuta: como se o sino começasse a derreter... (como seria o som de um

sino derretendo?) Mas não é um sino qualquer; é o sino de uma igreja, em um verão escaldante, onde trabalha o compositor Olivier Messiaen, e ouve-se muito ao longe o som do órgão tocando *L'Ascension*<sup>1</sup>.

Surge assim um campo problemático e artístico; e a próxima etapa é fundamental para a concretização desta nova situação de escuta: as forças de manipulação do material sonoro imaginado. Após analisar trechos da obra *L'Ascension*, como reescrevê-la a fim de tornar visível sonoramente aquela imagem? Quais procedimentos composicionais poderiam ser utilizados? É neste ponto onde se delineia a poética do compositor. No caso de Silvio Ferraz, seriam forças de “desfazimento”, de deformação do material original: permutações, sobreposições, alargamentos, exploração timbrística das “notas” etc. Há uma espécie de poética da lentidão e do distanciamento na obra de Silvio Ferraz.

De modo geral, podemos dizer que a reescritura descrita acima corresponderia a uma estratégia composicional com forte tendência à experimentação do novo, ao encontro com o inusitado e o imprevisível, mas motivado e impulsionado por uma série de referências passadas (musicais e não musicais; sonoras e não sonoras). E as três etapas descritas dessa reescritura formariam todo o âmbito de um complexo ato de criação musical, um “campo” fértil de forças de invenção sonoro-musical.

## 2. Sobre o processo de reescrita em *Silviando ou Um dedo de prosa*

O processo de escrita em *Silviando ou Um dedo de prosa*, para violino, viola, violoncelo e contrabaixo, teve início com a seleção do material composicional a ser trabalhado. Tendo-se por intento a experimentação de um processo de reescritura, o acorde de abertura da peça para piano solo *Catedral das 5 e 45* (exemplo 01) e o toque de matracas transmutado em trêmulos de arcos da peça para violoncelo solista, orquestra de cordas e matracas *Verônica Nadir Itinerário de Passagem*, ambas peças do compositor Silvio Ferraz, foram trabalhados a partir de procedimentos composicionais distintos. Essas sonoridades, esse timbre, esse gesto agiram como forças intensas que atraíram e impulsionaram a composição da obra.



Exemplo 01: Compasso inicial da peça *Catedral das 5 e 45*, de Silvio Ferraz. (reprodução de imagem autorizada pelo compositor Silvio Ferraz aos autores do artigo).

Conforme sugere o título de sua peça para piano solo, Silvio Ferraz busca tornar sensível musicalmente uma paisagem sonora de sinos de uma igreja anunciando um evento próximo (o início da missa das 6, talvez...). Na peça de Silvio Ferraz, o acorde inicial (exemplo 01) foi selecionado por se tratar, segundo o próprio autor, de um acorde ressonante de sonoridade metálica<sup>2</sup> (FERRAZ, 2007, p. 67), ligando dessa maneira a qualidade timbrística do acorde ao trajeto musical intentado na peça.

Na peça *Silviando ou Um dedo de prosa*, tal acorde (Mib, Dó, Mi, Dó#) foi trabalhado como célula geradora de uma permutação dodecafônica aplicada a uma escala cromática ascendente. Partindo-se de um Dó e ascendendo cromaticamente até um Si, percebe-se que as notas utilizadas por Silvio Ferraz na composição de seu acorde-metal situam-se nas posições 4 (Mib), 1 (Dó), 5 (Mi natural) e 2 (Dó#). Devido a isso, as posições 4, 1, 5 e 2 tomaram lugar nas primeiras posições da permutação (Exemplo 02). Esse procedimento garantiu que as notas iniciais da permutação inicial fossem as mesmas utilizadas por Silvio Ferraz em sua composição para piano solo. As quatro posições seguintes da permutação, posições 5 a 8, foram extraídas a partir da transposição em um trítono do acorde inicial. Buscou-se, portanto, o acorde Lá, Fá#, Lá#, Sol, transposição em trítono respectivamente de Mib, Dó, Mi, Dó#. Numericamente, a cada dígito do coeficiente de permutação foi acrescido 6 pois, como o paradigma é o da escala cromática, 6 semitons = 1 trítono. Assim é que as posições de 5 a 8 da permutação foram ocupadas pelos números 10 (4+6, nota Lá), 7 (1+6, nota Fá#), 11 (5+6, nota Lá#) e 8 (2+6, nota Sol). Entretanto, ao se realizar tal procedimento, percebeu-se que a nota 8 da escala cromática (Sol) passou a ocupar a posição 8 da permutação. Tal coincidência faria com que a nota sol se fixasse em todas as permutações, perdendo mobilidade permutativa. Dessa maneira, optou-se por inverter os coeficientes 8 e 11 de tal maneira que a posição 7 passasse a ser ocupada pelo elemento 8 (a princípio deveria ser o 11) e a posição 8 passasse a ser ocupada elemento 11 (a princípio deveria ser o próprio 8). As quatro posições restantes da permutação (posições 9 a 12) foram ocupadas pelas demais notas restantes, agrupando-as de maneira a obter-se uma permutação agradável.

A partir da escala cromática (EC) e aplicando-se a permutação 4 1 5 2 10 7 8 11 3 12 9 6 cujo procedimento de criação foi acima descrito, o número de iterações possíveis é 9 (permutação de ordem 9). As séries dodecafônicas<sup>3</sup> geradas foram numeradas de P1 a P8 e distribuídas conforme demonstrado no Exemplo 02 a seguir.

Permutação: 4 1 5 2 10 7 8 11 3 12 9 6  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

EC P1 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
P2 4 5 6 7 8 9 10 11 12 P3 7 8 9 10 11 12  
P4 10 11 12 P5 13 14 15  
P6 16 17 18 P7 19 20 21  
P8 22 23 24 EC

Exemplo 02: Permutações obtidas e utilizadas na peça *Silviando ou Um dedo de prosa*, de Tadeu Taffarello.

Optou-se por subdividir as permutações P1 a P8 em grupos de 4 notas, para que cada nota fosse distribuída harmonicamente a cada um dos instrumentos do quarteto. Dessa maneira, cada uma das permutações gerou 3 três grupos de 4 notas, totalizando 24 grupos. No exemplo 02, os 24 grupos de 4 notas foram separados por sinais de respiração, enumerados de 1 a 24 e indicados logo acima dos pentagramas.

Devido à permutação escolhida, a divisão das permutações em grupos de 4 notas gerou um outro problema de pouca mobilidade permutativa. Percebeu-se que as posições de permutação 1, 2 e 4 eram ocupadas respectivamente por 4, 1 e 2, ocasionando que as notas Dó, Dó# e Ré# (Mib) ficassem simplesmente girando em torno de si mesmas nos reagrupamentos. Para que tais notas pudessem ser embaralhadas também com outras alturas existentes na continuidade das permutações, em P4, P5, P6 e P8 optou-se por reagrupar as notas de maneira não linear e gerar grupos com posições de permutação distintas. Em P4 e em P6, por exemplo, um dos grupos foi constituído pelas posições 1, 2, 11 e 12, enquanto que os demais, iniciando-se na posição 3, seguiram a divisão linear a cada quatro notas. Em P5, a divisão ocorreu das bordas para o centro, agrupando dessa maneira as posições (1, 2, 11 e 12); (3, 4, 9 e 10); e (5, 6, 7 e 8). Já em P8 ocorreu o agrupamento de três notas com uma outra que

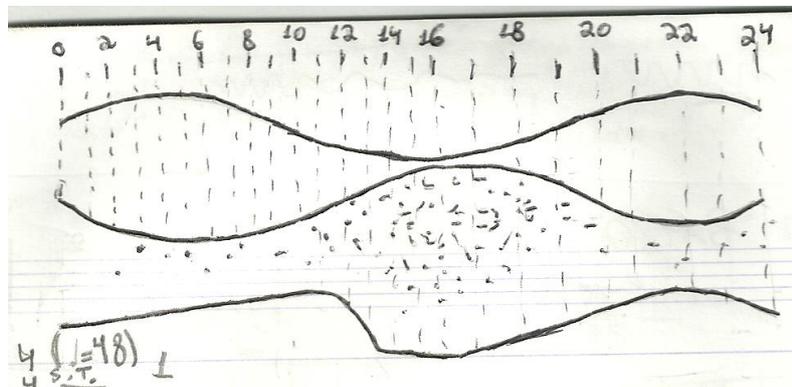
ocupava inicialmente uma posição afastada na resultante permutativa. Tal procedimento gerou 24 acordes usados como base harmônica da peça (exemplo 03).

Exemplo 03: Resultantes harmônicas obtidas através do reagrupamento em grupos de 4 notas das resultantes permutativas.

Tal procedimento garantiu que o acorde inicial da peça *Silviando ou Um dedo de prosa* (exemplo 04) fosse o mesmo utilizado por Silvio Ferraz, intento esse objetivado desde o início do procedimento permutativo. O que se buscava com isso era tornar claro o processo de reescrita e ligar sonoramente as peças. Apesar de os acordes iniciais das peças de Silvio Ferraz e de *Silviando* serem idênticos, a maneira como ambos foram trabalhados é totalmente distinta. Enquanto em Silvio Ferraz os acordes “sinos” são secos e reconfigurados continuamente, na peça *Silviando* os acordes resultantes são ligados por glissandos de variadas durações e com contínuos cruzamentos de vozes (exemplo 04). No exemplo 03 acima, os cruzamentos de vozes estão indicados pelas linhas que unem um acorde ao outro.

Exemplo 04: Compassos iniciais da peça *Silviando ou Um dedo de prosa*, de Tadeu Taffarello.

A distribuição das alturas nos 24 acordes obedeceu um perfil melódico determinado pelas pontas (extremidades aguda e grave). No gráfico abaixo (exemplo 05), as duas linhas superiores são, respectivamente, o perfil melódico da nota mais aguda (linha superior) e o da nota mais grave (linha intermediária). Como os cruzamentos de vozes são constantes, esse perfil melódico é determinado apenas pelas notas de chegada e não pelo contorno melódico resultante propriamente dito, que pode ser diferente. Os números acima da linha superior correspondem à numeração dos acordes resultantes (exemplo 03). Dessa maneira, após o início da peça, há um alargamento do espaço-sonoro das alturas até por volta da entrada do sexto acorde, momento no qual se inicia um processo de estreitamento do mesmo. O espaço-sonoro atinge o seu ponto anti-culminante de estreitamento por volta da entrada do acorde 16, tornando-se a expandir (até acorde 22) e, no fim, contrair-se novamente, mas, dessa vez, menos acentuadamente.



Exemplo 05: Direcionamento melódico, temporal e de densidade na peça *Silviando ou Um dedo de Prosa*, de Tadeu Taffarello.

Outro ponto importante que se deve frisar é o constante deslocamento das entradas dos diversos instrumentos. Na entrada do acorde 1, todos os instrumentos entram e saem dele exatamente juntos. Entretanto, ao longo da peça, há um jogo de defasagem das entradas e saídas entre os instrumentos que se processa de maneira quase que aleatória e intuitiva, pois não houve nenhum planejamento inicial que o fundamentasse, tendo ele sido resultado no momento da escrita da peça.

A dimensão temporal, ou seja, quanto de tempo cada acorde ressoará no espaço-sonoro, é determinada pela linha inferior do gráfico (exemplo 05). Imaginando-se um plano de coordenadas cartesianas, a ordenada determina a aceleração temporal e a abscissa em qual acorde ocorre. Quanto maior (ou seja, quanto mais acima estiver a linha), mais acelerada será a mudança de acorde e, conseqüentemente, por menos tempo o acorde ressoará no espaço-sonoro criado. Assim sendo, os acordes passam por um processo inicial de um grande

acelerando, tendo cada vez menos tempo de ressonância, até um momento de um rápido e grandioso desacelerando (alargando extremo!) que coincide mais ou menos com o ponto anti-culminante da contração do espaço-sonoro no acorde 16. É como se o acelerando que se desenhava fosse interrompido bruscamente dando lugar repentinamente a acordes muito lentos com uma dimensão do espaço-sonoro mínima. Unindo-se a esse procedimento, há uma forma em arco das densidades de trêmulos de arco (matraca transmutada de Silvio Ferraz). A densidade dos trêmulos está demonstrada nos pontos existentes entre as linhas média e inferior do Exemplo 05.

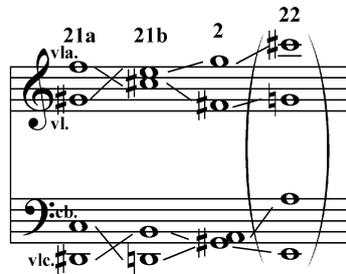
Gestualmente, há ainda outro procedimento utilizado nos trêmulos de arco. Todos os trêmulos são tocados na posição *sul ponticello* (*s.p.*). O que se buscou na peça é que o intérprete fizesse uma passagem brusca entre as posições ordinárias e *sul tasto* (*s.t.*) à posição *s.p.* dos trêmulos. A intenção foi a de criar gestos tensos resultantes do constante saltar dos arcos de uma posição de arco qualquer para o *s.p.* e o imediato retorno à mesma. Esse gesto também foi alargado buscando-se, no início, posições de arco mais próximas ao *s.p.*, ou seja, posições ordinárias, caminhando para, próximo do ponto culminante (proximidades do acorde 16), o uso cada vez mais acentuado de posições *sul tasto* para as notas não tremuladas. Buscou-se gerar nessa parte uma maior tensão visual e nos intérpretes no palco em relação aos abruptos, constantes e grandes saltos de arcos. Após esse ponto, há um retorno até o fim da peça para o maior uso da posição ordinária, mais próxima de *s.p.* do que a posição *s.t.*

Na peça de Silvio Ferraz *Verônica Nadir Itinerário de Passagem* há a aproximação sonora entre o som das matracas e os trêmulos de arco executados tanto pelo violoncelo solista quanto pela orquestra. As matracas propriamente ditas são utilizadas em apenas duas entradas, uma no início e outra no fim da peça. Da mesma maneira, em *Silviando* há também dois trêmulos muito mais longos do que todos os demais marcando o início e o fim de todo o processo de ganho e perda de energia. São, respectivamente, a primeira entrada dos trêmulos no violino no compasso 12, marcado por um apoio em oitavas e cordas duplas (início) e os ataques em *sforzando* do contrabaixo rebatidos por trêmulos em oitavas diminutas<sup>4</sup> no violino (fim do processo, compassos 48 a 51). Tudo o que vem antes do compasso 12 pode ser considerado como introdução e o que vem depois coda.

A dinâmica também foi trabalhada a partir de um abrir e fechar, um crescendo e decrescendo. Toda a concatenação entre o abrir e fechar do espaço-sonoro das alturas e da dinâmica, em conjunto com a aceleração e o rápido alargar das permanências dos acordes, com o fluir da densidade dos trêmulos e com o aumentar e diminuir da tensão dos gestos de saltar de arcos gerou na peça uma sensação de forma em arco, com um ponto culminante por

volta da entrada no acorde 16 (2/3 do total de 24 acordes). O resultado se assemelha ao que Sciarrino chama de um processo de acumulação<sup>5</sup> (SCIARRINO,1998).

Contudo, o primeiro esboço da peça foi modificado bastante até a obtenção do resultado final publicado<sup>6</sup>. Todo o processo construído até o acorde 16 obteve um ganho de energia satisfatório segundo os testes de execução iniciais realizados. Entretanto, a dispersão da energia foi ruim nesse planejamento inicial. Havia a necessidade de mais tempo para que tal dispersão se processasse. Dessa maneira que, entre os acordes 21 e 22, quase no fim de todo o processo formal, três outros acordes foram acrescentados, 21a, 21b e 2, obtidos a partir de um corte das pontas para o centro de P1. No exemplo 02, o corte feito é demonstrado pelos números abaixo das posições permutativas de P1. Esses novos três acordes foram distribuídos de maneira a se encaixarem novamente ao acorde 22 tal como ele havia já sido escrito (exemplo 06).



Exemplo 06: Resultantes harmônicas encravadas entre os acordes 21 e 22 da peça *Silviando ou Um dedo de prosa* de Tadeu Taffarello.

### Considerações finais

Com a composição de *Silviando ou Um dedo de prosa*, além da experimentação de um processo de reescritura, o que se buscou foi travar um diálogo (o tal “dedo de prosa” do mineiro) com o pensamento e a poética composicional do (e – por que não? – uma homenagem ao) compositor Silvio Ferraz. O processo de reescritura conforme proposto pelo autor pode ser interpretado como a utilização em um ato de criação de sonoridades ou não sonoridades que impulsionam (forças de atração), fazem refletir musicalmente (forças de imaginação) e são reinventadas (forças de manipulação) por um compositor em seu ateliê composicional. Dessa maneira, na peça *Silviando* buscou-se experimentar um processo de reescritura a partir de dois elementos advindos de peças do próprio Silvio Ferraz: um procedimento permutativo que teve como base as notas do acorde inicial de *Catedral das 5 e 45*; e os sons de matracas transmutados em trêmulos de arco advindos de *Verônica Nadir Itinerário de Passagem*. Essa segunda sonoridade, os trêmulos, teve a sua aproximação facilitada em *Silviando* devido sobretudo ao fato de a instrumentação utilizada ser também a

de instrumentos de cordas friccionadas, assim como na peça de Silvio Ferraz. Como a metodologia composicional utilizada foi a da distorção dos elementos a partir de agenciamentos não previsto inicialmente nas peças das quais os mesmos foram extraídos, a peça *Silviando* e as peças *Catedral das 5 e 45* e *Verônica Nadir Itinerário de Passagem* resultaram em sonoridades e proposições bastante distintas. Se ao se comentar sobre algo, na realidade, se está promovendo o algo comentado, o processo de reescritura aqui apresentado também, de uma certa maneira, promove e enriquece a obra e os pensamentos de Silvio Ferraz ao tecer comentários musicais sobre ele, sobre seus pensamentos e sobre suas partituras.

### Referências:

- FERRAZ, Silvio. *Verônica Nadir Itinerário de passagem*. (BR-2UI-09-00003) Gravação no CD: *Novos Universos Sonoros*. São Paulo: Estúdio Cachuera!, 2009.
- \_\_\_\_\_. A fórmula da reescritura. *Sonologia*, v. 1, p. 41-52, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Notas do caderno amarelo: a paixão do racunho*. Campinas: 2007. 168pp. Tese de livre docência. Unicamp.
- \_\_\_\_\_. *Catedral 5 e 45*. Peça para piano solo. Março de 2004.
- GUBERNIKOFF, Carole. Pierre Boulez e a análise musical: Notations. *Música em perspectiva*. Curitiba: v. 1, n. 2, p. 30-38, outubro de 2008.
- PENHA, Gustavo Rodrigues. *Reescrituras na música dos séculos XX e XXI*. Campinas: 2010. 118p. Dissertação (Mestrado em música). Unicamp.
- SCIARRINO, Salvatore. *Le figure della musica da Beethoven a oggi*. Milano: Ricordi, 1998.
- TYGEL, Júlia Zanlorenzi. Processos de recomposição na Bagatelas para piano No. 4 Op. 6 de Bartók: uma análise comparativa entre a canção húngara e obra do compositor. *I Jornada Acadêmica Discente – PPGMUS/USP*. São Paulo: outubro de 2010.

### Notas

---

<sup>1</sup> *L'ascension* é uma peça orquestral composta por Olivier Messiaen entre 1932-34. Posteriormente, entre 1933-34, o compositor fez uma segunda versão para órgão solo.

<sup>2</sup> Acorde ressonante (5) da figura na página 67 de FERRAZ, 2007.

<sup>3</sup> Para se aplicar a permutação, basta substituir na permutação seguinte a nota ocupada na posição logo anterior. Assim é que, de EC a P1, por exemplo, a nota que ocupa em EC a posição 4 será em P1 a nota 1, pois 4 ocupa a posição 1 na permutação. A nota que ocupa em EC a posição 1 passará a ser a posição 2 em P1, pois, 1 ocupa a posição 2 na permutação. E assim por diante. A permutação dodecafônica é obtida aplicando-se esse procedimento a cada uma das permutações. Iniciando-se em EC e aplicando a permutação determinada, obtem-se P1. Aplicando-se a permutação em P1, obtem-se P2 e assim por diante até o retorno a EC após P8. É importante frisar que permutações distintas geram quantidades de permutações distintas também, permutações de ordens distintas. A permutação é, por assim dizer, uma maneira de “embaralhar” as notas.

<sup>4</sup> A oitava não justa (Dó-Dó# e Mib-Mi) era um intervalo marcante também no acorde inicial da peça de Silvio Ferraz.

<sup>5</sup> Para Sciarrino, seu livro *Le figure della musica da Beethoven a oggi*, os processos de acumulação “tendem a agregar-se de maneira caótica e heterogênea. Se truncados, neste ponto formam um ápice; muitas vezes chegam a um ponto de saturação ou de ruptura, preparam uma explosão na qual a energia se dissipa. Por causa do aumento de energia, durante estes processos o tempo parece acelerar, sofrem como que uma contração.” (SCIARRINO, 1998, p. 27)

<sup>6</sup> Repare, por exemplo, no pizzicato que deveria finalizar a peça (exemplo 03) e que sumiu na versão final.