



## COMUNICAÇÕES ORAIS

# MUTAÇÕES E CONTRASTES EM DUAS PEÇAS PARA PIANO DE MARISA REZENDE

*Tadeu Moraes Taffarello*

Universidade Estadual de Campinas – tadeumt@unicamp.br

**Resumo:** A dupla formação como pianista e compositora de Marisa Rezende auxiliou na criação de peças idiomáticas para piano. É o caso de *Contrastes* (piano solo, 2001) e *Mutações* (versão para piano a quatro mãos, 2002) nas quais elementos de transformações e diferenciações ocorrem. Como conclusão, perceberemos que, a partir do uso de um número reduzido de conjuntos de classes de notas, ambas as peças apresentam gradações dessas duas possibilidades composicionais que se apresentam não como opostos, mas sim como complementares.

**Palavras-chave:** Marisa Rezende. Contrastes. Mutações. Piano.

## Mutations and Contrasts in Two Piano Pieces by Marisa Rezende

**Abstract:** The double formation as pianist and composer of Marisa Rezende helped her in the creation of idiomatic piano pieces. This is the case of *Contrastes* (solo piano, 2001) and *Mutações* (four hands piano version, 2002) in which transformations and differentiations elements occur. As a conclusion, we will realize that, from the use of a reduced number of pitch-class sets, both pieces present gradations of these two compositional possibilities that present themselves not as opposites, but as complementary ones.

**Keywords:** Marisa Rezende. Contrasts. Mutations. Piano



## 1. MARISA REZENDE: PIANISTA E COMPOSITORA

Marisa Rezende é uma pianista e compositora carioca que trabalhou fortemente em prol da criação e divulgação da música contemporânea no Brasil. Nascida no Rio de Janeiro em 1944, teve contato desde cedo com a música. Sua mãe estudara piano na infância e adolescência, enquanto seu pai tocava samba e marchinhas de carnaval (NEIVA, 2006: 177). Iniciou seus estudos em piano ainda criança com a professora Marieta de Saules. Em 1961, concluiu o nível médio de piano na Academia de Música Lorenzo Fernández (MACEDO: 2011, 24). Tendo obtido um desenvolvimento técnico-artístico de excelência ao piano, tem atuado, desde então, em recitais solo, como concertista e em formações camerísticas em diversas oportunidades.

Em conjunto aos estudos de piano, dedicou-se também à composição. Por questões familiares, a sua formação como compositora foi feita em instituições e períodos distintos. Os estudos formais na disciplina tiveram início quando ingressou, em 1962, no curso de composição pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Logo após, entretanto, a pianista e compositora casou-se e se mudou para os Estados Unidos da América (EUA) para acompanhar o seu marido, que realizaria o mestrado no país. Em um curto período, suas duas primeiras filhas nasceram, o que fez com que ela praticamente parasse de estudar música. No retorno ao Brasil, em 1967, Marisa retomou o curso da UFRJ. Sua terceira filha nasceu em 1968, o que a fez mais uma vez diminuir o seu ritmo de estudos. Um pouco após, em 1972, a família se mudou para Recife-PE. Marisa concluiu o curso de composição musical pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) no ano de 1974, tendo, entretanto, estudado de maneira bastante independente, desenvolvendo, assim, uma linguagem composicional livre e particular. Após concluir a sua graduação, a família retornou aos EUA onde Marisa obteve, em 1976, o grau de mestre em piano pela *University of California* (UC). Em conjunto com as aulas do mestrado, cursou, por conta própria, as disciplinas de composição da mesma universidade.

Após retornar ao Brasil, começou a sua carreira como pesquisadora e professora universitária, inicialmente na Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP), entre os anos de 1977 e 1978, e, posteriormente, na UFPE, de 1978 a 1987. No ano de 1982, voltou aos EUA para cursar o doutorado também pela UC. Em 1985 obteve o título de doutora em composição musical e, em seu terceiro retorno ao Brasil, foi aprovada em um concurso público para trabalhar na UFRJ, onde permaneceu de 1987 a 2002, ano de sua aposentadoria. Durante o seu período de atuação como docente e pesquisadora frente à UFRJ, auxiliou na fundação, em 1988, da Associação Nacional de Pesquisa e Pós- Graduação em Música (ANPPOM); em 1989, do Grupo Música Nova-RJ, responsável por diversas estreias do repertório nacional e no qual atua como compositora e intérprete; e, em 1992, do Laboratório de Música e Tecnologia (LaMuT) ao lado de Rodolfo Caesar. Auxiliou também na formação de diversos compositores engajados com a música brasileira atual, tendo orientado o mestrado de Pauxy Gentil-Nunes, Roberto Victório, Edson Zampronha, Caio Senna, Alfredo Barros, Alexandre Eisenberg, Alexandre Schubert e José Orlando Alves, dentre outros.

Por sua dupla formação e atuação como pianista e compositora, suas peças escritas para o instrumento piano ganham, no conjunto de sua obra, uma importância significativa e um



desenvolvimento idiomático. Dentre elas, escritas em seu período final de atuação junto à UFRJ, as peças *Contrastes* (2001, para piano solo) e *Mutações* (2002, 2ª versão, para piano a quatro mãos), conforme os próprios nomes dizem, apresentam, respectivamente, estratégias de rupturas e transformações em seus desenvolvimentos composicionais, unidas a um idiomatismo da performance pianística.

## 2. CONTRASTES

*Contrastes*, para piano solo, foi composta no ano de 2001<sup>1</sup>. A peça manipula os parâmetros musicais de maneira a produzir formas abruptas e diversificadas de materiais sonoros. Ou seja, algo que é bastante frequente na peça é uma constante modificação, com a textura dificilmente sendo mantida por mais de alguns poucos compassos, o que traz bastante variedade à peça.

Em relação às alturas, *Contrastes* utiliza um conjunto de classe de quatro notas que é transposto e variado ao longo de toda a peça. Em sua forma normal [10, 0, 1, 5], este conjunto pode ser entendido como um acorde menor acrescido de uma 2M<sup>2</sup> em relação à fundamental (Ex. 1). É o conjunto 4-14 identificado por Allen Forte (STRAUS: 2013, 202).



Exemplo 1: Conjunto de classes de notas [10, 0, 1, 5] utilizado em *Contrastes*, de Marisa Rezende.

Para Caio Senna (2007), as três principais configurações deste conjunto são as que aparecem logo nos compassos iniciais (1-3 e 7) da peça. Cada uma das três configurações apresenta já em si uma característica própria em relação ao modo de ataque, dinâmica e caráter. Em sua primeira aparição, na mão direita do piano (Ex. 2, destacado com um círculo verde), tem um caráter mais contemplativo, em dinâmica *p*, uso de ressonâncias e articulação *tenuto*. Alguns dos intervalos que serão importantes melódica e harmonicamente já aparecem, como o semitom entre as notas Dó e Réb e os intervalos de 4 e 5J entre Sib-Fá e Fá-Dó. Esse conjunto de classe notas que aparece logo no primeiro compasso vem acompanhado de repetições e figuras rítmicas acrescidas de pontos de ampliação da duração das notas. No terceiro compasso, há um encurtamento da figura melódica, com a exclusão de uma das colcheias pontuadas e, no quarto compasso, a nota Fá passa a ser tocada no início do compasso.

A partir do segundo compasso, na mão esquerda (Ex. 2, destacado com uma estrela amarela), ocorre o conjunto de classe de notas transposto uma 3M abaixo ( $T_3$ ), com as notas rearranjadas e enarmonizadas. Pelo fato de as duas primeiras configurações serem tocadas ao mesmo tempo, é bastante perceptível o contraste entre as vozes<sup>3</sup>. A duração das figuras rítmicas é mais longa, a dinâmica em *ff* e a articulação com acentos e *staccati*. A nota Mib do compasso 3, apesar de não pertencer ao conjunto transposto, é uma 4J abaixo do Lá<sup>b</sup>. Percebe-se, portanto, a estratégia de utilizar os intervalos possíveis do próprio conjunto no intuito de criar “bifurcações” de alturas.



Exemplo 2: Conjuntos de classe de notas ( $T_0$ ) e ( $T_8$ ) nos compassos iniciais (1-3) de *Contrastes*, de Marisa Rezende.

No compasso 7 há a terceira configuração. Dessa vez, as notas são redistribuídas de modo que o intervalo de 5J ganhe destaque (Ex. 3, destacado com um quadrado vermelho). O conjunto de classe de notas está também transposto, dessa vez uma 4J composta abaixo da configuração inicial ( $T_7$ ). A diferença em relação aos compassos iniciais é marcada pelo caráter ascendente, na região grave do instrumento, articulação em *staccato* com ligadura e dinâmica *mf*. A partir da nota mais aguda, outros intervalos de 5J e 2m são tocados, o que reforça a estratégia de de bifurcação e revela, a partir daí, a possibilidade de utilização de apenas algumas das notas do conjunto, ao invés do conjunto inteiro.

Exemplo 3: Compasso 7 (M.D.) de *Contrastes*, de Marisa Rezende.

Nos compassos 9 e 10, além do retorno do conjunto de classes de notas sem transposição ( $T_0$ ), este passa também a ser utilizado harmonicamente, ou seja, com as notas soando ao mesmo tempo (Ex. 4). Em relação ao caráter, este trecho lembra bastante o inicial, porém mais curto, em dinâmica *mp*, com duração de apenas 1 1/2 compassos e sobre uma nota Si natural no grave com dobramento em oitava que não estava presente no início.

Exemplo 4: Compassos 9-10 de *Contrastes*, de Marisa Rezende.

Esse retorno aos materiais originais, com modificações em relação ao caráter, articulações, ritmo, regiões da tessitura, saltos e uso ou não de harmonias ocorre outras vezes ao longo da peça, concentrando-se, sobretudo, em seu final. Cada vez que retorna, ocorre de uma maneira diversa, com uma modificação característica, reforçando o caráter de contrastes a partir do uso de um mesmo conjunto de classe de notas (Ex. 5). Essa característica motivou o pesquisador Caio Senna a pensar a peça como uma forma “caleidoscópica”, pois

“o movimento circular faz com que os mesmos materiais se agrupem de maneiras diversas, nunca retornando exatamente à configuração original, embora, por vezes, possam ocorrer estruturas semelhantes” (SENNA NETO: 2007, p. 112).

Exemplo 5: Variedade sonora de um mesmo conjunto de classe de notas em três transposições e configurações distintas em *Contrastes*, de Marisa Rezende.

Conforme é possível perceber no exemplo anterior, as três configurações iniciais do conjunto de classe de notas são trabalhadas ao longo da peça de maneira a produzir variedades de



possibilidades sonoras. A primeira, destacada no Ex. 5 por um círculo verde, por exemplo, ocorre com modificação no registro e no ritmo no comp. 19; em um processo de rarefação no comp. 54; e com saltos intervalares sobre acordes com sobreposição de intervalos de 5J no trecho final da peça, entre os compassos 66-67.

A segunda configuração, destacada no Ex. 5 por uma estrela amarela, é modificada nos compassos 28-30 por uma figura melódica também sobre acordes com sobreposição de intervalos de quintas. Um exemplo bastante significativo é o que ocorre entre os compassos 58-61, nos quais há, inicialmente, a sobreposição da primeira, com dobramento de 5J, e segunda configurações, seguidas pela terceira que é sustentada por meio de ressonâncias e fermata.

A terceira configuração, por sua vez, é destacada no Ex. 5 por um quadrado vermelho e também aparece no comp. 13 em fusas; e nos comp. 56-57 em quiálteras com ressonâncias.

*Contrastes* se apresenta, dessa forma, como uma peça na qual a variedade de possibilidades de construções melódicas, harmônicas, rítmicas, de texturas, de caráter, de articulações, de andamentos, de regiões do piano e de ressonâncias é trabalhada com bastante velocidade (pouca permanência) a partir de um único conjunto de classe de notas, suas transposições, bifurcações e usos parciais, o que causa, na peça, uma unidade estrutural e, ao mesmo tempo, uma grande riqueza de resultados sonoros diversificados.

### 3. MUTAÇÕES

A versão a quatro mãos da peça *Mutações* foi escrita em 2002<sup>4</sup> tendo como base a versão original para dois pianos, de 1991. A peça trabalha um processo de acumulação e adensamento de materiais melódicos diatônicos, transformando-se de uma melodia espacializada em um contraponto ritmicamente mais livre e, posteriormente, em uma métrica mais precisa e marcada. A própria compositora escreve sobre a peça, afirmando que “uma única linha melódica gerava toda a obra, mas são as manipulações às quais ela é exposta que constroem o discurso”. (REZENDE: 2007, 78)

Assim como *Contrastes* que utilizava um número limitado de conjunto de classes de notas em relação às alturas, *Mutações* utiliza apenas dois conjuntos, equivalentes às escalas tonais de Fá m natural e Mi M, o que exclui a nota Ré natural (Ex. 6). Na classificação de Forte, ambos são o conjunto 7-35 (STRAUS: 2013, 203). Cada um dos dois conjuntos utilizados possui quatro classes de notas particulares e três classes de notas em comum com o outro conjunto.



Exemplo 6: Conjunto de classes de notas utilizados em *Mutações*, de Marisa Rezende. As notas com preenchimento (pretas) são particulares a cada um dos conjuntos; as sem preenchimento (brancas), são classes de notas comuns aos dois conjuntos. A nota Ré natural é ausente nos dois conjuntos.

Apesar da utilização de dois conjuntos de classes de notas equivalentes a escalas tonais, a peça não soa realmente tonal, pela ausência de relações harmônicas que criem polarizações e resoluções. É o que Straus considera como coleção referencial diatônica (STRAUS: 2013, 108). A peça utiliza *clusters* diatônicos e uso mais livre de figuras melódicas naquilo que a compositora afirma ser um pandiatonicismo<sup>5</sup> [*sic*] consciente (REZENDE: 2007, 90).

De uma maneira geral, a peça baseia-se em um processo de acumulação e adensamentos melódicos e harmônicos que ocorrem em paralelo com a aceleração metronômica, com um crescendo de intensidade dinâmica e com uma ampliação da tessitura do instrumento. Esse processo de aumento da atividade, entretanto, não é linear, havendo ao menos três retomadas nas quais há um certo retorno a um grau menor de atividade, porém já com mais ação do que ocorrera anteriormente. Metaforicamente, é como se fossem “ondas” de acúmulos e adensamentos, seguidos por uma coda que confronta com mais intensidade e rapidez os dois conjuntos de classes de notas utilizados (Gráfico 1).

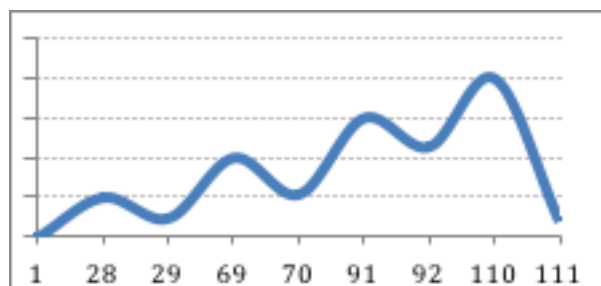


Gráfico 1: Processo de acumulação e adensamento por “ondas” em *Mutações*, de Marisa Rezende. A abscissa (x) indica o número de compasso de ocorrência, enquanto a ordenada (y), a intensidade da atividade musical.

Dessa maneira, a primeira parte do processo, que vai do compasso 1 ao 28, inicia-se com um *cluster* diatônico com a utilização do conjunto de classe de notas similar à escala de Fá menor natural, na região central. Na sequência, uma melodia espacializada<sup>6</sup> entre os dois executantes vai, aos poucos, se transformando em um contraponto a duas vozes mais livre. Essa passagem ocorre em paralelo à ampliação da tessitura do instrumento que, inicialmente é limitada à região central e vai, aos poucos, expandindo-se. Ritmicamente, no início, há uma certa flexibilização do pulso com uma dualidade entre colcheias simples e pontuadas. Vai, aos poucos, acelerando e ganhando tessitura, intensidade, densidade (passando a duas e, depois, quatro vozes) e fixando-se ritmicamente na figura da colcheia simples, que passa a ser sentida como o pulso. No compasso 28 há um *rallentando* e uma *fermata* (Ex. 7) indicando a primeira suspensão no processo de acumulação.

Exemplo 7: Compasso 1-4 e 26-29 de *Mutações*, de Marisa Rezende. Percebe-se a primeira etapa de acúmulo e adensamento melódicos.

A segunda parte do processo (comp. 29-69) se inicia com um contraste nas alturas, passando subitamente a uma dinâmica *ff* em um *cluster* diatônico utilizando o conjunto de classes de notas similar à escala de Mi M (Ex. 7, último compasso).

Essa segunda parte do processo (Ex. 8) ganha destaque pelo uso de uma imitação entre as vozes dos dois executantes, pelo início do uso de dobramentos de oitavas entre as partes de um mesmo executante e pelo uso rítmico mais próximo a uma métrica bastante marcada (estriada), em oposição ao início da primeira parte que era bastante livre. A figura da colcheia continua sendo utilizada como base rítmica, porém, sobretudo a partir do compasso 48, passa a ser sentida mais como subdivisão de métricas mistas ou compostas do que como o pulso em si, como ocorria na primeira parte do processo. A utilização de notas em *staccato* e dinâmica *p* cria também um destaque para o trecho, pois o diferencia do que vinha ocorrendo desde o início da peça, onde havia sonoridades em *legato* e mais livres. Em relação à expansão da tessitura, há, pela primeira vez, o uso das claves de Sol oitava acima e de Fá oitava abaixo<sup>7</sup>.

Exemplo 8: Compasso 32-34, 40-42 e 48-49 de *Mutações*, de Marisa Rezende.

Uma nova retomada ocorre a partir do compasso 70 com a indicação de andamento “Pouco menos movido”, logo após o *rallentando* do compasso 69. Ritmicamente, esta terceira parte do





processo (comp. 70-91) passa a utilizar a figura da semicolcheia como base para subdivisões de métricas simples, sonoramente bem presentes e com aumento gradual da movimentação (acelerando). A expansão da tessitura do piano é direcionada ao agudo, indicada pelo uso, no compasso 82, da clave de Sol duas oitavas acima (Ex. 9).

Exemplo 9: Compasso 69-70, 76-77 e 82-83 de *Mutações*, de Marisa Rezende.

A partir do compasso 92, após a fermata, ocorre o trecho de maior movimentação, com o uso mais extenso da tessitura, em andamento mais rápido e de maior intensidade dinâmica (Ex. 10). Ritmicamente, a semicolcheia continua sendo utilizada como subdivisão, agora de métricas mistas, porém há a sobreposição de métricas distintas entre os pianistas I e II, pois nem sempre coincidem ritmicamente entre si e/ou com a barra de compasso utilizada. É o que ocorre, por exemplo, entre os comp. 94-95, nos quais são utilizadas métricas ternárias mistas em ambos os pianos, porém com agrupamentos das subdivisões diferentes, indicadas pela união das hastes das figuras rítmicas. A sobreposição métrica é desfeita nos quatro últimos compassos do trecho (compassos 107-110), nos quais há o dobramentos em oitavas entre as partes dos dois pianistas. Esse trecho culmina em um *cluster* diatônico em dinâmica *ff* que marca também o início da Coda.

Início Coda

Exemplo 10: Compassos 92-95 e 108-111 de *Mutações*, de Marisa Rezende.

Na Coda (comp. 111-131) ocorre com maior frequência e intensidade o contraste entre os dois conjuntos de classes de notas e algumas das características musicais desenvolvidas ao longo da peça, com a rápida oposição entre trechos mais livres, como no início da peça, e trechos mais rápidos e com métrica mais marcada. Entre os compassos 123-124, a nota Ré natural é tocada pela primeira e única vez na peça (Ex. 11), sendo esta ausente entre os dois conjuntos de classes de notas utilizados. Este trecho soa bastante próximo ao início da peça, assemelhando-se também a uma melodia espacializada entre os executantes.

The image shows a musical score for piano, measures 121-127. It consists of two systems of staves. The first system (measures 121-124) shows a piano part with dynamics *p*, *mp*, *p*, and *pp*. The second system (measures 125-127) shows a piano part with dynamics *p* and *pp*. Annotations in Portuguese are present: 'Contraste entre conjuntos de classes de notas' and 'Nota ausente dos conjuntos de classes de notas utilizados'.

Exemplo 11: Compassos 121-127 de *Mutações*, de Marisa Rezende.

*Mutações*, para piano a quatro mãos, é uma peça que apresenta um processo de transformação que vai de uma melodia espacializada, passando por uma textura mais contrapontística a duas vozes, com ritmos mais independentes e em dinâmica *p*, sendo transformada por crescendos, acréscimos graduais de vozes e acelerandos, até atingir uma maior movimentação com dobramentos de oitavas entre os executantes, em uma métrica mais presente e marcada. Esse processo, entretanto, não ocorre linearmente, sendo em quatro etapas, com três retomadas nas quais há uma volta a um estado um pouco mais calmo, para, em seguida, intensificar um pouco mais a movimentação em relação à etapa anterior. Em relação às alturas, utiliza apenas dois conjuntos distintos de classes de notas que, quando tocados em sequência, produzem contrastes sonoros devido às oito classes de alturas distintas e pelo fato de serem tocados como *clusters*. A Coda é o trecho que se apresenta mais contrastante, com modificações a cada quatro ou cinco compassos de caráter, executante e conjunto de classe de notas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na dupla formação da pianista e compositora de Marisa Rezende, as peças *Contrastes* e *Mutações* são importantes na compreensão das técnicas composicionais trabalhadas em favor da uma escrita idiomática para o instrumento.

Um fato que une as peças é a opção pelo uso reduzido de conjuntos de classes de notas, sendo que *Contrastes* utiliza majoritariamente um mesmo conjunto de quatro notas, transposto e



modificado, enquanto *Mutações* utiliza dois conjuntos equivalentes a duas escalas diatônicas, no que pode ser classificado por um pandiatonicismo [sic].

Estratégias composicionais de rupturas e transformações também estão presentes em ambas as peças. Em *Contrastes*, a transformação se dá mais dentro dos vários resultados sonoros criados a partir das três configurações principais do único conjunto de classe de notas. Essas transformações ocorrem mais espaçadas na peça, o que acaba gerando pontos de reconhecimento e, conseqüentemente, marcações macro-estruturais. Já as rupturas ocorrem em um ritmo rápido, com materiais musicais e resultados sonoros antagônicos frequentemente aparecendo o tempo todo. Ou seja, em *Contrastes*, as transformações ocorrem mais em uma perspectiva da macro-estruturação formal da peça, no âmbito das figuras musicais e de seus retornos, enquanto as rupturas ocorrem em uma perspectiva de continuidade da peça, sendo marcante na peça como um todo.

Já *Mutações*, por sua vez, usa um processo mais gradual de transformações, com um processo em etapas de adensamento e acumulação de materiais musicais derivados da melodia inicial, no que pode ser classificado como uma estratégia mais contínua de modificações. As rupturas da peça, por outro lado, ocorrem sobretudo em pontos mais específicos, como nas passagens de um conjunto de classe de notas a outro e na Coda, o que auxilia na compreensão da macro-estrutura da peça como um todo.

Dessa maneira, percebe-se, nas peças estudadas, que a criação de um discurso musical que trabalha majoritariamente a ruptura, tal como em *Contrastes*, abarca também uma busca pelo desenvolvimento motivico característico de um processo de transformação e que, por outro lado, em uma peça que prima por um trabalho de modificação de um material melódico, como *Mutações*, há também elementos de contrastes, caracterizando, dessa maneira, uma gradação dessas duas possibilidades composicionais que, à princípio, poderiam ser consideradas como opostas, mas que, na realidade, se apresentam nas peças estudadas como complementares.

Espera-se, dessa maneira, contribuir para a compreensão da escrita composicional e para a divulgação da música de Marisa Rezende ao demonstrar uma possível análise de duas peças suas para seu principal instrumento, o piano.

## **REFERÊNCIAS:**

MACEDO, Tatiana Dumas. *Contrastes de Marisa Rezende: um estudo dos toques pianísticos na música contemporânea brasileira*. Dissertação de mestrado em música. UNIRIO. Rio de Janeiro, 2011.

NEIVA, Tânia Mello. *Cinco mulheres compositoras na música erudita brasileira contemporânea*. Campinas, 2006. 266 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

REZENDE, M. Pensando a composição. In: FERRAZ, S (org). *Notas. Atos. Gestos*. Rio de Janeiro: Ed. 7Letras, 2007.



SENNA NETO, Caio Nelson de. *Textura musical: forma e metáfora*. Tese de Doutorado em Música. 165p. UNIRIO . Rio de Janeiro, 2007.

SILVA, Dario Rodrigues. *A obra pianística de Marisa Rezende: processo de construção da performance através da interação entre intérprete e compositora*. Dissertação de mestrado em música. 113p. UFRGS. Porto Alegre, 2015.

STRAUS, Joseph. *Introdução à teoria pós-tonal*. Tradução de Ricardo Mazzini BORDINI. São Paulo: Editora da Unesp/Salvador: EDUFBA, 2013.



## NOTAS

1 A estreia da peça *Contrastes* ocorreu no mesmo ano de sua composição, 2001, tendo sido executada pela pianista Regina Martins na Sala Cecília Meireles (RJ) durante a XIV Bienal de Música Contemporânea Brasileira. A peça foi gravada em CD em duas oportunidades: pela própria Marisa Rezende em *Marisa Rezende - música de câmara*, lançado pelo LAMI/USP em 2003; e pela pianista Joana de Holanda em *Piano Presente*, lançado pelo selo SESC em 2013. A partitura usada na análise encontra-se disponível no acervo CDMC do CIDDIC/Unicamp.

2 Os números correspondem ao dado quantitativo do intervalo, ou seja, 2 = segunda, 3 = terça etc. Já as letras correspondem à qualidade do intervalo, sendo M = maior, m = menor e J = justo.

3 Em sua abordagem da peça, Macedo destaca também as maneiras diversas de execução que os trechos requerem. Segundo a pesquisadora, na mão direita, para que não haja riscos de a nota falhar, o controle do toque deve se dar “por meio de um pequeno movimento, aludindo ao toque *portato*, só que *legato*, ou seja, com pequena projeção do cotovelo, mantendo o movimento circular” (MACEDO: 2011, 65). Já para a mão esquerda, no trecho referido, a dinâmica *ff* e a sonoridade *cantabile* da melodia são obtidas pelo “gesto retirado, com movimento *glissé*” (MACEDO: 2011, 65). Interessante notar, em todo o trabalho da pesquisadora, a maneira pela qual o contraste na escrita musical resulta também em diferentes modos de execução pianística.

4 A estreia da versão a quatro mãos de *Mutações* ocorreu no ano de 2003 no Espaço Cultural Sérgio Porto (RJ) tendo como pianistas Valéria Bertoche e a própria Marisa Rezende. Esta versão, assim como a peça *Contrastes*, foi também gravada no CD *Marisa Rezende - Música de Câmara* realizado pelo LAMI/USP em 2003, desta vez com a compositora tocando junto à pianista Lídia Bazarian. A partitura utilizada na análise encontra-se disponível no acervo CDMC do CIDDIC/Unicamp.

5 Pandiatonicismo é um termo cunhado por Nicolas Slonimsky em seu *Music Since 1900* para se referir ao uso livre de vários graus de uma escala diatônica em um mesmo acorde. O termo mais correto em português, entretanto, talvez seja pandiatonismo.

6 Essa espacialização é mais fortemente sentida na versão a dois pianos, onde é possível separar espacialmente as duas vozes.

7 Na notação de Marisa Rezende, a sobreposição de claves indica a quantidade de oitavas acima (clave de Sol) ou abaixo (clave de Fá).