

Processos Texturais sobre sinais intervalares e fluxo auditivo em *Continuo em Mi* de Denise Garcia: diálogo e contexto como momento e local

Introdução: Uma obra em que os padrões de altura e intervalo evoluem gradual e suavemente sob uma superfície articulada, comportando-se como “um mecanismo de precisão”. Essa é a definição de um estilo de escrita comumente atribuído à Gyorgy Ligeti: o estilo *meccanico* (HICK, 1993, p.172; CAMBOUROPOULOS, 2009, p.120). Como sugere Josef Hausler, esse estilo não é nada menos do que uma “visão traumática kafkiana e mecânica”, que dita a “ansiedade das operações mecânicas que se desfazem” (HÄUSLER, “Trompe-l’Oreille”, p.12). Assim, “o que você percebe como ritmo não é ritmo vindo da sucessão de notas tocadas por seus dedos. O ritmo real da peça é uma pulsação que emerge da distribuição das notas, da frequência de suas repetições” (LIGETI, 1963, p.61). Dessa discussão, manifestam-se noções como *cross-rhythms*, micropolifonia, “massa sonora” e assim por diante. Tais ideias possibilitam referir-se à obra como sendo uma “música de superfície”, ou seja, culmina no entendimento intervalar e do conteúdo formal como uma “composição que consiste em injetar um sistema de ligações em ideias musicais ingênuas” a fim de criar uma “rede musicalmente consistente e vinculada” (LIGETI, 1963, p.124).

Objetivo: É dentro deste contexto composicional que se insere a obra de Denise Garcia, focalizada neste artigo, a qual, inclusive, recebe o mesmo nome que uma das peças mais representativas do estilo *meccanico* de Ligeti: *Continuum/Continuo*. Da leitura deste artigo, pretende-se apreender as técnicas fundamentais de sinalização, bruma e discursividade, bem como de percepção musical analisada. Estas criam uma linguagem musical flexível e compreensível o suficiente para permitir uma variedade de *designs* composicionais. Tais pontos surgem pelo fato de sua apreciação demonstrar intertextualidade com repertório canônico de Ligeti, além de interesse localizado num tratamento textural, onde a composição de massas sonoras apela a uma percepção sinestésica da obra. Assim a avaliação da textura pretende organizar a compreensão da obra sem se deixar levar por particularidades próprias da escrita adotada ou de suas propriedades exclusivamente sonoras (FERRAZ, 1990, p.78).

Metodologia: Em contato com bibliografia analítica sobre a obra *Continuum* de Ligeti, pode-se estabelecer parâmetros de análise que tanto dialogam com o estado da arte da musicológica, quanto se demonstraram analiticamente competentes. Desta forma, a partir da noção de *interval signals* (HICK, 1993, p.174) e *auditory stream* (CAMBOUROPOULOS, 2009, p.124) pretende-se satisfazer a análise tanto quanto propor um olhar didático e contextual sobre a obra, sendo a textura comumente tratada segundo parâmetros de:

Densidade, Superfície, Encadeamento e Permeabilidade Variável. (FERRAZ, 1990)

Resultados e Discussões: Segundo estes parâmetros de análise textural, se definem quatro seções analíticas com características distintas tanto em sua configuração intervalar quanto textural (Figura 1). A Seção I, compasso 1-18, configura-se em uma textura inicial de quatro vozes que se adensa, através de acréscimos, até o compasso 19 no qual há uma abrupta estratificação textural. Deste evento, o contraste que enxuga a textura a uma única voz sobre o Mi (altura estrutural) marca o início da Seção II, compasso 19-36, caracterizada também pelo processo de acréscimo, atingindo a polifonia máxima de seis vozes na seção até o momento de um deslocamento da textura. A seção III, compasso 37-53, é demarcada por um bloco fixo (sendo um Am7 ou, como preferido, CCAⁱ 4-26, [4,7,9,0]) preenchido por notas longas que são perceptivamente segregadas em um novo fluxo auditivo, criando por semelhança um contorno melódico, o qual seu conjunto configura uma escala de Mi menor. Assim, ao fim da textura melódica, insistindo na nota Mi que aos poucos desaparece na bruma textural, delimita-se a seção intermediária de transição, compasso 54-61, organizando a entrada da Seção IV, compasso 62-99. Esta última, agora na região grave, reitera grande parte das configurações de altura e intervalo utilizadas durante a peça, delineando contorno descendente até o Mi grave *solo* em processo de diluição que encerra a obra. Nesse sentido, *Continuo em Mi* de Denise Garcia é um exemplo representativo sobre a releitura do estilo *meccanico*, na qual as rápidas ações físicas do instrumentista se desdobram gradualmente em prol da forma guiada intervalarmente. Por fim, a integração de perspectivas perceptuais e musicológicas na metodologia analítica musical contemporânea enriquece não apenas nossa compreensão da estrutura musical, mas também fornece uma estrutura mais ampla e "científica" para a análise musical, possuindo aplicações pedagógicas, composicionais, interpretativas, entre outras.

Palavras-chave: Denise Garcia. Continuum. Estilo meccanico. Massa sonora. Textura.

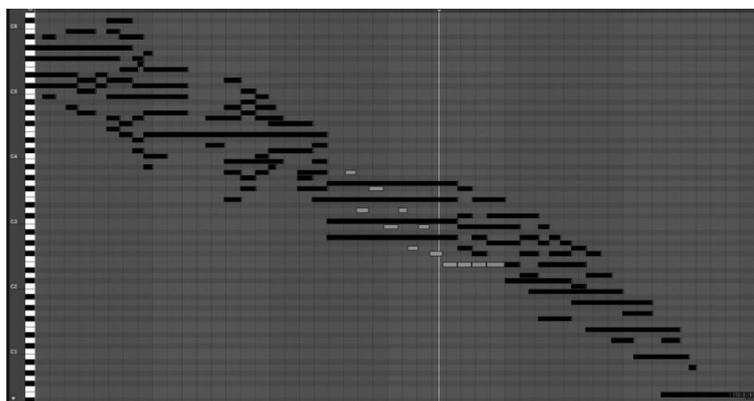


Imagem 1 – Forma geral e estrutura de alturas da obra em representação esquemática (preto: padrão-mecânico, cinza: sustentado; eixo x: tempo, eixo y: altura)

Referências Bibliográficas

a. Bibliografia referenciada

- CAMBOUROPOULOS, Emilios; TSOUGRAS, Costas. **Auditory Streams in Ligeti's Continuum: A Theoretical and Perceptual Approach**. *Journal of interdisciplinary music studies*, v. 3, n. 1-2, p. 119-137, 2009.
- FERRAZ, Silvio. **Análise e percepção textural: Peça VII, de 10 Peças para de György Ligeti**. *Cadernos de Estudo: Análise Musical*, v. 3, p. 68-79, 1990.
- HÄUSLER, Joseph. **Trompe-l'oreille, allusions, illusions**. À propos de quelques œuvres de György Ligeti. trad. Louise Duchesneau, dans le livret du CD Wergo, v. 40, p. 1962-2002.
- HICKS, Michael. **LIGETI'S CONINUUM AND COUTIE**. *Perspectives of New Music*, v. 31, n. 1, p. 172-190, 1993.
- LIGETI, György; VÁRNAI, Péter. **Ligeti in conversation**. Da Capo Press, 1983.

b. Bibliografia Auxiliar

- BREGMAN, A. S. (1990). **Auditory Scene Analysis**. Cambridge (Ma): The MIT Press.
- CAMBOUROPOULOS, E. (2008) **Voice and Stream: Perceptual and Computational Modeling of Voice Separation**. *Music Perception*, 26(1), 75-94.
- COOK, Nicholas. **A Guide to Musical Analysis**. New York, W. W. Norton & Company, 1987.
- CHAVES, Renan Paiva. **Imagética musical: aspectos cognitivos da prática musical**. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, v. 11, n. 3, p. 1050-1057, 2011.
- FERRAZ, Silvio. **Música e repetição: a diferença na composição contemporânea**. EDUC- Editora da PUC-SP, 1998.
- HURON, D. (2001). **Tone and Voice: A Derivation of the Rules of Voice-Leading from Perceptual Principles**. *Music Perception*, 19(1), 1-64.
- KOSTKA, Stefan. **Materials and Techniques of Post-Tonal Music**. 4^a edition. New York, NY, USA: Routledge, 2016
- MATHES, James. **The Analysis of Musical Form**. Upper Saddle River, NJ, USA: Pearson Education, Inc., 2007
- MELLET, E.; PETIT, L.; MAZOYER, B.; DENIS, M.; TZOURIO, N. **Reopening the mental imagery debate: lessons from functional anatomy**. *Neuroimage*, v.8, n.2, p.129-139, 1998.
- MESSIAN, Olivier. **Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie: (1949-1992) em Sept Tomes**. Tome I. Paris: Alphonse Leduc, 1994.
- SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1993.

ⁱ Tradução do termo em inglês pitch-class set (PC-set) para “conjunto de classes de altura” com abreviação para CCA. Solução adotada por Paulo de Tarso Salles (SALLES, 2016, p. 119)