

Anais do

**II Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical
UNESP - USP - UNICAMP**

Estrutura e significado em música

01 a 03 de setembro de 2011

UNESP – Instituto de Artes

São Paulo



**Editora da ECA/USP
2011**

Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Reitor

Herman Jacobus Cornelis Voorwald

Vice-reitor no exercício da Reitoria

Júlio Cezar Durigan

Diretor do Instituto de Artes

Marcos Fernandes Pupo Nogueira

Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Música

Lia Tomás

Universidade de São Paulo (USP)

Reitor

João Grandino Rodas

Vice-reitor

Hélio Nogueira da Cruz

Diretor da ECA

Mauro Wilton de Souza

Chefe do CMU

Amilcar Zani Neto

Coordenador do Programa de Pós-graduação em Música

Rogério Luiz Moraes Costa

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Reitor

Fernando Ferreira Costa

Coordenador geral

Edgar Salvadori de Decca

Diretor do Instituto de Artes

Esdras Rodrigues Silva

Chefe do Depto. de Música

Ricardo Goldemberg

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música

Claudiney Rodrigues Carrasco

© Os contribuidores listados da página vii a viii

Anais do II Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical

Nogueira, Marcos Pupo e Bortz, Graziela (eds.)

Anais do II Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical.

São Paulo: Instituto de Artes da Unesp, 2011

287 p.: il.; CD-ROM

ISSN 2237-0757

1. Música – Análise. 2. Música – Teoria. I. Nogueira, Marcos Pupo; Bortz, Graziela (ed.).

II. Título

Direitos reservados à

Editores da ECA-USP

Escola de Comunicações e Artes da USP

Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443

Cidade Universitária - São Paulo/SP

CEP 05508-020

Brasil

(55 11) 3091.4374

<http://www.eca.usp.br>

eca@usp.br

Marcos Pupo Nogueira

Graziela Bortz

Editores

Anais do

II ENCONTRO INTERNACIONAL DE

TEORIA E ANÁLISE MUSICAL

UNESP / USP / UNICAMP

Estrutura e Significado em Música

01 a 03 de setembro de 2011

UNESP – Instituto de Artes

São Paulo

Expediente

Comitê Organizador

Marcos Pupo Nogueira (Unesp)
Paulo de Tarso Salles (Usp)
Graziela Bortz (Unesp)
Adriana Lopes Moreira (Usp)
Silvio Ferraz de Mello Filho (Unicamp)

Comitê Científico

Acácio Piedade – Udesc
Adriana Lopes Moreira – Usp
Alexandre Lunski - Unesp
Carole Gubernikoff – Unirio
Denise Garcia – Unicamp
Dorotéa Kerr – Unesp
Graziela Bortz – Unesp
Irna Priore - Univ. North Carolina at Greensboro
Marcos Pupo Nogueira – Unesp
Maria Lúcia Pascoal – Unicamp
Paulo de Tarso Salles – Usp
Norton Dudeque – Ufpr
Rogério Costa - Usp
Rodolfo Coelho de Sousa - Usp/RP
Silvio Ferraz – Unicamp
Silvio Merhy – Unirio
Yara Cazanó – Unesp

Equipe Técnica

Diva Schumacher Ehlert (Unesp)
Edilena Colombo (Usp)
Lia Tomás (Unesp)

Monitores

Caio Barros (Unesp)
Cibele Palopoli (Usp)
Daniel Paes de Barros Pinto (Usp)
Denis Hallai (Usp)
Denise Hiromi Aoki (Usp)
Edson Santana (Usp)
Érico Marques Cunha (Unesp)
Fernanda Pairol (Usp)
Gabriel Moura (Usp)
Guilherme Bertozzin (Usp)
Helena Mindlin Xavier (Unesp)
Isaac Terceros Montañó (Usp)
Ísis Biazioli (Usp)
Ivan Eiji Simurra (Unicamp)
Marcelo Segreto (Usp)
Márcio Reverbel (Usp)
Max Paxker (Unicamp)
Walter Nery (Usp)
Pedro Henrique Lopes Messias (Unesp)
Rafael Puccini (Unesp)
Roberto Vota (Usp)
Swan Yuki Hamasaki (Usp)
Vinícius Rosa dos Santos Chiaroni (Unesp)
Walter Nery (Usp)

Apresentação

O Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP tem o prazer de realizar o II Encontro Inter-nacional de Teoria e Análise Musical em cooperação com os Programas de Pós-Graduação em Música USP-CMU/ECA e UNICAMP - Instituto de Artes. O objetivo deste encontro é fortalecer as pesquisas na área de Teoria e Análise Musical no cenário acadêmico nacional.

O tema do evento, *Estrutura e Significado em Música*, foi escolhido por sua amplitude e complexidade, no sentido da grande diversidade de técnicas de análise, teorias, poéticas e estilos musicais em todos os períodos da História da Música. Contamos, nesta edição, com três conferencistas com grande projeção internacional: Irna Priore (*University of North Carolina at Greensboro*), que tem escrito importantes ensaios sobre a música do século XX, particularmente sobre a obra dos compositores Olivier Messiaen e Luciano Berio, Raffaele Pozzi (*Università Roma II*), que atua nas áreas de Crítica e Análise Musical e escreveu sobre Messiaen, Elliott Carter e Goffredo Petrassi, entre outros autores dos séculos XX e XXI, e Miguel Ribeiro-Pereira (CITAR / Universidade Católica do Porto), compositor, com extensos estudos analíticos e uma abordagem relacionada ao século XIX.

Surpreendeu-nos a qualidade dos trabalhos e o interesse suscitado pelo evento em todo o território nacional, um sinal de que existe a necessidade de se promover o debate e a reflexão em torno da área entre expositores e conferencistas.

Agradecemos a Profa. Dra. Lia Tomás, coordenadora do PPG em Música da UNESP-IA, que, desde o início do projeto, com sua experiência e senso de cooperação, colaborou intensamente para que lográssemos realizar o Encontro, criando, entre outras coisas, o desenho gráfico do Encontro. Nosso agradecimento se estende à equipe organizadora formada pelos Profs. Drs. Adriana Moreira (USP), Paulo de Tarso Salles (USP) e Silvio de Mello Ferraz Filho (UNICAMP) e ao Comitê Científico, sem os quais, este evento não seria possível.

Merecem nossa atenção, os colaboradores Diva Schumacher Ehlert, da UNESP e Edilena Colombo, da USP, e os bolsistas das três universidades estaduais paulistas que trabalharam como monitores antes e durante o evento.

Especiais agradecimentos aos grupos musicais PIAP – Grupo de Percussão da UNESP-IA, Orquestra Acadêmica da UNESP e OCAM – Orquestra de Câmara do Depto. de Música da USP.

Sejam todos bem vindos ao Instituto de Artes da UNESP e desejamos que todos disfrutem do Encontro.

São Paulo, 01 de setembro de 2011.

Graziela Bortz

Editora/Coordenadora Científica do Encontro
Profa. PPG-Música da UNESP

Marcos Pupo Nogueira

Editor/ Coordenador Geral do Encontro
Diretor do Instituto de Artes da UNESP

Sumário

<u>Processos composicionais de Villa-Lobos presentes em Ondulando (Estudo Op. 31)</u>	01
Allan Medeiros Falqueiro	
<u>Derivação temática a partir da Grundgestalt da Sonata para Piano op.1 de Alban Berg</u>	10
Carlos de Lemos Almada	
<u>A exploração de invariâncias na delimitação formal das Variações Op. 30 de Webern</u>	23
Ísis Biazioli de Oliveira Paulo de Tarso Salles	
<u>A utilização da série de doze sons nas Peças I e II para Piano Solo de Claudio Santoro</u>	37
Luciana Razabone Iracele Lívero	
<u>Sketches for the foundations of a contemporary experimental treatise on Harmony</u>	47
Marcus Alessi Bittencourt	
<u>Inversão das funções estruturais na Grande Sonate Op. 4 de Chopin</u>	60
Rafael Palmeira	
<u>Brevis Motus Cantilenae de Igor Stravinsky: análise musical</u>	75
Denise Mayumi Ogata	
<u>Procedimentos composicionais na IIIª Variação do Tema e Variações op. 7 de Marlos Nobre</u>	87
Analine Manhani Acosta Iracele Vera Lívero de Souza	
<u>O mínimo e o máximo na obra Estação Paraíso de Rodolfo Coelho de Souza</u>	99
Eliana Monteiro da Silva	
<u>Crise de Flo Menezes e harmonia em zonas formânticas</u>	110
Victor de Moura Lacerda	
<u>Direcionalidade e estase em “Naval Aviation In Art?” de Frank Zappa</u>	125
Martin Herraiz	
<u>Quatro tipos de ênfase melódica inicial no blues tradicional e suas formas de prolongação</u>	139
Rafael Palmeira	
<u>Estratégias composicionais de Berio a partir de uma análise da Sonata per pianoforte (2001): gesto e processo</u>	153
Valéria Bonafé	
<u>A articulação musical no contexto da metamorfose da palavra cantada e sua influência na formação de agrupamentos fraseológicos na música instrumental</u>	166
William Teixeira da Silva Marcos Fernandes Pupo Nogueira	

<u>Relação texto e música no Lied: uma proposta de análise auxiliar na construção da performance</u> Caroline Caregnato	177
<u>Textura-Figura-Gesto: O dinamismo processual na composição contemporânea</u> Felipe Merker Castellani	188
<u>Elementos de uma escrita composicional estruturada pela diferença</u> Guilherme de Cesaro Copini	200
<u>Interpretação Narrativa: Composição de uma Experiência Musical Através da Análise</u> Bruno Milheira Angelo	213
<u>Ferramentas de Análise: Indicadores de Estrutura e Significado para Música Indeterminada</u> Vanessa Fernanda Rodrigues	224
<u>Aspectos de comparação entre Retrato I e Retrato II de Gilberto Mendes: Análise musical</u> Cibele Palopoli	234
<u>Análise do Prelúdio nº1 para piano de Willy Corrêa de Oliveira</u> André de Cillo Rodrigues	248
<u>Alguns aspectos associativos e simbólicos em <i>Staub</i> de Helmut Lachenmann</u> Marcos Mesquita	260
<u>Análise por relacionamentos multidimensionais, aplicada nos “baby jacks”, em <i>Speakings</i>, de Jonathan Harvey</u> Ivan Eiji Yamauchi Simurra	274

Processos Composicionais de Villa-Lobos presentes em *Ondulando* (*Estudo Op. 31*)

Allan Medeiros Falqueiro
UDESC – allanfalqueiro@gmail.com

Resumo: Este trabalho tem como objetivo principal identificar quais processos composicionais comuns em compositores do século XX estão presentes na peça para piano solo *Ondulando* de Heitor Villa-Lobos. Baseando-me nas atuais teorias de Paulo de Tarso Salles sobre os processos de composição villalobianos, o caráter textural da peça será foco inicial de análise. Posteriormente, aspectos de simetria e a quebra da mesma serão analisados.

Palavras-chave: Villa-Lobos; Análise Musical; Textura; Simetria.

Resumo: The main objective of this analysis is to identify some compositional methods shared by the early 20th century composers that are present on *Ondulando*, a piano piece by Heitor Villa-Lobos. Basing myself on the current theories by Paulo de Tarso Salles about the Villa-Lobo's compositional methods, the textural character of the piece will be the initial focus of this analysis. After, symmetry relations and its rupture will be analyzed.

Palavras-chave: Villa-Lobos; Musical Analysis; Texture; Symmetry.

Introdução

A obra a ser analisada neste artigo é intitulada *Ondulando (Estudo Op. 31)*, de Villa-Lobos, composta em 1914 (Museu Villa-Lobos, 2009). É uma peça escrita para piano solo e, como o nome sugere, tem função de estudo. Entretanto, sua sonoridade lhe concede um caráter expressivo como qualquer outra obra que não tenha finalidade de estudo, não contendo apenas alguma dificuldade técnica que deva ser superada por pianistas aprendizes, da mesma forma como os estudos de Chopin. Um *ostinato* está presente em toda a peça, que contém a indicação “ondulando” juntamente com uma dinâmica crescente e decrescente após sua metade, acarretando na titulação da obra. Esta está no tom de Dó sustenido menor e tem forma AABA, mas não possui nenhuma repetição em sua edição, devido a pequenas mudanças em elementos melódicos e, principalmente, dinâmicos e expressivos. De fato, a peça está amplamente vinculada a progressões harmônicas, não sendo muito extravagante como as obras do período em que Villa-Lobos esteve em Paris. Entretanto, apenas uma análise funcional da harmonia não é suficiente para a compreensão dos processos composicionais nela empregados, pois acredito que a harmonia está presente nesta peça apenas como

pano de fundo para elementos que serão explorados nas obras posteriores de Villa-Lobos¹.

As abordagens analíticas estão baseadas nas pesquisas realizadas por Salles (2009), em que o autor apresenta processos composicionais, relacionando Villa-Lobos a compositores europeus, como Messiaen, Varèse, Stravinsky, Bartók, desmistificando o mito de que Villa-Lobos era intuitivo e “sortudo” (Salles 2009, p. 13). Os processos que serão analisados são referentes a textura e simetria, por se enquadrarem na obra em questão.

Textura

Sobre o conceito de textura, Salles escreveu:

“A textura é um dos fatores composicionais mais valorizados pelos teóricos musicais em relação à música pós-tonal. O conceito de textura permite relacionar todos os elementos do tecido composicional sem depender de uma hierarquização tonal ou serial. [...] Além disso, integra o aspecto rítmico e mesmo timbrístico da composição.” (Salles 2009: 69).

É perceptível a importância de uma análise textural em *Ondulando*, obra do período em que “Villa-Lobos adotava uma organização textural baseada nos moldes da escola de D’Indy, ou seja, relacionando os diversos elementos tematicamente em torno da funcionalidade harmônica tonal.” (Salles 2009: 70). Outra característica presente nas obras villalobianas referentes a textura é a utilização de *ostinato* como fundo textural para uma figuração melódica superposta (Salles 2009: 78). Salles ainda faz uma analogia do uso deste fundo textural com o ato de Villa-Lobos mandar forrar o apartamento em que morava, em Paris, com um papel de parede estampado e o utiliza também para forrar uma roupa. Isto fazia com que aqueles que chegassem em seu apartamento vissem uma cabeça flutuando pelo mesmo (Salles 2009: 77-78). Nesta obra, esta textura não chega a ser estritamente um *ostinato* por variar sua altura, mas mantém-se durante toda a peça sobre o mesmo padrão estrutural, que sofrerá poucas mudanças, como veremos posteriormente. Este *ostinato* ondulante de fato serve como fundo para uma melodia.

Ao todo, têm-se três texturas nesta obra. A primeira é o *ostinato* realizado na tessitura central, o que seria referente às vozes de contralto e tenor em uma harmonia coral. Como dito anteriormente, este elemento que deu o nome da obra, sendo, portanto, o mais significativo. Elemento parecido foi utilizado na peça *O canto do cisne negro*, também representando algo ondulante, mas no caso em questão em forma de arpejos. Nesta peça, a ondulação é criada com a utilização de semicolcheias, sendo o tempo fraco uma nota estacionária, seguida de um movimento por grau conjunto, na maioria das vezes diatônico, em direções opostas e com movimento contrário na

¹ Não excluo a possibilidade do contrário: os processos serem resultantes da harmonia. O importante não é descobrir qual é o mais proeminente, mas sim compreender que ambos estão trabalhando juntos para dar coesão à obra.

segunda metade do compasso, como pode ser visto no exemplo 1. Uma segunda textura harmônica seria a voz do baixo, que se mantém quase exclusivamente no primeiro e terceiro² tempos, as vezes com a omissão da segunda nota. Apenas em um momento, no compasso 35, o baixo executa colcheias a partir do terceiro tempo, aumentando o caráter cadencial do trecho, que conduz à parte B. Sobre estes dois fundos, encontra-se a melodia da peça, que possui caráter bastante anacrústico, quase sempre com movimento nos últimos tempos para alcançar o tempo forte do compasso seguinte. O exemplo 1 ilustra a presença destas três texturas nos primeiros compassos da peça.

Exemplo 1- Texturas em *Ondulando*.

Estas texturas, por sua vez, não são independentes uma da outra. Suas estruturas estão intrinsecamente conectadas, como podemos ver no exemplo 2. Os círculos mostram a utilização da mesma nota da textura superior para a voz da contralto e os quadrados a mesma nota para o tenor. Este padrão se repetirá por quase toda a peça, com poucas exceções. Os retângulos inclinados mostram o movimento paralelo entre a linha de tenor e a melodia principal. Esta similaridade não é tão freqüente quanto a anterior, mas mostra uma importante relação intertextural. Como veremos a seguir, este movimento está vinculado ao caráter simétrico da obra.

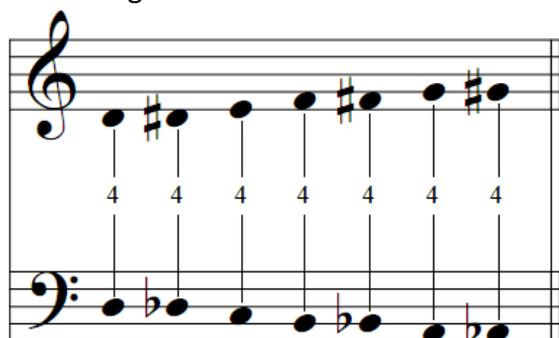
Exemplo 2 - Similaridades entre as alturas das texturas.

Simetria

² A peça está em compasso quaternário.

O século XX foi marcado na música ocidental principalmente pela ruptura inevitável do sistema tonal, abrindo espaço para novos sistemas musicais, baseados em métodos composicionais novos (Morgan 1991: 8). Villa-Lobos também foi um compositor muito influenciado por novos sistemas. Entretanto, apenas recentemente estudos mais atualizados sobre Villa-Lobos estão sendo realizados, abrindo portas para novas perspectivas, que já haviam sido abertas para compositores estrangeiros como Stravinsky, Bartók, Schoenberg, Webern, entre outros (Salles 2009: 13). Uma das fugas da tonalidade se deu no uso de estruturas simétricas que proporcionam estaticidade, já que o sistema tonal é baseado em uma estrutura assimétrica geradora da sensação de tensão e repouso. Estas estruturas simétricas são derivadas tanto de materiais pentatônicos e modais das canções folclóricas do leste europeu, como do cromaticismo germânico pós-romântico (Antokoletz 1984: 25).

Um eixo simétrico pode ser obtido com a divisão, em duas partes iguais, de um intervalo entre duas notas. Entre as notas Dó e Mi, por exemplo, há um intervalo de 4 semitons, que pode ser dividido em dois intervalos de 2 semitons cada. Desta forma, o eixo fica sobre a nota Ré, 2 semitons acima de Dó e 2 abaixo de Mi. Para encontrar os demais pares de notas que possuem o mesmo eixo, basta ascender cromaticamente a nota superior e a inferior em movimento oposto, como podemos observar o eixo Ré no exemplo 3. Antokoletz (1984) utiliza notação por inteiros³ para a denominação de um eixo simétrico, sendo este valor a soma das classes de notas que são relacionadas simetricamente. Utilizando o exemplo anterior: 0 (Dó) + 4 (Mi) = 4; Ao todo, são dozes eixos possíveis, sendo numerados de 0 a 11. Estes são divididos em dois grupos, um com números pares e outro com números ímpares. Eixos pares possuem uma nota central (tendo seu trítone também como possível centro), enquanto eixos ímpares possuem duas notas como centro, ou seja, uma posição entre dois semitons, indivisível no sistema de altura da música ocidental (Antokoletz 1984: 72- 74). Utilizarei este sistema de nomenclatura de eixos nos próximos exemplos, de forma com que os números apresentados nas imagens são obtidos com a soma das díades sobre eles.



Exemplo 3 Eixo simétrico 4.

Na linguagem villalobiana, entretanto, o uso de simetria tem um caráter dinâmico, ao contrário de estático, pois a simetria para Villa-Lobos “é apenas um *ponto*

³ Substituição do nome das notas musicais por números (Straus 1990: 3).

de partida, um material a ser desconstruído.” (Salles 2009: 46). Salles se baseia nos escritos de Hermann Weyl para o tratamento de simetria, identificando inicialmente a utilização por parte de Villa-Lobos de três tipos de simetrias: bilateral, relacionada com operações de espelhamento, como inversão ou retrógrado; translacional, relacionada com transposição; e rotacional, também com transposição (Salles 2009: 43). Villa-Lobos, portanto, cria um elemento simétrico para uma posterior ruptura deste padrão, proporcionando a sensação de dinamismo.

Em *Ondulando*, o elemento simétrico se encontra na textura intermediária, exposta no capítulo anterior. Já em sua formação, Villa-Lobos cria um padrão entre simetria e assimetria, que virá a ser quebrado de várias formas posteriormente. Como vemos no exemplo 4, o terceiro tempo, que no primeiro compasso está sendo representado por uma pausa, é o eixo de uma simetria bilateral, representados por retângulos. As setas indicam as trocas de vozes, e facilitam na visualização da simetria. Os números abaixo da partitura representam a soma entre as notas do tenor e contralto, por exemplo: Lá(9) + Fá(6) = 15 (mod 12) = 3. Os números dentro de quadrados representam as somas entre as notas estacionárias do *ostinato*. Estes primeiros compassos já mostram algumas características importantes: já que os dois primeiros são tricordes diatônicos⁴, e estão usados com a mesma forma normal, e não a sua correspondente inversão, a soma entre as notas intermediárias é diferente das extremidades; enquanto tricordes cromáticos ou de tons inteiros produzem a mesma soma, como os presentes no terceiro compasso da peça. Na peça, é muito mais recorrente a utilização de tricordes diatônicos, sendo as coleções inversivas uma quebra da simetria padrão estabelecida na obra. Outro padrão é a utilização de pausas nos pontos extremos, mas, ocasionalmente, Villa-Lobos adiciona as notas extremas, como no terceiro compasso do exemplo 4, que mantém, geralmente, a soma das extremidades. Por vezes, esta nota extrema é executada pela melodia, aumentando a relação entre as diferentes texturas. Por fim, a nota inicial (estacionária) de cada compasso quase nunca pertence ao eixo simétrico, ou seja, possui uma soma diferente. Desta forma, Villa-Lobos cria um choque entre assimetria e simetria na própria estrutura simétrica.

Exemplo 4 - Simetria nos primeiros compassos.

⁴ Coleções que contém semitom e tom inteiro.

A próxima ruptura que Villa-Lobos realiza a este padrão se encontra no c.7 e se dá em diferentes níveis, balanceando a quantidade de perda de simetria com a adição de outra (exemplo 5). Como dito anteriormente, o intervalo de notas estacionárias está quase sempre em um eixo diferente, o que não é o caso deste compasso. Entretanto, a inversão de notas entre contralto e tenor não está presente. Por fim, um quadrado mostra outra quebra feita por Villa-Lobos, que ao invés de espelhar completamente a voz da contralto, faz um movimento inverso em sua última nota.

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff in the middle (treble and bass clefs), and a bass clef staff at the bottom. The key signature has two sharps (F# and C#). The bass line in the bottom staff has a sequence of notes with fingerings: 2, 2, 3, 2, 2, 3, 5. A blue square highlights the final note of this sequence. A dashed arrow points from the first note to the last note of the sequence.

Exemplo 5 – Adição de simetria e quebra de padrão simétrico.

Antes do fim da parte A, Villa-Lobos destrói o padrão seguidamente de formas diferentes, tanto retirando simetrias quanto adicionando (exemplo 6). No c.10 ele cria um novo movimento para as vozes do tenor e contralto, antecedendo o movimento oposto para a cabeça do terceiro tempo e prolongando na direção inicial, transformando duas simetrias bilaterais em três sobrepostas. No compasso seguinte, a ruptura se dá na quebra do eixo simétrico no último par de notas, devido a uma alteração, marcada no exemplo com um pequeno quadrado azul. Entretanto, para manter a inversão de notas, Villa-Lobos as trunco no centro da simetria, iniciando na segunda nota ao invés da primeira. Neste mesmo compasso, novamente a soma das notas estacionárias é igual a das notas do eixo, mas o eixo central (cabeça do terceiro tempo) desta vez é igual ao eixo intermediário. A ruptura mais forte desta parte A se dá no compasso 12, com a utilização de um tetracorde cromático na linha do tenor, sobreposto por um de tons inteiros na linha da contralto⁵. Uma nova forma de simetria

⁵ Estes dois tetracordes possuem grande importância na linguagem musical de Béla Bartók, sendo nomeados de célula X e Y (Antokoletz 1984: 69-71).

é gerada nas somas deste compasso, que possuem 3 índices de soma diferentes, mas que se mantêm simétricos. Por fim, o compasso 13 possui apenas uma ruptura, da mesma forma como no c.11, uma alteração na última nota quebrou a simetria.

The image displays a musical score for piano with guitar tablature. It is divided into two systems. The first system covers measures 8 and 9. Measure 8 features a guitar tablature of 9 10 9 9 10 9. Measure 9 features a guitar tablature of 0 1 0 1 0 1 1. The second system covers measures 10 and 11. Measure 10 features a guitar tablature of 1 2 3 4 3 4 3 2. Measure 11 features a guitar tablature of 2 3 4 3 4 3 4 4. The score includes treble and bass staves with musical notation, including notes, rests, and dynamics like 'rall.'.

Exemplo 6 - Rupturas ao final da parte A.

Em seguida, a parte A é re-exposta com algumas alterações de dinâmica e expressão e seguida por uma ponte que conduz para a parte B. Esta ponte é caracterizada principalmente pela expressão *appassionato* no c.30, sendo a nota da melodia a mais aguda desde então. Este trecho possui um grande número de rupturas, o padrão simétrico é quase completamente quebrado, mantendo-se na primeira metade do compasso. A segunda metade é composta por quatro escalas descendentes. O compasso seguinte possui uma quebra no eixo, já que ambas as vozes fazem movimento ascendente no centro do compasso. A inversão de notas está

presente apenas na segunda metade deste compasso. Neste caso, uma simetria bilateral é formada dentro destes dois compassos, já que há um espelho: nos extremos o compositor manteve a simetria, enquanto na parte intermediária efetuou uma quebra no sistema simétrico.

Exemplo 7 - Rupturas na ponte para a Parte B.

Em aspectos harmônicos, a Parte B é diferente da anterior. Entretanto, seu início está totalmente dentro dos padrões simétricos utilizados na parte A. A simetria só é quebrada com um novo padrão na voz do tenor da textura do *ostinato*, que passa a realizar arpejos por 4 compassos. Este é o verdadeiro ponto culminante da obra, com a ruptura quase que total do padrão simétrico. No exemplo 8 podemos ver que a voz da contralto manteve o padrão (quadrados), enquanto a voz do tenor (círculos) permanece em arpejos por três compassos.

Exemplo 8 - Ponto Culminante de *Ondulando*, ruptura quase total do padrão simétrico.

A primeira parte é recapitulada como na sua primeira repetição. Após o *apassionato*, a simetria é re-estabelecida para, no final da *coda*, ser rompida pela última vez. O padrão simétrico é mantido nos dois primeiros tempos do c.69, entretanto, o movimento oposto é removido, em seu lugar há dois grupos de soma 5, 4 e 4. Este dois grupos formam uma simetria translacional. No último tempo, as notas estacionárias também se juntam ao movimento oposto, adicionando simetrias internas. Uma simetria bilateral e outra centrada sobre o mesmo eixo da simetria

externa, 5. Por fim, no último compasso há um arpejo do acorde de dó sustenido menor.

Exemplo 9 - Rupturas na *coda* preparando o acorde final.

Conclusão

Baseando-se em abordagens analíticas recentes para a linguagem musical de Villa-Lobos (Salles 2009), esta análise mostrou como processos composicionais utilizados por compositores contemporâneos de Villa-Lobos estão presentes também em sua obra, mesmo esta sendo, a princípio, muito mais relacionada com suas progressões harmônicas. A procura de novas relações e organicidades não pode ser descartada quando uma obra de arte possui algum unificador que, a primeira vista, a rege.

O caráter destrutivo do tratamento de simetrias por Villa-Lobos descoberto por Salles é aqui comprovado, pois os momentos de ruptura com os padrões simétricos previamente estabelecidos se localizavam em momentos adequados devido suas características expressivas.

Referências bibliográficas

- ANTOKOLETZ, E. **The music of Béla Bartók**: a study of tonality and progression in Twentieth-Century music. Berkeley: University of California Press, 1984.
- MORGAN, Robert P. **Twentieth-century music**: a history of musical style in modern Europe and America. New York: Norton & Company, 1991.
- MUSEU VILLA-LOBOS. **Villa-Lobos**: Sua Obra. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2009.
- SALLES, P. T. **Villa-Lobos**: processos composicionais. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- STRAUS, Joseph. **Introduction to post-tonal theory**. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1990.

Derivação temática a partir da *Grundgestalt* da *Sonata para Piano op.1*, de Alban Berg

Carlos de Lemos Almada
UFRJ – calmada@globocom.com

Resumo: Integrando uma pesquisa abrangente sobre o princípio da variação progressiva (*developing variation*), que tem por objetivos básicos desenvolver uma tipologia detalhada sobre o assunto, propondo ainda novas metodologia e terminologia analíticas, o presente artigo focaliza especificamente o emprego de técnicas derivativas na construção temática de uma peça musical a partir de sua ideia primordial (*Grundgestalt*), um tópico ainda não estudado sistematicamente. Isso é realizado através de análises (baseada nos métodos acima mencionados) dos cinco temas presentes na *Sonata* op. 1 de Alban Berg, revelando a extraordinária capacidade desse compositor para a variação e a combinação de elementos (muitas vezes díspares) derivados de uma mesma “semente” original.

Palavras-chave: Variação progressiva; *Grundgestalt*; construção temática; Alban Berg; *Sonata para Piano* op.1.

Abstract: As a part of a broader research project on the principle of developing variation, which basically aims at elaborating a detailed typology and to propose new analytical methodology and terminology for this subject, the present paper specifically addresses the use of derivative techniques for thematic construction of a musical piece from its primordial idea (*Grundgestalt*), a topic not systematically studied so far. This was accomplished by analysis (based on the methods mentioned above) of the five themes present in the *Piano Sonata* Op. 1 by Alban Berg, which revealed his extraordinary capacity for variation and combination of (often disparate) elements derived from the same original "seed".

Key-words: Developing variation; *Grundgestalt*; thematic construction; Alban Berg; *Piano Sonata* Op.1.

Introdução

Este artigo integra-se a um amplo projeto de pesquisa dedicado ao estudo aprofundado do princípio da variação progressiva (*developing variation*) – concebido originalmente por Arnold Schoenberg – que tem como objetivos principais a elaboração de uma tipologia detalhada e abrangente sobre suas aplicações composicionais e a criação de metodologia e terminologia analíticas específicas. Associa-se diretamente, por vias distintas, a dois artigos precedentes: (1) uma análise derivativa do tema principal da *Sonata para Piano* op.1 de Alban Berg (ALMADA, 2010), a que dá continuidade (ao examinar os demais temas) e aprofundamento (ao levantar novas questões), refinando ainda diversos procedimentos analíticos previamente adotados; (2) uma abordagem sobre a finalidade específica da variação

progressiva na obtenção de temas em uma obra musical, a partir de sua ideia primordial, tendo como exemplo a *Primeira Sinfonia de Câmara* op.9 de Schoenberg (ALMADA, 2011). É este último estudo que o presente artigo vem especialmente complementar, buscando dar suporte às conclusões nele sintetizadas, bem como respaldar e mesmo aperfeiçoar elementos metodológicos específicos (especialmente recursos gráficos). Levando-se em conta tudo isso, faz-se necessário apresentar sumariamente algumas informações prévias sobre os princípios teóricos envolvidos neste estudo, bem como sobre a obra que será aqui analisada.

Variação progressiva e *Grundgestalt*

O princípio da variação progressiva descreve, essencialmente, o conjunto de procedimentos composicionais empregados na contínua transformação da ideia primordial (ou *Grundgestalt*, de acordo com a terminologia schoenberguiana) de uma determinada peça, gerando outros motivos, temas e fragmentos temáticos.¹ A *Grundgestalt* pode se apresentar como uma unidade monolítica ou subdividida em elementos básicos (como o que acontece, justamente, na *Sinfonia* de Schoenberg e na *Sonata* de Berg) – as *Grundgestalten* auxiliares – que podem ser caracterizadas tanto por configurações presentes na superfície musical (como motivos convencionais) como por abstrações menos evidentes (um acorde, um conteúdo de alturas, um contorno intervalar etc.). A elaboração temática a partir da *Grundgestalt* ou das *Grundgestalten* auxiliares (doravante abreviadas como “GG”) é efetuada diretamente ou através de transformações progressivas (as *Grundgestalten* intermediárias, abreviadas como “gg”), revelando linhas de derivação por vezes consideravelmente complexas.

A *Sonata para piano* op.1, de Alban Berg

Planejada originalmente como um exercício avançado de composição,² a *Sonata* op.1 (concluída em 1908) surpreende pela ousadia do idioma harmônico e pelo virtuosismo composicional que se evidencia principalmente no tratamento derivativo das ideias motívicadas e temáticas. Embora seja nominalmente centrada em Si menor (o que é explicitado apenas pela armadura de clave e em dois breves trechos, no início e na conclusão da peça), a *Sonata* de Berg pode ser considerada uma obra proto-atonal, marcada pelo emprego – livre de conotações tonais – de materiais diversos, como intervalos de quartas justas, as escalas cromática e de tons inteiros e do conjunto 3-5.³

¹ Os princípios de variação progressiva e de *Grundgestalt* apresentam-se descritos e formalizados em alguns dos textos de Schoenberg (ver, por exemplo: SCHOENBERG, 1984 e 2006). O assunto é também abordado por diversos outros autores, especialmente sobre a perspectiva analítica. Ver, por exemplo, CARPENTER (1983), FRISCH (1984), DAHLHAUS (1990), HAIMO (1997) e DUDEQUE (2003; 2005 e 2007).

² Berg foi aluno de Schoenberg entre 1904 e 1908. Para comentários sobre os estudos de Berg, incluindo uma gênese da própria *Sonata*, ver HILMAR (1984).

³ De acordo com a Teoria dos Conjuntos (*Pitch Set Theory*) e com a terminologia concebida por Allen Forte (1973).

São especialmente marcantes nessa obra as inúmeras semelhanças – nos mais diversos aspectos – que guarda em relação à *Primeira Sinfonia de Câmara* de Schoenberg, composta dois anos antes,⁴ o que passa a ser intensificado a partir dos estudos que envolvem a dimensão da variação progressiva. Estrutura-se como um único movimento em forma-sonata, com as seções (i.e., Exposição, Desenvolvimento e Reexposição) e subseções regulamentares, de acordo com os modelo clássico-romântico desse gênero.⁵ Assim, a seção de Exposição (c.1-56) subdivide-se em quatro subseções, cada qual associada a um ou dois temas, como se segue:

- Seção principal / Tema A (c.1-11)
- Transição (c.12-29)
 - . 1º segmento: Tema T (c.12-19)
 - . 2º segmento: retomada variada do Tema A + grupo de cadências (c.19-29)
- Seção secundária (c.30-49)
 - . Tema B1 (c.30-39)
 - . Tema B2 (c.39-49)
- Seção conclusiva / Tema C (c.50-56)

A *Grundgestalt* da Sonata op.1 e seus elementos primordiais

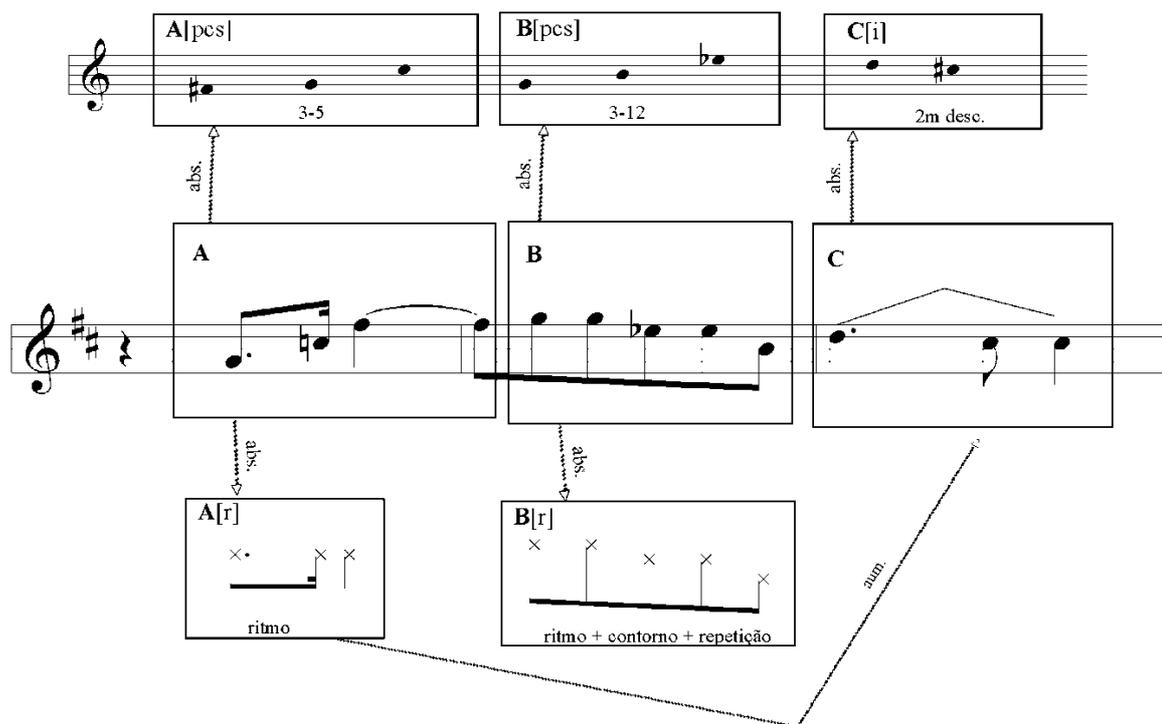
O Ex. 1 apresenta o enunciado do Tema A (c.1-3), correspondendo à própria *Grundgestalt* da Sonata, claramente subdividida em três fragmentos básicos: **A**, **B** e **C**. Estes, por sua vez, são separados de acordo com parâmetros caracterizadores: ritmo (abreviado como “r”), conteúdo melódico – no caso presente, baseado em conjuntos de classes de alturas não-ordenadas (pcs) [*pitch class sets*], e configuração intervalar (i).⁶ As derivantes assim obtidas (GG’s) passam a ser identificadas de acordo com tais características: **A**[pcs], **A**[r], **B**[pcs], **B**[r] e **C**[i]. Observa-se que a configuração rítmica de **C** deriva de **A**[r], através de uma operação de aumentação, o que demonstra como o processo de variação progressiva pode ocorrer ainda dentro dos limites da própria ideia primordial.⁷ As duas abstrações de conjuntos de alturas (**A**[pcs] / 3-5) e (**B**[pcs] / 3-12, este um subconjunto da escala de tons inteiros) possuem forte significado dentro do processo construtivo da Sonata, sendo empregadas em diversas permutações internas, gerando grande parte do material melódico-harmônico da obra.

⁴ Para maiores informações sobre as semelhanças entre as duas obras, ver ALMADA (2008).

⁵ Talvez seja apenas sob a perspectiva da estruturação formal, claramente esquematizada de acordo com o modelo abstrato padrão, que a obra lembre um trabalho escolar, ainda que em um nível excepcionalmente alto.

⁶ Como se observa, a extração dessas características elementares se dá por operação de abstração (abs). Para a lista de operações empregadas nas análises e suas abreviaturas, ver o Quadro 1, p. 8.

⁷ É bastante revelador que a mesma situação ocorra também na *Grundgestalt* da Sinfonia schoenberguiana (ver ALMADA, 2011), estreitando ainda mais os vínculos entre ambas as obras (o assunto é retomado nas conclusões deste artigo).



Ex. 1: *Grundgestalten* derivadas da *Grundgestalt* da *Sonata op.1*, de Berg

A análise derivativa dos temas da *Sonata*

A partir das oito ramificações da *Grundgestalt* acima apresentadas é possível analisar os cinco temas componentes da Exposição da *Sonata* considerando as relações de identidade e derivação que os associam.

É no tema principal da obra – o Tema A – que a variação progressiva se apresenta com maior exuberância (ver Ex.2).⁸ Duas formas intermediárias – gg's (limitadas por retângulos tracejados e com derivação indicada através de iniciais minúsculas) – são obtidas já no c. 4: **b-1** (por contração de **B**, com a omissão das repetições de notas) e **c-1**, por diminuição e transposição em relação a **C** (pode-se admitir igualmente uma derivação rítmica mais direta, a partir de **A[r]**). A gg **b-1** é então retomada (operações internas, não derivativas são indicadas por setas curvas e tracejadas) e sequenciada (c. 6-7), seguindo-se um trecho liquidativo (c.8), no qual são combinados **A[r]** e **B[pcs]**, como que dando um novo conteúdo ao motivo característico inicial. Observe-se como o conjunto 3-12 é expandido, resultando no *superset* 4-24. Um retorno quase literal de **B** (c.9) parece frear o processo derivativo, mas a conclusão do tema (c.10-11) apresenta uma interessante operação de expansão, resultando na forma abstrata **c[i]-1**, com a segunda menor original (ré-dó#) sendo alargada inversamente em seus dois extremos.

⁸ O enunciado do tema – c. 1-3 – foi omitido por já ter sido apresentado no Ex.1.

The image displays two systems of musical notation for the first system of Berg's Sonata op.1. The top system covers measures 4-11. It features three boxes at the top: 'B' (measures 4-5), 'C' (measures 6-7), and 'A[pcs]' (measures 8-11). Annotations include 'ctr.' pointing to measure 4, 'dim. fsp.' pointing to measure 6, 'fsp.' pointing to measure 8, and '3-5' under the A[pcs] box. Below these is a staff with measures 4-11. Boxes 'b-1' (measures 4-5) and 'c-1' (measures 6-7) are connected to the A[r] box below. The A[r] box contains a diagram with a horizontal line and two 'x' marks. A dashed line connects the A[r] box to the A[pcs] box. The bottom system covers measures 8-17. It features four boxes at the top: 'B[pcs]' (measures 8-9), 'B' (measures 10-11), 'c-1' (measures 12-13), and 'c[i]-1' (measures 14-17). Annotations include 'exp. fsp.' pointing to measure 8, '4-24' under the B[pcs] box, 'fsp.' pointing to measure 10, 'exp.' pointing to measure 12, 'abs.' pointing to measure 14, and 'var.' pointing to measures 15-16. A note '(= exp. / C[i])' is above the c[i]-1 box. Below these is a staff with measures 8-17. Boxes 'A[r]' (measures 8-9) and 'A[r]' (measures 12-13) are connected to the staff. The A[r] box contains a diagram with a horizontal line and two 'x' marks.

Ex. 2: Derivações do Tema A (c. 4-11) da *Sonata* op.1, de Berg

Seguindo a tradição mozartiana, Berg inicia a subseção da Transição com uma ideia temática bem definida (o Tema T), cuja anacruse apresenta-se como uma inversão literal da gg **c-1** (ver Ex. 3). Em seguida (c. 12) surge uma interessante e complexa forma híbrida, fruto da combinação de duas GG's básicas: **B[pcs]** e **A**. A gg resultante $\langle a+b[pcs] \rangle$ apresenta as seguintes características: o conteúdo derivado da escala de tons inteiros (4-24),⁹ um contorno ascendente com forte parentesco com o motivo inicial da *Sonata* e uma configuração rítmica nova, qualterada. O trecho é então sequenciado, à maneira de um conseqüente de período, seguindo-se uma conclusão em nova expansão semitonal derivada de **C[i]** (c. 16-17).

⁹ Ou 5-33, considerando-se também a primeira nota do c. 13 (sib₃).

Ex. 3: Derivações do Tema T (c. 12-17) da *Sonata* op.1, de Berg

O Tema B1, que abre a subseção secundária (mostrado apenas em seu trecho inicial no Ex. 4), é mais um que começa com a configuração rítmica característica derivada da GG **A[r]**. Observa-se em seguida uma superposição de duas manifestações do conjunto 3-5, com a segunda delas apresentando, além disso, um novo parentesco com a ideia básica **A**, em relação à qual mantém as proporções duracionais (por aumento) e o contorno ascendente. Dessa reformulação é criada outra gg: **a-1**. O fragmento seguinte (**b-2**) deriva nitidamente de **b-1**, através de uma operação combinada de diminuição e expansão (uma nota é acrescentada ao início do grupo, resultando no *superset* 4-24). Ambos os novos estágios intermediários são então sequenciados de maneira não-literal, o que se estende pela segunda parte do tema (omitida no Ex. 4), sem que sejam apresentadas maiores novidades derivativas.

Ex. 4: Derivações do enunciado do Tema B1 (c. 30-33) da *Sonata op.1*, de Berg

O Tema B2 (Ex. 5) introduz um motivo rítmico contrastante, em quiálteras de semicolcheias que, contudo, mantém forte vínculo com **A[pcs]**, já que seu conteúdo melódico consiste em duas transposições sucessivas do conjunto 3-5. Considerando os desdobramentos subsequentes (ver Ex. 6), a sequência das sete notas que iniciam o tema é abstraída do fragmento, gerando uma nova gg, desta vez como conjunto ordenado de alturas fixas (incluindo a manutenção da topografia melódica): {4-5-0-6-9-4-3}, recebendo, portanto a identificação de **a[pcs]-1**. Um compasso transitório, baseado na combinação de **A[r]** e **B[pcs]** (que faz surgir um novo subconjunto tetracordal da escala de tons inteiros – 4-21) liga o enunciado do tema a uma sequência variada e ainda mais dependente do conjunto 3-5, numa concentração típica da construção atonal. O trecho subsequente do tema (c. 42-48), não trazendo novidades relevantes a respeito dos processos derivativos, foi omitido.

Ex. 5: Derivações do enunciado do Tema B2 (c. 39-41) da *Sonata* op.1, de Berg

Fechando a seção de Exposição da *Sonata*, o Tema C (Ex. 6) é principalmente baseado numa surpreendente “reedição” da recente *gg a[pcs]-1*, cujo conteúdo serializado e abstraído é convertido em outra roupagem rítmica, dando origem a uma nova forma derivada: *a[pcs]-2*.¹⁰ O fragmento é então tratado sequencialmente, sendo gradual e sistematicamente reduzido em extensão, num processo liquidativo típico de sessões conclusivas.¹¹ Observa-se que o resíduo de tais reduções é justamente o enunciado principal da *Sonata* – a forma primordial **A** – que, descrevendo uma trajetória descendente, quase escalar, alcança no c. 56 uma retomada quase literal de seu aspecto original, tendo como única diferença a substituição de dó por dó#. O que, no entanto, causa maior surpresa é o fato de que mesmo com a alteração, o conteúdo do fragmento mantém-se relacionado ao tricorde 3-5.

¹⁰ A bem da verdade, é possível considerar também linhas de parentesco com as formas mais básicas **A** e **C**, como é indicado no Ex. 6, contudo, não parece ser aqui o caso de hibridismo, já que o elemento formante da *gg* é explicitamente orientado pela retomada do fragmento ordenado de alturas.

¹¹ Percebe-se aqui nitidamente como o discípulo Berg busca seguir as orientações pedagógicas do mestre Schoenberg. Para comentários sobre a aplicação de técnicas de liquidação como recurso formal para acelerar e intensificar conclusões, ver SCHOENBERG (1990: 58-9).

The image displays a musical score analysis for Berg's Sonata op. 1, measures 50-56. It consists of two staves. The top staff shows a sequence of notes with a dashed box labeled 'a[pcs]-1' and two boxes labeled 'A' and 'C'. The middle staff starts at measure 50 and has a dashed box labeled 'a[pcs]-2' and a 'seq.' label. The bottom staff starts at measure 54 and has a 'seq.' label and a box labeled 'A' with '3-5 (!)' below it. Arrows labeled 'var.' and 'seq.' indicate relationships between different parts of the music.

Ex. 6: Derivações do Tema Conclusivo (c. 50-56) da *Sonata* op.1, de Berg

Conclusão

As análises realizadas neste estudo comprovam a extraordinária capacidade de Berg para a elaboração temática a partir do material apresentado pela ideia primordial de sua *Sonata* op.1. Levando-se em conta a semelhante e notória proficiência nesse mesma arte, exercida pelo seu então professor Schoenberg – o que se comprova, entre diversos casos, na composição da *Sinfonia de Câmara* (ALMADA, 2011) – bem como os fortes vínculos que unem ambas as obras, quase contemporâneas (ALMADA, 2008), é possível concluir que as lições foram mutíssimo bem apreendidas pelo discípulo. Em certo sentido, Berg parece empregar de maneira mais concentrada e com maior alcance do que Schoenberg as técnicas de variação progressiva na geração de temas, explorando mais exaustiva e profundamente as diversas potencialidades fornecidas pela *Grundgestalt* de sua peça. No entanto, é preciso ser registrado que, a despeito das relações de identidade que entrelaçam as duas obras, não deixam de existir marcantes diferenças entre elas, não apenas considerando questões contextuais (a *Sinfonia* como uma obra de um compositor maduro no apogeu de seu período inicial e prestes a romper com a tonalidade; a *Sonata* como um exercício extraordinariamente bem sucedido, no início da carreira do jovem Berg), mas também puramente estruturais, já que a *Sinfonia* é uma peça de muito maior extensão do que a *Sonata* e de complexidades formal e harmônica incomparáveis. Diante disso, a forte concentração derivativa presente na *Sonata* pode ser facilmente relativizada, o que, de

modo algum, diminui seu caráter surpreendentemente inovador e ousado. Chamam especialmente atenção as maneiras com que os conjuntos de classes de altura 3-5 e 3-12 são empregados na construção melódico-harmônica (e, registre-se: não apenas na elaboração dos temas), inaugurando *avant la lettre* uma prática que seria generalizada durante a chamada fase do atonalismo livre.

Os resultados obtidos nas análises deste estudo corroboram conclusões sintetizadas nos já comentados artigos precedentes e contribuem para o processo de formalização de tipologia, metodologia e terminologia específicas para o estudo da variação progressiva, nos seus múltiplos aspectos e finalidades composicionais. Além dos elementos gráficos (setas onduladas e curvas, retângulos cheios e tracejados etc.) e de símbolos identificadores das derivações (uso de negrito, letras maiúsculas e minúsculas, parâmetros caracterizadores etc.), são de grande importância para os objetivos explicitados as definições das operações utilizadas no trabalho derivativo. Aquelas empregadas neste estudo são resumidas no Quadro 1, um esquema que, evidentemente, é ainda incompleto, a ser ampliado à medida que mais análises sejam realizadas.¹²

operação	abreviat ura	exemp lo	descrição básica
abstração	abs.	1; 5	Extração de uma das duas dimensões componentes de um determinado fragmento (configuração rítmica ou de alturas).
aumentação	aum.	1; 4	Duplicação (ou quadriplicação) proporcional das relações duracionais da configuração rítmica de um fragmento.
contração	ctr.	2	Redução dentro de um dos parâmetros definidos (p.ex.: omissão de notas, supressão de durações, encurtamento de intervalos etc.)
diminuição	dim.	2; 4	Operação inversa em relação à aumentação.
expansão	exp.	2; 3; 4	Ampliação de um fragmento através de algum tipo de extensão (implicando, em geral, inclusão de notas), mantendo o contorno básico rítmico original.
horizontaliza ção	hor.	3; 5	Apresentação em sucessão de uma coleção de simultaneidades de alturas.
Inversão	inv.	3; 4	Mudança da orientação intervalar (ascendente→descendente, ou vice-versa), abrangendo a totalidade do fragmento.
ritmização	rtm.	6	Estabelecimento de uma configuração rítmica para uma coleção de alturas abstrata.
sequenciação	seq.	2; 3; 5; 6	Repetição de um fragmento, transposta a um determinado intervalo (ascendente ou descendente), preservando contorno melódico

¹² Algumas outras operações, não contempladas neste estudo, encontram-se descritas em ALMADA (2011).

			e configuração rítmica.
transposição	trsp.	2; 5	Transposição intervalar (em geral) literal de uma determinada coleção de alturas.
Variação	var.	2; 3; 6	Qualquer transformação (preferencialmente mínima) realizada na estrutura (rítmica e/ou intervalar) de um fragmento e que não impeça o reconhecimento do parentesco com o modelo original.
<p>Obs:</p> <ul style="list-style-type: none"> - A combinação de operações é indicada pelo sinal + (ex: trsp. + inv. + aum.) - Aspas indicam operações não-literais, nas quais alguma modificação está implícita (ex.: “seq.”, “inv.” etc.) 			

Quadro 1 - operações de variação progressiva na construção temática da *Sonata* op.1 de Berg

Um outro recurso gráfico, igualmente utilizado na análise da *Sinfonia* (ALMADA, 2011) apresenta as transformações realizadas a partir da *Grundgestalt*, considerando suas aplicações na construção temática, à maneira de uma árvore genealógica (Fig. 1), o que facilita o entendimento das relações de derivação em visualização completa e em sentido progressivo, de acordo com o desenrolar da peça. Acrescente-se a informação de que o esquema limita-se a apresentar apenas as derivações empregadas na construção temática dentro da Seção de Exposição da *Sonata*, desconsiderando não só os eventuais desdobramentos de tais formulações, que acontecem em diversos outros pontos (por exemplo, dentro da Seção de Desenvolvimento), quanto suas inúmeras aplicações na polifonia da peça, também sujeitas a contínua e progressiva variação.

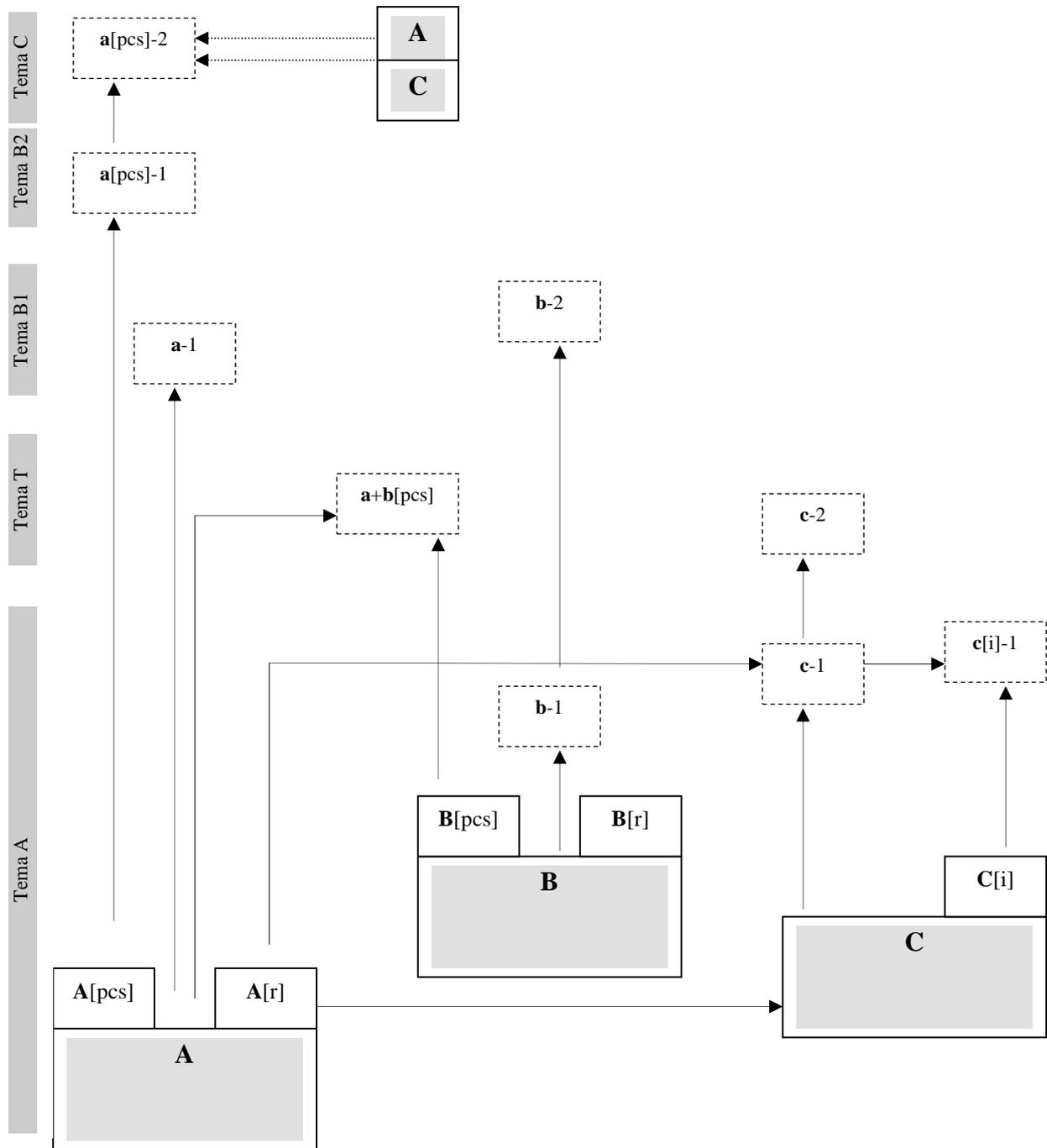


Fig. 1 – árvore genealógica das GG's e gg's em relação à construção temática na *Sonata op.1*

Referências bibliográficas

- ALMADA, Carlos de L. Pontos de contato entre a *Sonata para Piano*, op.1, de Alban Berg e a *Primeira Sinfonia de Câmara*, op.9, de Arnold Schoenberg. In: **V Simpósio De Pesquisa em Música - SIMPEMUS 5**. Curitiba. Anais ... Curitiba: UFPR, 2008.
- _____. Variação em desenvolvimento na construção do tema principal da *Sonata para Piano* Op.1, de Alban Berg. **Opus**. Goiania: Editora ANPPOM, vol.16, n. 1, p. 99-112, 2010.
- _____. A variação progressiva aplicada na geração de ideias temáticas. In: **II Simpósio Internacional de Musicologia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.
- CARPENTER, Patricia. Grundgestalt as tonal function. **Music Theory Spectrum**, vol. 5, 1983, p. 15-38.
- DAHLHAUS, Carl. What is 'developing variation'? In: _____ **Schoenberg and the New Music** (Derrick Puffett & Alfred Clayton, trad.). Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. 128-133.
- DUDEQUE, Norton. Variação progressiva como um processo gradual no primeiro movimento do Quarteto *A Dissonância*, K. 465, de Mozart. **PerMusica**. Belo Horizonte: UFMG, vol.8, p. 41-56, 2003.
- _____. **Music theory and analysis in the writings of Arnold Schoenberg (1874-1951)**. Aldershot: Ashgate Publishings, 2005.
- _____. Schoenberg: emancipação da dissonância, tonalidade expandida e variação progressiva em *Friede auf Erden*, op.13. **Debates**. Rio de Janeiro: UNIRIO, nº 9, p.7-33. 2007.
- FORTE, Allen. **The structure of atonal music**. New Haven: Yale University Press, 1973.
- FRISCH, Walter. **Brahms and the principle of developing variation**. Los Angeles: University of California Press, 1984.
- HAIMO, Ethan. Developing variation and Schoenberg's serial music. **Musical Analysis**. vol. 16, nº 3, p. 349-365, 1997.
- HILMAR, Rosemary. Alban Berg's studies with Schoenberg. **Journal of the Arnold Schoenberg Institute**. Los Angeles: Arnold Schoenberg Institute, vol. VIII, nº 1, p. 7-29, 1984.
- SCHOENBERG, Arnold. **Style and idea: Selected writings of Arnold Schoenberg** (2 ed.). Londres: Faber & Faber, 1984.
- _____. **Fundamentals of musical composition** (2 ed.). Londres: Faber & Faber, 1990.
- _____. **The musical idea and the logic, technique, and art of its presentation** (Patricia Carpenter & Severine Neff, trad. e ed.). Bloomington: Indiana University Press, 2006.

A exploração de invariâncias na delimitação formal das Variações Op. 30 de Webern

Ísis Biazoli de Oliveira

Universidade de São Paulo – isis.biazoli@gmail.com

Paulo de Tarso Salles

Universidade de São Paulo – ptsalles@usp.br

Resumo: Este trabalho pretende observar a organização das alturas nas Variações Op. 30 de Webern e sua relação com a forma da obra. Veremos o papel das invariâncias nessa obra. A partir da revisão e comparação dos trabalhos de Bailey (1994), Reid (1974) e Oliveira (1998), da análise da série utilizada na obra, assim como da observação da partitura e da escuta de gravações pretendemos ampliar a compreensão da harmonia da obra e verificar como a elisão sete notas ordenadas caracteriza o tema principal, enquanto a elisão do de quatro notas não-ordenadas torna-se imprescindível para as variações que servem de transição.

Palavras-chave: Análise Musical; Século XX; Anton Webern; Variationen für Orchester Op. 30.

Abstract: This work aims to observe the organization of the pitches in Webern's Variations Op 30 and its relationship to the form of the work. We will see the manipulation of invariants in this work. From the review and comparison of the works of Bailey (1994), Reid (1974) and Oliveira (1998), analysis of the sets used in the work, as well as observation of the score and listening to recordings we intend to broaden the understanding of the harmony of work and see how the elision of seven-notes ordered features the main theme, while the elision of four-notes unordered becomes essential for the variations that serve as transition.

Key-words: Music Analysis; Twentieth-Century; Anton Webern; Variation for Orchestra Op. 30.

As Variações para Orquestra Op. 30 de Anton Webern têm, por estrutura de Tema e Variações, uma outra forma implícita. É o que deixa claro o próprio compositor em carta para seu aluno Willi Reich em 3 de Maio de 1941:

“O “tema” das Variações dura até a primeira barra dupla; é concebido como um período, mas tem o caráter de “introdução”. Seguem-se seis variações (indicadas pelas barras duplas). A primeira traz, por assim dizer, o desabrochar pleno do tema principal da abertura (forma de andante); a segunda serve de transição, a terceira apresenta o tema secundário, a quarta a re-exposição do tema principal – pois é uma forma andante! – mas à maneira de um “desenvolvimento”; a quinta, espécie de repetição da introdução e da transição, conduz à coda: sexta variação.” (WEBERN,1984, p. 164)

Verificaremos durante esse trabalho como a escolha das versões seriais trabalhadas em cada uma das variações reafirma a forma implícita e de que maneira isso se dá.

As análises apresentadas aqui estarão fortemente influenciadas pelas observações analíticas de três importantes pesquisadores sobre as *Variações para Orquestra Op. 30*: Kathryn Bailey (*The Twelve-note music of Anton Webern*. 1994: 74-77), John Reid (*Properties of Set Explored in Webern's Variation, Op. 30*. 1974) e João Pedro Oliveira (*Teoria Analítica da Música do Século XX*. 1998: 134-140)

Antes de iniciarmos nossa investigação a respeito dos esquemas seriais utilizados no Op. 30, voltaremos nosso olhar para a série empregada na obra.

Alguns padrões são observáveis a partir da leitura dos intervalos ordenados da série (Figura 1). A relação que destacamos é a existência de ordenações intervalares idênticas. Elas produzirão conjuntos totalmente invariáveis em versões seriais com relação de transposição¹.

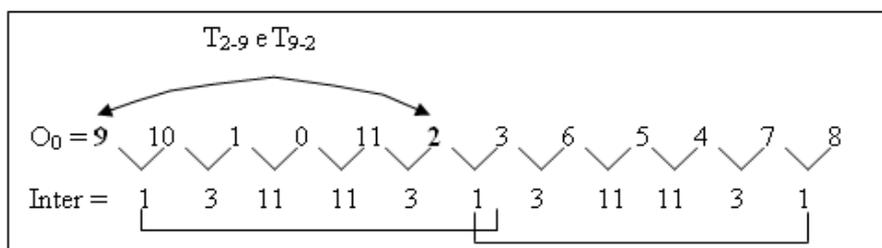


Fig. 1: Ordenações intervalares idênticas na série do *Op. 30* que indicam a existência de um heptacorde de invariância total em versões da série com relação de transposição.

A figura 1 mostra o par de ordenações intervalares idênticas que delimita heptacordes na série em questão. Isso quer dizer que entre uma versão da série e a sua transposição de índice n (T_n) ou essa mesma versão e a sua transposição de nível complementar mod. 12 a n (T_{12-n}) terão um heptacorde de invariância total (alturas e ordenação mantidas entre os pares de versões). Com a diferença entre as primeiras notas dos dois conjuntos delimitados pela ordenação intervalar idêntica, teremos os índices de transposição (n) onde teremos essa invariância esperada. Dessa maneira, se submetermos uma versão da série sob o operador canônico $T_{2-9} = T_5$, a versão resultante terá o heptacorde entre as alturas de ordinal 0 a 6 totalmente invariante ao heptacorde contido entre os ordinais 5 a 11 da versão inicial. Já o seu heptacorde descrito pelos ordinais 0 a 6 será totalmente invariante ao das últimas notas da versão $T_{9-2} = T_7$ (Figura 2)

¹ "Havendo repetição de um conteúdo intervalar ordenado entre elementos da série, ocorrerão invariâncias totais (conteúdo e ordem) entre versão original, e a sua imagem após aplicação de certas transposições" (OLIVEIRA 1998: 157)

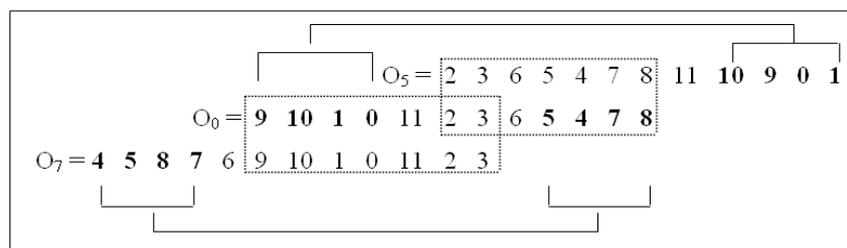


Fig. 2: Invariâncias entre versões com relação de T₅ e T₇. Heptacordes totalmente invariantes delimitados pelos retângulos e tetracordes parcialmente invariantes assinalados pelas chaves

A organização intervalar dessa série permite ainda mais uma característica em versões relacionadas à transposição a cinco ou sete semitons. As cinco notas que não fazem parte do heptacorde compartilhado entre as duas versões formam um conjunto não-ordenado. Para essa série, as primeiras quatro notas de O₀ serão as mesmas notas, em outra ordem, que as últimas quatro notas da versão O₅ (colchetes da Figura 2).

As duas possibilidades de invariância descritas acima e apresentadas na figura 2 (invariância total de um heptacorde e invariância parcial de um tetracorde entre versões com relação de T₅ ou T₇) serão utilizadas de maneiras distintas e auxiliarão na estrutura formal que Webern tinha em mente quando escreveu essas *Variações*.

Vejamos agora como a exploração da série acontece em cada uma das seções dessas *Variações Op. 30*.

A Introdução contém as quatro versões da série em t₀. Quase como uma apresentação, não só do tema, mas da série que será explorada pelas variações a seguir, essa seção tem o seguinte esquema serial ².

Compassos	1	2	4	10	15
1ª voz	O ₀		I ₀	R ₀	RI ₀

² A série do *Op. 30* tem uma peculiaridade comum às séries utilizadas por Webern nos *Op. 28*, *Op. 29*. Ela contém uma simetria bilateral entre as ordenações intervalares que descrevem os seus dois hexacordes. Por isso, o segundo hexacorde das séries dessas obras é um RI do primeiro. Isso quer dizer que essas séries terão versões diferentes que são completamente invariantes. Assim, para toda versão O haverá uma versão RI completamente invariante. Do mesmo modo, para toda versão R encontraremos uma I totalmente invariante. João Pedro Oliveira apresenta em seu livro uma matriz serial que nunca foi utilizada por Webern, mas que segue esse mesmo padrão (OLIVEIRA, 1998: 310-313). A escolha dos nomes das versões seriais segue a utilizada pela autora Kathryn Bailey (1994). Optamos por essa nomenclatura indo contra as utilizadas por John Reid (1974) ou mesmo nos cadernos de esboços de Webern (BAILEY 1996: 170-228) por apresentar de forma mais clara as relações de elisão para os heptacordes totalmente invariantes ou para os tetracordes parcialmente invariantes, característica que essa série apresenta com versões relacionadas a T₅ e T₇ como explicamos anteriormente.

2ª voz	Rl ₀	l ₀	O ₀
--------	-----------------	----------------	----------------

Tabela 1: Esquema serial da Introdução do *Op. 30*.

As versões estão aqui claramente apresentadas sem que nenhuma delas tenha qualquer tipo de dobramento, elisão, intersecção ou repetição de nota. Há apenas três verticalizações de tetracordes da série no curso de toda a introdução (nos compassos 12, 15 e 20) que funcionam mais como preparações para a Variação I que propriamente uma característica fundamental dessa introdução. Apesar de não haver intersecções ou elisões, invariâncias de díades entre as versões O₀, R₀, l₀, e Rl₀ são destacadas pelo compositor a partir da sobreposição polifônica dos tetracordes das séries em questão³.

A instrumentação também ressalta a relação de retrogradação entre as versões utilizadas nessa introdução.

1ª frase (1ª voz)	1º período (O ₀)	tetracd. 1 (c. 1) Baixo	tetracd. 2 (c. 2) Oboé	tetracd. 3 (c. 3) Trombone
	2º período (R ₀)	Violoncelo tetracd. 1 (c. 10)	Flauta/Oboé/Clarinet e tetracd. 2 (c. 11-12)	Tuba tetracd. 3 (c. 13-14)
	2º período (2ª voz - O ₀)	Metais tetracd. 1 (c. 15)	Oboé tetracd. 2 (c. 17-18)	Metais tetracd. 3 (c. 20)
2ª frase (1ª voz)	1º período (l ₀)	tetracd. 1 (c. 4-5) 1º violino	tetracd. 2 (c. 6) Clarone	tetracd. 3 (c. 7-9) 1º violino
	2º período (Rl ₀)	1º e 2º violino tetracd. 1 (c. 15-16)	Clarone tetracd. 2 (c. 17-18)	1º violino tetracd. 3 (c. 19-20)

Tabela 2: Instrumentação ressaltando a relação entre versões retrógradas da série em uma das vozes da Introdução do *Op. 30* e da versão O₀ do 2º período da 2ª voz.

2ª voz	1º período (Rl ₀)	tetracd. 1 (c. 2) Viola solo	tetracd. 2 (c. 4-5) Violoncelo	tetracd. 3 (c. 8-9) Harpa/Baixo
--------	----------------------------------	---------------------------------	-----------------------------------	------------------------------------

³ A esse respeito, João Pedro Oliveira discorre (1998: 137-138). Também no trabalho XXX & XXX, 2011.

	2º período (I ₀)	Tuba/Trombone tetracd. 1 (c. 10-11)	Cordas tetracd. 2(c. 12)	Harpa/Viola tetracd. 3 (c. 13-14)
--	---------------------------------	--	-----------------------------	--------------------------------------

Tabela 3: Instrumentação ressaltando a relação entre versões retrógradas da série na segunda voz da Introdução do *Op. 30*.

Não é apenas na escolha cuidadosa da instrumentação que essa introdução apresenta grande homogeneidade. As únicas versões utilizadas nesses vinte compassos iniciais apresentam grandes semelhanças entre seus hexacordes. Reid nos mostra tais relações. “O primeiro hexacorde (H_1) de O_1 [neste trabalho nomeado de RI_0] tem cinco alturas em comum com H_1 de O_0 e duas díades ordenadas (*Si, Ré e Do#, Do*)” (REID, 1974: 345)⁴. Vejamos no esquema a seguir essas invariâncias:

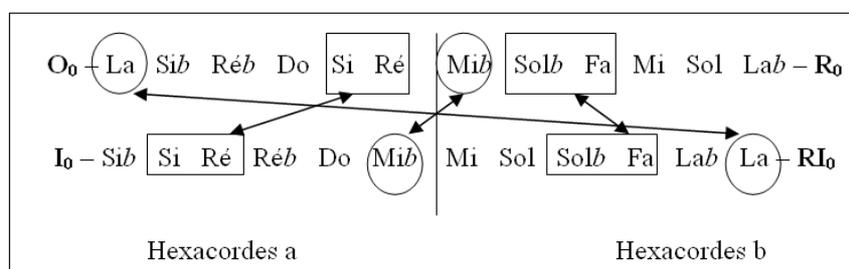


Fig. 3: Relação entre os hexacordes das séries utilizadas na Introdução do *Op. 30*. Cinco sons comuns entre os *Hexacordes a* e mais cinco entre os *Hexacordes b*. Uma díade em cada par de hexacordes é mantida.

A escolha dessas versões seriais para a introdução tem ainda outro efeito destacado por Reid. A classe intervalar <3> que já é bastante valorizada pela própria constituição da série⁵ é reforçada pela organização tetracordal e seus contornos melódicos nos compassos iniciais dessa obra. O intervalo resultante entre a primeira e a última nota da maioria dos tetracordes dessa introdução é de classe <3>. São exceções desse padrão apenas os intervalos Do-Sol do segundo tetracorde de RI_0 nos compassos 4-5 e 17-18; Sol-Do no segundo tetracorde de I_0 no compasso 5; Solb-Si no segundo tetracorde de R_0 no compasso 11-12; e do Si-Solb do segundo tetracorde de O_0 nos compassos 17-18.

⁴ “Hexachord one (H_1) of Pt_1 has five pitch classes in common with H_1 of Pt_0 and two ordered dyads (*B, D and C#, C*).”

⁵ Ver a ordenação intervalar da série do *Op. 30* na figura 1, onde é demonstrado que essa série promove apenas classes intervalares <1>, <3> e <11> entre seus sons adjacentes.

Introdução

The score is divided into three sections: **Lebhaft** (♩ = ca. 160), **Langsamer** (♩ = ca. 112), and **Wiender Lebhaft** (♩ = ca. 160). The piano part is marked *p* and *pp*. The bassoon part is marked *f*. The viola solo part is marked *f* and *fp*. The trombone part is marked *tr* and *tr* with a mute symbol. Circles highlight the first and last notes of the first tetrachords in each section, with arrows pointing to the interval class <3> between them.

Fig. 4: Classe intervalar <3> entre a primeira e a última nota dos primeiros tetracordes da obra ressaltados pelos seus contornos melódicos.

João Pedro Oliveira chama a atenção para a importância dessas relações intervalares como a destacada por Reid e complementa:

Estas relações intervalares são importantes na superfície musical da obra, destacando-se aquelas que resultam directamente da ordenação intervalar da série, formando os intervalos de meio-tom e sétima maior. Existe ainda um segundo grupo de intervalos que deriva das verticalidades resultantes da combinação de diferentes versões da série, dentre os quais sobressaem as segundas maiores <2> e as terceiras maiores <4>. (Oliveira, 1998: 139)

The score shows measures C. 2, C. 4, C. 7, C. 10, C. 13, and C. 17. Below the score, interval classes (ic) <2> and <4> are indicated. The intervals are formed by the simultaneity of two serial versions.

Measure C. 2: $11\ 2\ 3\ 6$ (ic) <4 4 4> 10 11 2 1

Measure C. 4: $9\ 8\ 5\ 6$ (ic) <4 2 2> 0 3 4 7

Measure C. 7: $1\ 2\ 11\ 10$ (ic) <4 2> 6 5 8 9

Measure C. 10: $9\ 8\ 5\ 6$ (ic) <2 4> 8 7 4 5

Measure C. 13: $1\ 2\ 11\ 10$ (ic) <4 2> 0 1 10 9

Measure C. 17: $11\ 2\ 3\ 6$ (ic) <4 2 4> 0 3 4 7

Fig. 5: Classes intervalares (ic) <2> e <4> formadas pela simultaneidade de duas versões seriais na Introdução do Op. 30. (OLIVEIRA, 1998: 139-140)

A verticalização tetracordal de sons adjacentes da série que fora anunciada em três compassos da Introdução, passa a ter um papel mais presente na Variação I. O que tinha sido pontual na Introdução, agora preenche todo o acompanhamento dessa melodia acompanhada.

Como uma complementação temática da Introdução ⁶, o início da Variação I mantém três das quatro versões seriais utilizadas na Introdução. A textura muda radicalmente, mas as séries O_0 , R_0 e, mais tarde no compasso 24, RI_0 promovem uma transição harmônica bastante suave. Auditivamente isso é bastante claro com entrada do acompanhamento no compasso 21. O mesmo tetracorde verticalizado que tinha terminado a introdução inicia a primeira das variações.

Como na introdução, uma das vozes dessa variação será a sucessão de versões seriais justapostas e desconectadas. O potencial de invariância das séries retrógradas utilizadas aqui não é explorado por Webern. Isso porque essa voz descreve um encadeamento de tetracordes e a invariância possível entre as versões escolhidas se dá entre a primeira díade de uma versão e a última da seguinte. A sucessão desconectada de versões seriais dessa conecta a Introdução e a Variação I no que Webern dizia ser o tema principal do Op. 30.

Não é o que acontece nas duas outras sucessões seriais que completam a Variação I, onde a elisão é fundamental para a sequência das versões originais e dos retrógrados das inversões. O subconjunto escolhido para a elisão ordenada é o heptacorde. Em outras palavras, essas duas vozes se constituirão a partir de ciclos de transposição de nível 5 ascendentes, e o uso da elisão heptacordal será aproveitado. Vejamos na tabela 4 o esquema serial da Variação I:

Compassos	21	24	29-30	32-33	36-38	40-41	45-46
1 ^a voz (melodia)		RI_0		(RI_5)		RI_{10}	(RI_3) RI_8
2 ^a voz (melodia/acomp.)	O_0	(O_5)	O_{10}	(O_3)	O_8	(O_1)	O_6
3 ^a voz (acompanhamento)	R_0		R_{10}		R_8		R_6

Tabela 4: Esquema serial da Variação I do Op. 30.

Além da elisão de sete notas em duas das vozes dessa variação, existe interação entre a segunda e a terceira vozes na Variação I através da intersecção entre os tetracordes centrais das versões originais e retrógradas. O uso simultâneo de qualquer versão serial e seu retrógrado ao mesmo nível de transposição faz com que o segundo tetracorde de um seja parcialmente invariável ao segundo tetracorde de outro. Webern usa essa propriedade para fazer intersecções entre as séries. Desse modo, as transposições da versão original na segunda voz tanto podem aparecer como melodia (primeiros e últimos tetracordes das versões originais), quanto como

⁶ “Seguem-se seis variações (indicadas pelas barras duplas). A primeira traz, por assim dizer, o desabrochar pleno do tema principal da abertura (forma de andante)”. (WEBERN, 1984, p. 164)

acompanhamento em tetracordes compartilhados com as versões retrógradas da terceira voz (segundos tetracordes das versões originais e das versões retrógradas). Essas intersecções se dão nos compassos 24-26, 32-34, 40-42 e 48-50.

As intersecções de tetracordes entre as versões originais e retrógradas na Variação I são marcadas pelo andamento. O tetracorde central de tais versões aparece sob a indicação *Sehr ruhig* (bpm = 112) enquanto as marcações de andamentos dos outros trechos aparecem em *Lebhaft* (bpm = 160). As únicas exceções a esse padrão são os primeiros três e os últimos cinco compassos dessa variação que, apesar de não apresentarem tetracordes compartilhados entre duas versões da série, aparecem em andamento *Sehr ruhig*.

Embora a Variação I utilize intersecção de tetracordes centrais das séries empregadas, Bailey observa que a característica típica do tema principal na organização formal do Op. 30 é a exploração da cadeia que utiliza a elisão ordenada heptacordal descrita anteriormente. Por isso encontraremos essa possibilidade de invariância entre versões seriais explorada também na Variação IV. A exploração da convergência entre as séries transpostas e retrógradas nos seus tetracordes **centrais** não deve ser confundida com o outro tipo de elisão comumente utilizado nas *Variações para Orquestra* – a **elisão tetracordal**. Este tipo de elisão, que veremos a seguir, será elemento fundamental nas variações que funcionam como transição (Variação II e V).

Os tetracordes verticalizados que na Variação I ocupavam o lugar de acompanhamento tornam-se predominantes na Variação II. De seus dezoito compassos, apenas os dois finais usam o tetracorde melodicamente. A linearidade dos compassos 72-73 serve apenas como transição para a Variação III.

Como dissemos anteriormente, a elisão tetracordal será muito importante para a exploração do esquema serial dessa variação. As duas sequências seriais que caminham paralelas nessa variação aproveitarão essa propriedade. Assim, o último tetracorde de uma versão será também o primeiro da próxima na linha sucessiva de séries.

Essa série pode ser tripartida em tetracordes e assim, teremos dois conjuntos FN 4-3 e um conjunto FN 4-17 (ver Figura 6). Como a Variação II é toda construída a partir da elisão das quatro primeiras notas de uma versão serial com as quatro últimas notas da versão anterior, ouvimos quase o mesmo número de aparições de cada um dos dois subconjuntos distintos que formam a série. Diferente do que acontecia na Introdução, por exemplo, que o número de vezes que o conjunto 4-3 aparece é o dobro do número de vezes que ouvimos o conjunto 4-17.

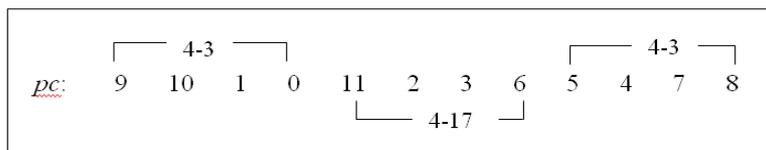


Fig. 6: Forte Number (FN) dos tetracordes formadores da série do Op. 30

Vejamos o esquema serial da Variação II:

Compassos	56	58	60	63	65	68	69	70-71
1ª voz	R ₁₀	R ₇	R ₂	I ₂	I ₇	I ₀	I ₅	I ₁₀
2ª voz	R ₀	R ₅	R ₁₀	O ₁₀	O ₅	O ₀	O ₇	O ₂

Tabela 5: Esquema serial da Introdução do Op. 30.

Nessa transição muitas simetrias envolvendo as versões seriais são concatenadas. Bailey fala de três arcos simétricos que estruturam essa variação.

O primeiro deles se inicia no compasso 56 progride até o compasso 63 onde começa o seu retorno de simetria horizontal em cada uma das vozes até o compasso 69, onde terminam as versões I₀ e O₀. Em outras palavras, a sequência serial dos compassos 56-63 será reproduzida simetricamente a partir do compasso 63 com as versões seriais retrógradas de mesmo índice que no início (ver Figura 7). Na segunda voz, essa simetria bilateral das alturas é destacada por um acorde de oito sons simultâneos. As oito alturas são ao mesmo tempo as últimas quatro notas de R₁₀ ou ainda os dois primeiros tetracordes de O₁₀. É a única verticalização de mais de quatro sons consecutivos da série. A simetria é valorizada pela manutenção da tessitura das notas nos dois lados do eixo simétrico (com exceção do Lab do oboé no compasso 68 que está a uma oitava abaixo do Lab do primeiro violino no compasso 58, do Reb do oboé no compasso 69 que está a uma oitava abaixo do Ré b da flauta no compasso 56 e do Fá natural da tuba no compasso 69 que está a uma oitava a cima do Fá do violoncelo no compasso 56).

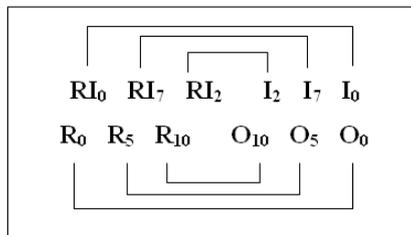


Fig. 7: Uma das três simetrias das versões seriais que organizam a Variação II.

O segundo arco simétrico é estabelecido entre as duas vozes. As aberturas dos tetracordes estão postos de modo simétrico uma voz em relação à outra. Intervalos enarmônicos às vezes são utilizados. No compasso 58 é o único caso onde a equivalência de oitavas é levada em conta e o intervalo produzido pela harpa (Sib -

Ré**b**) responde em terça menor o que o 1º violino e trompa haviam realizado em décima menor (Fá - Lá**b**). Ver Figura 8:

Fig. 8: Simetria na abertura dos acordes entre as duas vozes. Reparar no uso indiscriminado das enarmonias (compasso 57) e na única exceção da Variação II onde a equivalência de oitavas é explorada (compasso 58)

A terceira simetria relatada por K. Bailey se refere aos últimos compassos da Variação II. Tendo como eixo as versões I_0 e O_0 dos compassos 68 e 69, as versões seriais que seguem mantêm o tipo de versão que cada uma das vozes descrevia, mas a primeira voz terá os índices de transposição da segunda e vice versa (ver Figura 9).

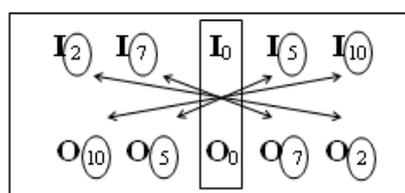


Fig. 9: Uma das três simetrias das versões seriais que organizam a Variação II (compassos 63-73).

Os dois últimos compassos da Variação II voltam a descrever melodicamente o último tetracorde das duas versões simultâneas relacionando essa variação com a que a segue. Não é apenas com a disposição melódica dos tetracordes que os dois últimos compassos da Variação II servem de transição à Variação III. Os registros utilizados nos compassos 72 e 73 (Variação II) serão repetidos até o compasso 77 (início da Variação III). É o que mostra a figura 10.

Fig. 10: Repetição dos registros das alturas entre os compassos 72 e 77, revelando a transição entre Variação II e III. (REID, 1974: 348)

Em muitos aspectos, a Variação III relembra aspectos harmônicos e texturais da Introdução do Op. 30. A escrita a duas vozes é retomada, desta vez a imitação rítmica não é utilizada, mas muitas relações simétricas rodeiam o *motivo c* no centro das quatro frases dessa Variação. Assim como na Introdução as duas sucessões seriais que descrevem essa passagem apresentam as séries de modo desconectado, ou seja, sem a exploração de elisões, intersecções ou repetição de notas. As séries só deixam de estar desconectadas com a elisão da última nota de uma versão com a primeira da próxima. Isso acontece apenas quando temos uma versão seguida por seu retrógrado de mesmo nível transposicional. (ver o esquema formal da Variação III na tabela 6).

Compassos	74	82-83	87	91-92	95	99	102-104
1ª voz	R ₄	RI ₄		RI ₆	I ₆	O ₆	RI ₄
2ª voz	RI ₈	R ₈	O ₈	O ₆			R ₆

Tabela 6: Esquema serial da Variação III

Mas essa é a Variação que delinearía o segundo tema da forma mais ampla que perpassa esse tema e variações. Novos elementos ajudam a dar essa sensação. A organização das alturas aparece de maneira distinta nesse segundo tema. Pela primeira vez o tricorde se torna importante no agrupamento das alturas (Figura 11).



Fig. 11: Tricordes simétricos da Variação III

A Variação IV é iniciada com a última nota da Variação III. Ligadas, temos a elisão de uma nota que tinha aparecido no segundo tema. A Variação IV retoma o primeiro tema, e como a Variação I, trabalhará intensamente a elisão heptacordal. O que lá aparecia em duas das três vozes, aqui é ampliado e faz parte da organização serial das quatro vozes dessa variação. Todas elas fazem uso da propriedade de invariância completa em versões seriais com nível de transposição 7.

Cada uma das vozes é a t_1 da voz anterior. Elas ainda estão relacionadas de tal modo que podem, se justapostas em sequência, formar uma cadeia contínua. Em outras palavras, a primeira voz realizará um encadeamento serial que só terminará no nível de transposição que começara a segunda voz; esta termina onde tinha sido o ponto de partida da terceira voz que interrompe seu curso na mesma versão serial que foi o início da quarta voz. Veja a figura 12:

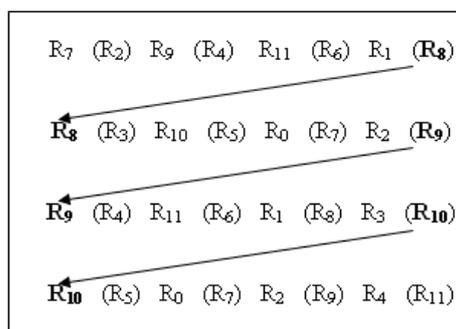


Fig. 12: Esquema serial da Variação IV

A recuperação de procedimentos seriais empregados na Introdução e na Variação I são aspectos importantes para percebermos a Variação IV como uma retomada do tema principal. Ela ainda é um desenvolvimento. Isso fica claro quando notamos que nessa variação todas as transposições da versão retrógrada são utilizadas. *“Isso é comparável às seções de desenvolvimento na música tonal, onde o compositor usa o ciclo de quintas ou progressões cromáticas para explorar áreas tonais distantes.”*⁷ (REID, 1973: 349)

A Variação V retoma procedimentos utilizados tanto na Introdução como na Variação II. A melodia é elaborada a partir de um O₅ seguido por um I₅. Relembrando a justaposição de versões seriais distintas de mesmo índice que aconteceu na Introdução, aqui também a sucessão serial dessa linha será desconectada (sem uso de elisão, intersecção e afins). Toda organização linear das alturas está aqui relacionada à Introdução e, por isso, como lá, a sucessão serial é desconectada.

Ressonâncias da Variação II são percebidas com a exploração, aqui mais esparsas que antes, de tetracordes em *stacatto* que abusam da elisão tetracordal entre as séries. Esse tipo de elisão, empregada em trechos do Op. 30 que tem caráter de transição, é empregado apenas onde os tetracordes estão verticalizados. Os tetracordes harmonicamente empregados aqui mantêm os dois tipos de abertura utilizados na Variação II (FN 4-3 com disposição em terça menor – sexta menor – terça menor e FN 4-17 com as alturas dispostas em terça menor – quarta justa – terça menor).

O relacionamento dessa Variação V com a Variação II fica ainda mais evidente ainda no compasso 142. O tetracorde (Si – Sib – Sol – Sol#) das madeiras é exatamente o mesmo utilizado no compasso 63 que divide a simetria dos primeiros compassos da Variação II na voz superior (Bailey 1994: 223)

⁷ “This is comparable to developmental sections in tonal music where the composer will use the circle of fifths or chromatic progressions to explore the foreign areas.”

No mais emblemático dos compassos dessa Variação, 142, Webern utiliza um procedimento que até então não tinha lançado mão nessas Variações Op. 30. O último tetracorde da versão I₁₀ parcialmente invariante com o primeiro tetracorde da Variação I₃ não é descrito. A omissão das alturas (Si – Do – La – Lab) gera grande lacuna na sequência serial que é acompanhada por buracos no trabalho imitativo e orquestral⁸.

A Variação VI, como uma coda, utiliza os dois tipos de elisão que tinham sido fundamentais nas variações anteriores (a elisão de heptacordes ordenados desde o início da variação e a elisão de tetracordes não-ordenados após o compasso 167). É a partir desse compasso que a técnica do *Ausfall* reaparece.

"Apesar dessa técnica [*Ausfall*] não ser usada no Op. 30 antes da Variação V, uma versão disso ocorre na Variação VI, onde nos compassos 167-77 o Si bemol² e o Si Bemol¹ sustentados pelas madeiras e um longo Re no baixo serve uma sucessão de diversas versões séries; e foi no meio dos esboços dessa variação [Variação VI], que é diferente de diversas maneiras das outras variações, que Webern finalmente encaixou o acorde do compasso 142." (Bailey 1994: 77)⁹

⁸ "This creates not only a lacuna in the row structure but also a gap in a rigorous imitative framework. The row structure, the imitative framework and the orchestration all demand a crotchet chord (B-C-A-Ab) in the harp or celesta on the first beat of bar 142. Several versions of this variation are sketched on p. 74 of the fourth sketchbook, and this chord is in place in all of them, including the one identified as the final one, where it is crotched, as expected, and is labeled 'Harfe'. Work on the next variation follows immediately. At the extreme lower right-hand corner of p. 76, surrounded by sketches of Variation 6, another version of bar 142 appears alone, one that Webern presumably found satisfactory. Completely isolated from its natural surroundings, it is numbered, and labeled *gilt* – and the chord is gone. (...) The excision of this chord was not, I think, a negative act, performed in order to avoid reiterated pitches. (Witness, for example, the similar situation in bars 139-140, where the harp and celesta play C – C# - Bb – A at the same time that the first violin plays Bb – A – C – C# in the same octave.) Rather, it was a positive one, inspired by the opportunity of using a technique that he had employed for the first time in the second movement of Op. 28 Quartet and that was to play an almost overwhelmingly significant role in the Op. 31 Cantata, sketches for which begin just a few pages later: the use of *Ausfall* in the canonic situation" (BAILEY, 1994: 77). Nesta frase, Bailey se contrapõe a análise de Heirinch Deppert que, entre outras maneiras de justificar a omissão, diz que ela se dá para impedir a reiteração de notas que estão sendo tocadas pelo violino nos compassos 141-143. A contestação se refere a página 209 do trabalho: DEPPER, H. *Studien zur Kompositionstechnik im instrumentalen Spätwerk Anton Weberns*. Darmstadt: Edition Tonos, 1972.

⁹ "Even though this technique [*Ausfall*] was not used in Op. 30 prior to Variation 5, a version of it does occur in Variation 6, where in bars 167-77 B flat²'s and B flat¹'s sustained by the woodwind and a long D in the bass serve several rows in succession; it was in the midst of sketching this variation, which is different in many ways from the others, that Webern finally dropped the chord from bar 142"

Considerações Finais

A partir da revisão e comparação das análises realizadas por três importantes pesquisadores (BAILEY 1994; REID 1974; OLIVEIRA 1998) pudemos perceber de que maneira a organização das classes de alturas e a escolha das versões seriais utilizadas em cada uma das variações do Op. 30 ajudaram a delinear a forma implícita ("forma de andante") que Webern pensou para escrever tal obra.

Não queremos dizer aqui que as alturas são as únicas responsáveis pela organização formal da obra. Mas ao lado do trabalho rítmico, das proporções de número de compassos em cada uma das variações, da manipulação de pausas e texturas e outros tantos procedimentos composicionais, elas contribuem para a sobreposição de duas estruturas formais distintas - o tema e variações que dá nome a obra e que ele chamou de "forma de andante".

Importante também ressaltar que todo o trabalho serial partiu de duas possibilidades de invariância (total e parcial) entre versões que se relacionam pelos operadores canônicos de T_5 ou T_7 . A concisão, tão cara a Webern, está aqui presente mais uma vez.

Referências bibliográficas

BAILEY, K. *The twelve-note music of Anton Webern: old forms in a new language*. New York: Cambridge University Press, 1994, p. 74-77 e 222-229.

_____. Webern's row tables. In: BAILEY, K. (org.) *Webern: studies*. New York: Cambridge University Press, 1996, p. 170-228.

OLIVEIRA, J. P. *Teoria Analítica da Música do Século XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

REID, J. Properties of the Set Explored in Webern's Variation Op. 30. In: *Perspectives of New Music*. Vol 12, n. 1/2. 1974: 344-350

WEBERN, A. *O caminho para música nova*. Trad. KATER, C., São Paulo: Ed. Novas Metas, 1984.

A Utilização da Série de Doze Sons nas *Peças I e II para Piano Solo* de Claudio Santoro

Luciana Razabone
Universidade Sagrado Coração – USC/Bauru
razabone@gmail.com

Iracele Vera Livero de Souza
Universidade Sagrado Coração – USC/Bauru
iracele.livero@gmail.com

Resumo: Este estudo tem como objetivo investigar a ordenação da série de doze sons nas *Peças I e II* da *IIª Série de Peças para Piano Solo* (1946) de Claudio Santoro, verificando a proximidade ou o distanciamento quanto aos procedimentos tradicionais da técnica dos doze sons. A metodologia constou do estudo da *IIª Série de Peças para Piano Solo* ao piano e da seleção das peças para análise, assim como do estudo das técnicas de análise amparadas em bibliografia específica. Tem como fundamentação teórica os escritos de Arnold Schoenberg em *Style and Idea* (1984), George Perle em *Serial Composition and Atonality* (1981) e Joseph Straus em *Twelve-Tone Music in America* (2009). O trabalho conclui demonstrando a linguagem do compositor quanto ao tratamento da série de doze sons.

Palavras-chave: Claudio Santoro; Piano; Técnica dos doze sons; Análise Musical; Música brasileira do século XX.

Abstract This study aims to investigate the use of the twelve-tone set ordering in the Ist and IInd pieces of the *IIª Série de Peças para Piano Solo* (1946) by Claudio Santoro. It will be verified the closeness or not to the traditional technique employed on the use of twelve-tone set. The methodology consisted of studying the *IIª Série de Peças para Piano Solo* at the piano, as well as the analytical techniques supported by specific bibliography. The theoretical basis consisted of the Arnold Schoenberg writings in *Style and Idea* (1984), George Perle's *Serial Composition and Atonality* (1981) and Joseph Straus's *Twelve-Tone Music in America* (2009). The final considerations demonstrate the particular treatment given by the composer in the pieces analyzed.

Key-words: Claudio Santoro; Piano; Twelve-Tone Music, Musical Analysis; Twentieth-Century Brazilian Music.

Introdução

A década de 1940 marcou um novo momento histórico no cenário musical brasileiro e que resultou em estabelecer alternativas de concepção renovadora e universalista às produções musicais até então desenvolvidas.

Uma das características marcantes e de grande impacto neste período partiu de um pequeno grupo de compositores pertencentes ao *Música Viva* que passaram a utilizar, como procedimentos composicionais, a técnica dos doze sons elaborada e desenvolvida por Arnold Schoenberg (1923).

Música Viva foi um movimento musical ativo no Brasil entre 1939 e 1950, formado por compositores, intérpretes, musicólogos, professores e críticos, liderados

por Hans-Joachim Koellreutter. Entre outras propostas do *Música Viva*, expressas em documentos, contavam-se: cultivar a música contemporânea de todas as tendências, considerada como a expressão da época; lutar pela liberdade e pela criação de formas novas na música brasileira; promover uma educação musical ampla, revendo conceitos e posições doutrinárias.

Como reunia compositores e intérpretes de variadas tendências, foi formado o *Grupo Música Viva*, do qual participaram os compositores César Guerra Peixe (1914-1993), Eunice Katunda (1915-1990), Hans Joachim Koellreutter (1915-2005), Edino Krieger (1928) e Claudio Santoro (1919-1989). A respeito da significação do *Movimento Musica Viva*, diz Edino Krieger: “[...] o *Música Viva* foi um momento histórico na criação musical brasileira, não só na parte da criação, mas também o próprio movimento. Era um movimento em favor da divulgação da música contemporânea e da música pré-clássica.”¹

Uma das premissas estéticas compartilhadas por estes compositores era a ausência de qualquer manifestação sentimental ou referencia temática, rítmica ou melódica, da música folclórica brasileira.

A adoção da técnica dos doze sons por estes compositores, o que distinguia e caracterizava o grupo, desencadeou conseqüências marcantes para a música brasileira. Ao adotarem a técnica de Schoenberg, estes compositores, segundo Koellreutter (1944), “procuravam uma expressão ainda mais larga, substituindo o conceito do nacionalismo pelo conceito do humano, do universal.”

Os compositores ligados ao *Grupo Música Viva* investiram num tratamento individualizado da técnica dos doze sons, o que pode ser observado em inúmeras de suas obras neste período.

Santoro comenta que:

[...] o dodecafonismo, que foi uma das primeiras revoluções, vamos dizer assim, do nosso século, (pra mim não foi propriamente uma revolução, mas uma evolução), é uma conseqüência de toda a evolução da técnica do passado, principalmente da técnica contrapontística. A maior parte da técnica dodecafônica está baseada na técnica tradicional do contraponto. E acontece que os primeiros compositores que usaram a técnica dodecafônica, experimentaram [...] e quando ela começou a se cristalizar, se acabou. Porque em minha opinião, ela é o clímax, é o final de todo um período [...]. (In SOUZA, 2003: p. 75).

Apesar de já se haverem passado mais de cinquenta anos, o que se conhece hoje da produção musical deste período é ainda pouco estudada nos seus aspectos técnicos, carecendo de maior divulgação em concertos e gravações.

O objetivo deste trabalho é investigar o uso das ordenações da série de doze sons na *Peça I* e *Peça II* pertencentes à *IIª Série de Peças para Piano Solo* de Claudio

¹ Entrevista pessoal gravada e concedida a uma das autoras deste Artigo. Rio de Janeiro, 06/04/2004. In SOUZA, Iracele (2009, p. 52)

Santoro, composta em 1946 e sua proximidade ou distanciamento quanto às normas tradicionais de compor com doze sons, propostas por Schoenberg.

O fato do *Música Viva* defender idéias de renovação e liberdade estimula essa investigação e acredita-se que possa contribuir para os estudos analíticos na musicologia brasileira.

1. IIª Série de Peças para Piano Solo

Dentre as peças dodecafônicas para piano solo compostas por Claudio Santoro se encontra a *IIª Série de Peças para Piano Solo: I- Lento; II- Expressivo; III-Allegro-Lento-Allegro-Lento; IV – Muito Lento; V- Andante-Presto; VI-Lento-Allegro*; compostas no Rio de Janeiro em 1946 e editadas pela Editora Savart.

As seis peças desta obra estão unificadas pelo emprego de uma única série (O0) e suas transformações, assim distribuídas:

Peça II - contém a série Original (O0);

Peça I - contém a série Original (O0) com apenas 11 sons;

Peça III - contém a série transposta um semitom (O1);

Peça IV- apresenta a Retrógrada da série Original transposta dois semitons (R2);

Peça V- está organizada com a Retrógrada da Original transposta um semitom (R1), ou seja é a Retrógrada da série da *Peça III*.

Peça VI - Inversão da série Original na oitava transposição (I8).

Pelas suas próprias formações, as séries de doze sons podem ser transformadas por operadores como Inversão e Transposição, sem, no entanto alterar o seu conteúdo, apenas modificando a ordem dos seus elementos. Isto ocorre porque ela contém sempre os doze semitons do espaço cromático.

A Figura 1 demonstra o emprego de uma única série transformada:

<i>Peça</i> VI I8

<i>Peça II</i> O0	Mi	Re	Lab	Fa	Mib	Fa#	La	Sib	Sol	Reb	Si	Do		
<i>Peça I</i> O0 (11)	Mi	Re	Lab	Fa	Mib	Fa#	La	Sib	Sol	Reb	Si			
	Fa#	Mi	Sib	Sol	Fa	Lab	Si	Do	La	Mib	Reb	Re	R2 <i>Peça IV</i>	
												Lab		
												Si		
<i>Peça III</i> O1	Fa	Mib	La	Fa#	Mi	Sol	Sib	Si	Lab	Re	Do	Reb	R1 <i>Peça V</i>	
												Sib		
												La		
												Mib		
												Fa#		
												Sol		
												Fa		
												Mi		

Fig. 1. Série Original e transformações das IIª série de Peças para Piano Solo, Claudio Santoro.

2. Sobre a série e Santoro

Quanto à utilização dos procedimentos regulamentares do emprego da série, Santoro em “Contando minha vida”² deixou registrado sua maneira livre de empregá-la: “[...] a técnica dodecafônica foi um meio que encontrei que pudesse transcrever um pouco mais aquilo que eu sentia. Fui naturalmente entrando num certo rigor musical, fui me adaptando à técnica para expressar o meu pensamento [...].”

Em outra entrevista relata:³ “[...] o meu princípio era não dar uma estrita técnica, para restringir a liberdade criadora, e sim usar de maneira livre a técnica [...].”

² “Contando minha Vida” é um depoimento gravado pelo compositor para que posteriormente fosse escrito um livro de suas memórias. Este material foi digitalizado e cedido a uma das autoras deste trabalho por Jeannette Herzog Alimonda, Rio de Janeiro, 2001.

³ Em entrevista concedida a Sérgio [?], 196?.

O objetivo deste trabalho é salientar as estratégias empregadas pelo compositor na manipulação das séries em duas peças selecionadas da *IIª Série de Peças para Piano Solo*, verificando a proximidade ou o distanciamento das normas tradicionalmente associadas à técnica dos doze sons, podendo confirmar ou não uma forma particular de tratamento da série.

Foram selecionadas as *Peça I* e *Peça II* dentre as seis da *IIª Série* para a análise destes procedimentos. Estas investigações terão como fundamentação a prática dos compositores da *Segunda Escola de Viena* descrita por Arnold Schoenberg em *Style and Idea* (1984) considerando-se as possibilidades de desenvolvimento desta técnica pelas quais passaram os compositores, entre outras informações, apoiadas em George Perle em *Serial Composition and Atonality* (1981) e Joseph Straus em *Twelve-Tone Music in America* (2009).

Os aspectos mais relevantes aplicadas à técnica incluem: (1) o uso exclusivo e constante de uma série de doze sons diferentes; (2) a não repetição de nenhum som da série; (3) a utilização de uma única série em cada composição; (4) evitar dobramentos de oitavas; (5) evitar reminiscências do uso da tônica como centro; (6) a utilização da série em suas formas derivadas, Inversão, Retrogradação e Retrógrado da Inversão; (7) a utilização da série na dimensão vertical e na horizontal e (8) a divisão da série em pequenos grupos de notas.⁴

3. *Peça II – Expressivo*

3.1. Ordenação da Série

A peça é composta por nove compassos sem a representação da sua fórmula de compasso. Está construída sobre a seguinte série, demonstrada na Figura 2:



Fig.2. Série de doze sons empregada na *Peça II – Expressivo*

Observa-se a distribuição da série na sua ordenação normal no primeiro compasso, entre a linha melódica e o acompanhamento. No segundo compasso a série ocorre de maneira verticalizada nas duas linhas da peça.

A Figura 3 demonstra a série na peça:

⁴ Com base na conferência de Schoenberg em 1941 compilada por Stein, 1984, p. 214-249.

Expressivo (♩ = 46)

mp

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

rit. a tempo

Fig. 3. Apresentação da série de doze sons. *Peça II*, Claudio Santoro, c.1-3.

3.2. Características da Série

3.2.1. Permutação e repetição de Notas na Série: Utilizando-se de apenas uma transposição da série (O1), o compositor se ocupará em utilizar poucas transformações da série nesta peça. Tanto a série O0 como a O1 aparecem com permutação e repetição de notas. Estes procedimentos podem ser considerados como uma das principais formas de variação impostas nesta *Peça*.

Observa-se a permutação da 3ª e 4ª notas e da repetição da 4ª nota (c.4). Na primeira apresentação da série (O1) também ocorre uma permutação das 5ª e 6ª notas, porém sem nenhuma repetição (c.5). A penúltima apresentação da série (O1) (c.5-8) aparece com uma permutação seguida da repetição de três notas verticalizadas sobre uma nota no baixo (Lab), sustentadas por três compassos. Observe-se a Figura 4:

(c.4) (c.5)

(O1)

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

2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

(4)

1 6 5 1 (O1)

Fig. 4. Série com permutação e repetição. *Peça II*, Claudio Santoro, c. 4-9.

3.2.2. Divisão da série: os dois últimos compassos apresentam uma fragmentação da série (O1). Apenas 5 notas são apresentadas, conforme demonstrado na Figura 4.

4. *Peça I – Lento*

4.1. Ordenação da Série

Com base na ordenação da série, esta *Peça* se divide em duas seções: Seção 1 (c. 1 ao 1º tempo do c. 8) e Seção 2 (2º tempo do c. 8 ao c. 13). A série está construída sobre 11 notas da série apresentada na *Peça II*, conforme demonstra a Figura 5:

Fig.5. Série de onze sons empregada na *Peça I – Lento*

O emprego das notas da série aparece de maneira espaçada e se completa com a 11ª nota (Si) somente no décimo compasso. As 8 primeiras notas da série estão apresentadas na Seção 1, enquanto a apresentação das 9ª, 10ª e 11ª notas ficam reservadas à Seção 2.

4.2. Características da Série

4.2.1. Omissão de Notas na Série

Ocorrendo apenas uma vez e na forma Original, o compositor adotou transformações mais aparentes para o uso da série na *Peça I* do que na *Peça II*. A *Peça* emprega a série com 11 sons, excluindo a 12ª nota (Do) a qual não ocorre nenhuma vez durante a peça.

4.2.2. Repetição e Permutação de Notas na Série

Nos primeiros dois compassos nota-se o emprego de um conjunto derivado das repetições das 1ª, 2ª, 3ª notas da série. A interpolação de notas sucessivas da série entre repetições de notas anteriores ocorre sem um rigor lógico, de maneira livre.

Este recurso é meramente uma das variantes empregadas na composição com doze sons. Conforme afirma George Perle (1981, p. 66) “[...] é a sustentação de uma nota, enquanto as suas sucessoras continuam na sua ordem regular, resultando em adjacências que não são diretamente fornecidas na estrutura linear precomposicional da série.”

A permutação entre as notas da série ocorre apenas entre as notas repetidas, assinaladas entre parênteses para melhor visualização da análise. Estes procedimentos estão demonstrados na Figura 6:

Lento (♩=54)

The musical score consists of two systems of music, each with five measures. The first system starts with a piano (*pp*) dynamic. The notes in the first measure are 1 and 2. The second measure contains note 3. The third measure contains note 4. The fourth measure contains notes (1) and (2), where the parentheses indicate repetition. The fifth measure contains notes (3) and 5. The second system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The first measure contains notes 6, (2), and (4). The second measure contains notes 7, (5), and (3). The third measure contains note 8. The fourth measure contains notes *p*(3), 9, and (1). The fifth measure contains notes (2) and *f*(9)(5). A *cresc.* marking is present under the first measure of the second system. The score is written for piano with treble and bass staves.

The image shows a musical score for a piece titled 'Peça I' by Claudio Santoro. It features three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a grand staff at the bottom. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte), 'mp' (mezzo-piano), and 'p' (piano). There are also performance instructions like 'rit.' (ritardando) and 'sca.' (scandalo). The score is annotated with numbers in parentheses, such as (6)10, 11, (6)(8), 10 (3), (8)(10), (2), (9)(7), (10)(4) (1) (8), and (8), which likely refer to the twelve-tone series mentioned in the caption. The notation is complex, with many notes beamed together and some notes marked with accents or slurs.

Fig. 6. Ordenação da Série com omissão, repetições e permutações. *Peça I*, Claudio Santoro.

Conclusão

Os resultados obtidos a partir das análises demonstram que as ampliações e variações quanto ao emprego das séries nem sempre são empregadas com o mesmo rigor pelo compositor. O caso mais simples de emprego da série de doze sons, classificado por Schoenberg para a elaboração da melodia e do acompanhamento, através da adição de diferentes valores de duração às notas da série, pode ser identificado como um dos procedimentos técnicos presentes na *Peça II* analisada. Além disso, o compositor emprega a série com ordenação normal de maneira equivalente ao que Schoenberg classifica como “digressões mínimas”, toleradas quanto às repetições e permutações aplicadas à série.

Ao contrário, na *Peça I*, o compositor organiza sua linha melódica através de inserção de notas desordenadas da série, de maneira flexível e não rigorosa quanto à ordenação desta, incluindo uma versão incompleta da série, ampliação através da repetição, interpolação e permutações livres das notas. A permutação, em conjunto com a omissão e a repetição com interpolação de notas da série, podem, a partir desta análise, ser consideradas como as principais formas de variação nestas *Peças*.

Portanto, com a *Peça II*, observa-se uma proximidade no tratamento da técnica de compor com doze sons proposta por Schoenberg, enquanto que a *Peça I* se afasta dos procedimentos tradicionais da técnica.

Os procedimentos observados nas análises destas duas *Peças* vêm de encontro às palavras proferidas pelo compositor quanto à sua prática particular da técnica de composição com doze sons.

Referências bibliográficas

- KOELLREUTTER, H. J. A Música e o Sentido Coletivista do Compositor Moderno. In *Diretrizes*. R.J., 11/05/1944.
- SCHOENBERG, Arnold. Composition with twelve-tones. In: STEIN, Leonard. *Style and Idea, selected writings of Arnold Schoenberg*. Los Angeles: University of California Press, 1984. p. 214-249.
- SOUZA, Iracele Vera Livero. *Uma História em Miniaturas*. Estudo analítico-interpretativo dos Prelúdios para piano de Claudio Santoro. Dissertação de Mestrado. UNICAMP, Campinas, SP, 2003.
- _____. *Louvação a Eunice: um estudo de análise da obra para piano de Eunice*. Tese de Doutorado. UNICAMP, Campinas, SP, 2009, 2v. 638 p
- PERLE, George. *Serial Composition and Atonality. An Introduction of to the Music Schoenberg, Berg and Webern*. Los Angeles: University California Press, 1981.
- STRAUS, Joseph. *Twelve-tone Music in America*. Cambridge: Cambridge Un. Press, 2009.

Sketches for the foundations of a contemporary experimental treatise on Harmony.

Prof. Dr. Marcus Alessi Bittencourt
Universidade Estadual de Maringá (UEM) - mabittencourt@uem.br

Resumo: Neste artigo é esboçada uma listagem de tópicos importantes a serem tratados na preparação de um tratado contemporâneo de Harmonia. O artigo dá um breve relato sobre a atual situação desta pesquisa em andamento, que tenta mapear conceitos harmônicos arquetípicos. São explicados alguns de seus fundamentos teóricos, tais como o uso do temperamento igual de doze sons por oitava como abstração do contínuo de alturas e o uso de conceitos da Teoria de Conjuntos, juntamente com conceitos mais experimentais como os de aspereza-classe, aspereza-Tn, tonicidade, fonicidade, azimute, comunalidade de alturas e vicinalidade, simetria e escoamento gravitacional. Tradução do título: Apontamentos para as bases de um tratado contemporâneo experimental de Harmonia.

Palavras-chave: Harmonia; Teoria de Conjuntos; Teoria de Costère; Psicoacústica.

Abstract: This paper sketches a listing of important topics to be addressed during the preparation of a contemporary treatise on Harmony. It reports briefly on the actual state of this ongoing research, which tries to map out archetypical harmonic concepts. Some of its theoretical fundamentals are explained, such as the use of the 12-tone equal temperament as an abstraction of the pitch-height continuum and the use of Set Theory concepts, alongside with the more experimental concepts of roughness-class, Tn-roughness, tonicity, phonicity, azimuth, pitch commonality and vicinity, symmetry, and gravitational flow.

Key-words: Harmony; Set Theory; Costère Theory; Psychoacoustics.

Introduction

Whenever a composer has to deal with the assemblage of musical ideas out of sounds of definite pitch, he must make decisions regarding the manipulation of vertical combinations of notes and the logic of their horizontal development. Here the composer must comprehend the expressive value and blending properties of simultaneities of notes and must formulate logical mechanisms for the successive progression of these sound amalgams. For centuries now – or even for more than a millennium – , these preoccupations have been congregated for study in the venerable discipline called Harmony, as we can see from definitions given by theorists such as Gioseffo Zarlino (1517-1590):

"Proper [Harmony] is the one described by Lactantius Firmianus [(ca. 240 - ca. 320)] in his *De Opificio Dei* as follows: 'Musicians call harmony properly the concord of strings or voices that are consonant in their

measures, without any offense of the ears,' meaning by this the concord that arises from the movements that the parts of each song make until they reach the end." (Zarlino 1571: II-12, 80; apud Blackburn 1987: 228).

One of the main problems when tackling the teaching of Composition nowadays is the decision of what to teach regarding the discipline of Harmony, as we just defined it. For this task, should we repeat the traditional views given by the numerous historical and modern academic Harmony treatises available? After all the musical experiments of the 20th century, the inconvenience of teaching old-fashioned out-of-context ideas is obvious. Do not get me wrong: in the great historical Harmony treatises we will, of course, find a magnificent wealth of extremely useful knowledge. The problem here is that when we face composition instruction this whole body of research sources can only, at their very best, establish how Harmony "used to be conceived". The zealous teacher-theorist can most certainly adapt and patch together to his needs and liking ideas from a myriad of sources, but this ends up turning Harmony instruction into some sort of a History of Music Theory class. This scenario may be fine and excellent for the training of musicologists but certainly lacks the objectivity and cohesion of a unified attempt of codification of Harmonic principles, one capable of inspiring new creative compositional work.

Another common approach is to address the discipline of Harmony by means of the analysis of works by important composers, mainly those from the 20th century. To base the instruction on the evaluation of any existing music, irrespective of its historical period, can only reveal solutions to specific Harmony problems, but will not help us in the task of clearly formulating those problems at their very origin. It is only after the formulation of primeval harmonic questions that concrete musical examples can be of any usefulness, as case studies of brilliant harmonic accomplishment.

All traditional approaches to Harmony, as well as the ones taken by individual composers or groups of them, are bodies of specific answers to basic problems arisen from the work with sounds of definite pitch. Since human beings are, for the most part, quite anatomically similar, we may assume that sounds physically do affect their senses in similar ways. In the same way that there is a common ground where people can relate regarding gustatory concepts such as sweet, sour, salty and bitter, there must be a common ground for sound perception as well. Of course, culture and individual adaptation will have a big say in the actual way in which a cook will blend his ingredients and in the amount of spices and flavors that eaters can indeed endure and appreciate. Nonetheless, there are basic truths about food ingredients that must be understood before any culinary practice can be developed. This is the very spirit behind the project I am sketching here of creating a contemporary Harmony treatise: to look for paradigmatic archetypical musical concepts regarding the vertical and horizontal blending of pitched sounds. These fundamental principles can not only help to explain how tradition came to be what it is (see, for example, Huron 2001) but can also help to enlighten the experimentation of contemporary composers, serving as grounds for the development of new ways of harmonic thinking.

In this paper I sketch a list of important topics to be addressed in the preparation of such a treatise on Harmony. The issues discussed here spring from the

compilation of ideas contained in a great deal of historical and contemporary research, all the way from the Renaissance (such as Zarlino 1571) to the 19th century (Oettingen 1866 and Riemann 1893, for example), and to seminal 20th century musical theoretical works such as Hindemith 1945, Costère 1954, Levy 1985 and Forte 1973. It includes as well modern psychoacoustical research such as Parncutt 1989. The sketches here are by all means not finished, but they do nonetheless reveal the basic master plan of the research I am presently conducting.

The pitch continuum and the primeval intervals.

Nowadays, it is common for composers to experiment with microtonality, xenotonicity and tuning systems, making full use of the pitch-height continuum. Nonetheless, the sensory consonance/dissonance relationships have been proven to be derived from the exact configuration of the frequency spectrum of the sounds used (see Sethares 1998). As long as Music continues to be made out of sounds with harmonic spectra, the just-intonation intervals contained in the first ten partials of the harmonic series will remain the most important measuring references for all work with Harmony. These intervals, which we can call primeval intervals for their archetypical importance, are, in order of decreasing perceptual intelligibility: the diapason (ratio 2:1, the perfect octave), the abstraction of the first, second, fourth, and eighth harmonics; the diapente (ratio 3:2, the 3-limit perfect fifth), the abstraction of the third and sixth harmonics; the sesquiquarta (ratio 5:4, the 5-limit major third), the abstraction of the fifth and tenth harmonics; the supertripartiens-quarta (ratio 7:4, the 7-limit minor seventh), the abstraction of the seventh harmonic; and the sesquioctava, or tonus (ratio 9:8, the 3-limit major second), the abstraction of the ninth harmonic. From the differences and combinations of these primeval intervals come the secondary intervals: the 5-limit just-intonation minor second (16:15), the 5-limit minor third (6:5), the 5-limit minor sixth (8:5), the 5-limit major sixth (5:3), the 5-limit major seventh (15:8), and the tritone.

The work with just-intonation intervals generates enharmonic incompatibilities and clashes which have historically been dealt with by means of temperament methods (see Barbour 1951). Agreeing with historical empirical opinions, modern experimental studies have found that small inharmonicities generated by individual variations in tuning of the partials of as much as 3% in frequency (about 50 cents) are indeed well tolerated by our perception (see Moore, Peters & Glasberg 1985). If we consider this and the usual and well-documented slight inharmonicity of the natural timbre of musical instruments, plus the everyday fact that even excellent musical performances involve some amount of mistuning and/or pitch vibrato, it is not surprising that temperament methods do make sense for practical use. It seems that our perception has learned to relate a certain range of intervals of very similar size to one basic just-intonation interval pattern. It is in this capacity that a twelve-tone equally-tempered interval can, for example, act as a representative of a just interval, although with some amount of a consciously perceived increase in sensory dissonance, or roughness.

With this in mind, it is probably not correct to speak of pitch-height in terms of one single dimension of perception. Instead, it would be more accurate to say that every non-tempered interval entails at least two dimensions of perception: a) it represents in our imagination the closest just-intonation primeval or secondary interval, inheriting the harmonic properties of its model in an inversely proportional way to its divergence from it; and b) it includes a "deformation" roughness sensation, which can be largely exploited musically for expressive purposes. Thus, it is possible to consider twelve-tone equal temperament as an interesting practical compromise for formulating archetypical harmonic properties of sound combinations. These properties would then be extended to their microtonal variations.

Set Theory and the twelve-tone equal temperament universe.

Once we accept the domain of 12-tone equal temperament as an interesting workable compromise, great part of the work will be to analyze all possible combinations of notes – which we can call sets or collections –, comparing and classifying them according to their characteristics and properties. Well, if we consider using only the notes existent on an 88-key piano, there will be $2^{88} - 1$ combinations possible (the -1 is to discard the empty set). This totals the grand amount of 309,485,009,821,345,068,724,781,055 combinations. To make this work feasible, it will be obviously necessary to reduce the universe of sets possible discarding combinations that are considered "superfluous" because of their equivalence to another considered set. This consideration of equivalence will be possible with the use of concepts such as pitch-class (Forte 1973), voicing permutation, transposition, etc. Thus, if we discard from the set universe the sets which are either identical to another one after removal of repeated pitch-classes, or which constitute a different voicing permutation or transposition of another set, there remains 351 sets, a far much more palatable number, which constitute the different ways of subdividing the perfect octave interval (see Costère 1954). In Set Theory jargon, these constitute the 351 Tn-types (see Rahn 1980). We could further restrict this universe by adding the consideration of equivalence by inversion, which leaves us with 223 Tn/TnI-types (Rahn 1980). Indeed, Set Theory (see Forte 1973 and Rahn 1980) is an excellent tool for this task. Among the aspects of Set Theory to be considered for inclusion in the treatise should be its descriptive numerical model, which can serve as main analytical symbology, and its concepts of pitch-class, interval-class, normal form, interval vector, inclusion relationships (complementary, subset and superset relationships), as well as transposition, inversion, invariance, and isomeric (Z-relation) relationships, among others. After its description by Set Theory methods, each one of the 351 Tn-types can be analyzed regarding the more experimental properties of Tn-roughness, tonicity, phonicity, azimuth, pitch commonality and vicinity, symmetry, and gravitational flow.

Roughness-class and Tn-roughness.

Roughness is the measurement of the intensity of the rough sensation we experience when our hearing organ is under the effect of the very fast beatings produced by the interaction of adjacent partials of sonorities (see Helmholtz 1885). This phenomenon of roughness has been explained through research on the physiology of the inner ear and on the cognition mechanisms involved in the processing of the perceived stimuli. Modern scholarship has been evaluating the strong role and contribution of roughness in the construction of the cultural percepts of musical consonance and dissonance (Tenney 1960 and Parncutt 1989).

If sensory dissonance plays a very important role on the definition of musical consonance and dissonance, it is very desirable to somehow incorporate it into Music Theory as yet another meaningful means of comparison between pitch collections. Nonetheless, it is common for Music Theory to deal with generalized harmonic structures and concepts, independently of instrumentation, dynamics, and voicing, as seen from the very Tn-type concept. According to the psychoacoustic theories of roughness (see, for example, Plomp & Levelt 1965), we can immediately see some big conceptual incompatibility problems when positing a generalized roughness measurement for Tn-types: roughness is dependent on timbre, on specific pitch height, and relative loudness. Among musicians, there is widespread agreement that an interval does retain its musical identity and properties throughout all its different transpositions and octave placements. The very concepts of pitch-class and interval-class (Forte 1973) rely on the notions of transpositional equivalence and octave equivalence. For example, although we do notice that a perfect fifth very low in the bass range is sensorially quite rougher than a perfect fifth in the treble range, we never doubt that these two sonorities are but different implementations of the same interval-class. Also, the intuition of music theorists throughout History has considered that sonorities with identical interval content should sound equally consonant/dissonant (see Zarlino 1571). This springs from the idea that intervals retain their mentally attributed consonance value irrespective of their relative pitch level placements or orderings. This is the evidence that cultural experience and training has here shaped our understanding and handling of the musical sounds in a radical way, directing the interpretation of dissimilar sensory stimuli towards the generalization represented by the interval-class concept. Considering all this, I am proposing the conception of a roughness measurement for a Tn-type by means of the positing of two abstract models: the roughness-class and the Tn-roughness. These can serve only as basic parameters for sensory dissonance comparison between Tn-types and do not intend to represent the actual roughness measurement of a specific vertical implementation of such types.

The roughness-class is the average roughness for a directed interval, irrespective of its pitch-height level and of its variations in timbre and relative loudness. In my proposed model, the average roughness of a directed interval is the calculated sensory roughness using the Hutchinson & Knopoff model (Hutchinson & Knopoff 1978) for two standardized synthetic complex-tones distant by that interval from each other, with the same loudness and the same harmonic spectrum containing

the first 10 harmonics with every higher harmonic decreasing 3 dB in loudness from the previous one, with the roughness reading being taken from the transposition of the interval which has its lowest note placed at C4 (middle C, with its fundamental tone at 261.626 Hz), an optimal pitch height location of our hearing range. These standardization parameters were chosen so that the roughness readings would comparatively agree with commonplace historical notions of Music Theory.

The Tn-roughness is an abstraction of the roughness potential of a harmonic Tn-type, derived from the sum of its constituent roughness-classes according to the actual configuration in which the intervals appear in the normal form of the entity, which represents its most packed voicing, therefore the point of maximum roughness the Tn-type can acquire. The result can be normalized and rounded so that the maximum Tn-roughness possible is 15.0 (for the entire aggregate) and the minimum is 0.0 (the Tn-type (0)), with the major and minor triads yielding the value of 1.0 (Tn/TnI-type [0 3 7]).

Although a Tn-type is not usually meant to be played simultaneously, its Tn-roughness serves to measure the maximum amount of potential sensory consonance/dissonance stored inside it. With this in mind, the Tn-roughness can be used to reveal curious facts about well-known sets. For example, some of the most traditional musical structures historically in use for centuries have the least amount of stored sensory dissonance: the set type of cardinality 3 with the smallest Tn-roughness is the pair (0 3 7) & (0 4 7), the minor and major triads; the Tn-type of cardinality 5 with the smallest Tn-roughness is (0 2 4 7 9), the ubiquitous pentatonic scale; the Tn-type of cardinality 6 with the smallest Tn-roughness is (0 2 4 5 7 9), which is the medieval hexachord (ut-re-mi-fa-sol-la); and the Tn-type of cardinality 7 with the smallest Tn-roughness is (0 1 3 5 6 8 10), the common diatonic major/natural-minor scale. These findings seem to concur with observations previously made by David Huron using different methods (Huron 1994).

Tonicity and roots, phonicity and vertexes, and azimuth.

The concepts of tonicity and phonicity were first worked in detail by the theorist Arthur von Oettingen (Oettingen 1866). These concepts played an important part in the construction of the Harmonic Dualism of 19th century Music Theory (see Mickelsen 1977), and have served to define the borders between the ideas of major and minor, applying a kind of gender marking to pitch-class sets. Oettingen's concepts of tonic root and phonic overtone, which established a dualist origin for the perfect triads in a reasonable way without resort to an undertone series, can be recast today in a very interesting manner to define and separate the Tn-types into three genders: major, minor, and neutral.

Tonicity is the measurement of the extent to which a sonority seems to spring from a common fundamental tone: the root, or tonic root; it is the extent to which the sonority contains pitch-classes whose overtones are bound together by a common fundamental tone. In a way, it is the same idea psychoacousticians call tonalness: "the degree to which a sound has the sensory properties of a single complex tone such as a

speech vowel" (Terhardt apud Parncutt 1989: 25). The root of a harmonic combination can then be defined as the note whose fundamental tone is related by unison or octave to the best candidate for a common fundamental tone for the entire sonority. The tonicity can be objectively quantified from Richard Parncutt's model of the perceptual root of a chord (Parncutt 1988 and 1997), which generates a table of root-salience. In the model of tonicity I am proposing, the following assumptions are considered: a) the tonicity is directly proportional to the fraction of the total root-salience points generated by the set that was concentrated on the root (criterion of strength) ; b) the tonicity is directly proportional to the amount a root surpasses the second biggest root-salience value (criterion of segregation); and c) the tonicity is inversely proportional to the number of roots in the set (criteria of uniqueness). The calculated value can be normalized at the end so that the Tn-type (0) yields a tonicity value of 100 (100% tonic).

Phonicity is the measurement of the extent to which a sonority produces a common overtone: Oettingen's phonic overtone (Oettingen 1866), which I am proposing to have renamed as vertex, or phonic vertex; it is the extent to which the sonority contains pitch-classes that relate to different fundamental tones bound by a common overtone. The vertex of a harmonic combination can then be defined as the note whose fundamental tone is related by unison or octave to the best candidate for a common overtone for the notes of the sonority. In my model, the phonicity can be objectively quantified in the same manner as tonicity, but from an inverted version of Parncutt's table of root-salience, which then becomes a table of vertex-salience. The same assumptions made in regards to the calculation of tonicity are applied here as well.

In a similar vein as in Oettingen's works, sets which yield more tonicity than phonicity will belong to the major gender, and vice-versa for the minor gender. A set of the neutral gender will have equal values for tonicity and phonicity. I am proposing the name Azimuth as the measurement of a set's bias towards a tonic or a phonic nature. As a convention, this bias can be represented in angle degrees by an eastbound azimuth value with a positive sign for a sonority with tonic nature, and by a westbound azimuth value with a negative sign for a sonority with phonic nature. In this way, we can represent the biggest tonic azimuth possible with the value $+90^\circ$ (completely eastbound, which occurs for Tn-type (0 4 7), the major triad), and the biggest phonic azimuth possible with the value -90° (completely westbound, which occurs for Tn-type (0 3 7), the minor triad). Neutral sonorities will have a null azimuth (0°). Since the quantification of tonicity and phonicity are based on similar measurement principles, but implemented in a symmetrically opposed manner, the Azimuth can be calculated by simply subtracting the phonicity from the tonicity and normalizing the result so it fits into the desired range in degrees (-90° to $+90^\circ$).

Due to the inversional relationship existent between tonicity and phonicity, the tonicity value of a Tn-type will equal the phonicity value of its inversion, and vice-versa. If a Tn-type has a positive value azimuth, its inversion will have an equal bias towards a phonic nature, bearing the same absolute azimuth value of its pair, but with the opposite sign.

Vicinity and Commonality.

Vicinity can be defined as the measurement of the amount of common tones between two sets (see "*parenté vicinale*", Costère 1954). Vicinity relationships play an important role on the assessment of possibilities of contrapuntal development of harmonic progressions, revealing the obvious connections between the notes of different harmonic combinations. The construction of invariance matrices, a technique taken from Set Theory, is highly useful for the fast mapping of vicinity relationships.

Commonality is the assessment of the similarity between the harmonic spectral contents of two pitch-class sets; it is a measure of how similar these two sets sound. Of course, vicinity plays an important part in commonality, but unlike the former, the latter considers overtone coincidences weighted according to their perceptual hierarchies, not just note coincidences. To calculate it, we start with an ideal average measurement of the spectral contents of a pitch-class set, represented here simply by its phonic table of vertex-salience, which I defined, as seen earlier on, as an inverted version of Parncutt's table of root-salience. The commonality factor for two pitch-class sets can then be assessed by the summation of the amount of vertex-salience points in common between the two sets for each chroma individually, weighted according to the vertex-salience importance that chroma has in each of the two sets. The calculated value can be normalized by dividing the above calculation by the maximum commonality value possible, which is the commonality between the pitch-class set with the biggest number of items and itself, further converted to a percentage-like scale multiplying it by 100. Thus, we have between two identical pitch-class sets a commonality value of 100%. Commonality is of key importance for the assessment of sets with close-by sonorities which could be potentially useful for substituting for each other in contexts of harmonic prolongation (for the issue of prolongation in non-tonal contexts, see Straus 1987). It can also be used for assessing the size of the perceptual "bump" that would occur on the passing between two different harmonies. Commonality is also important for the concept of gravitational flow, as it defines one of the "shortest distance" relationships (Webern 1933 and Costère 1954), as it is going to be seen later on.

Gravitational flow.

The matter of the attractive effect some pitches exert to others has often been posited as an important piece in the puzzle of generating logical and coherent harmonic motion from one sonority to another. This is a force sprung from properties of the sound matter itself, independently of the composer's will:

"Having reached this point beyond classical tonality, it is no less indispensable to obey, not new idols, but the eternal necessity of affirming the axis of our music and to recognize the existence of certain poles of attraction. Diatonic tonality is only one means of orienting music toward these poles. The function of tonality is completely subordinated to the force of attraction of the pole of sonority. All music

is nothing more than a succession of impulses that converge toward a definite point of repose." (Stravinsky 1956: 35).

"One can also take the view that even with us [Schoenberg and his pupils] there is still a tonic present – I certainly think so (...)." (Webern 1933: 39).

Edmond Costère tried to map these polarization pathways by means of his "Law of The Cardinal Gravitation of Sounds" (Costère 1954), which posits that a pitch-class tends to either remain static or to flow towards another pitch-class using the "shortest distance" method. This "shortest-distance" method can be defined in terms of pitch proximity (the leading-tone effect, represented in 12-tone equal temperament by the minor second) or in terms of pitch commonality (the diapente effect, represented in 12-tone equal temperament by the perfect fifth). Thus, a pitch-class of a set would have five cardinal notes, which would entertain cardinal attractions among themselves: the pitch-class itself, its superior and inferior leading-tones, and its superior and inferior diapentes.

Costère's theories, which give marvelous insights even into traditional tonal harmonic practice, give rise to an intricate system of classifications and properties which he then uses to classify and compare all 351 Tn-types. The critical revision of Costère's theories should play a decisive role on this Harmony treatise project of mine, unabashedly influenced by his "*Lois et Styles (...)*" (Costère 1954).

Symmetry.

If the pitch-classes of a set form the same configuration of intervals both under and over a certain pitch point (which is called the symmetry axis), the set is considered to be symmetrical to itself (see Costère 1954). Symmetry reflects in a very interesting manner on tonicity and phonicity, for symmetrical sets always have a null azimuth and can be said to be genderless or neutral sets. Symmetrical sets also generate symmetrical gravitational flow tables, and their root-salience and vertex-salience tables are symmetrical to each other, all about the very same axes of symmetry. To each pitch-class in the set there is a "double", called by Costère its "relative", which corresponds to its inverted counterpart. For any symmetrical set, the pair of relatives share the same value for gravitational flow and root/vertex-saliences, but with reversed polarity (major turning minor, and vice-versa). If an axis of symmetry is coincident with one of the pitch-classes of the set, this pitch-class constitutes a center of symmetrical intervallic articulation, the "median note" (Costère 1954).

The symmetries of a pitch-class set also generate relationships of total invariance with at least one of its inversions and sometimes also with some of its transpositions. This is the case with the famous modes of limited transposition (Messiaen 1956). From the 351 Tn-types possible, 95 are symmetrical (see Costère 1954). Examples of how symmetries and axes of symmetry can play a major structural

compositional role can be found on several compositions by Béla Bartók (see Cohn 1988).

The structure of the treatise and its thesaurus.

The treatise should include a thesaurus, which will show, in an easily searchable manner and in comparative terms, all 351 Tn-types with information and descriptions such as its normal form, interval vector, inclusion relationships (complementary set, subset and superset relationships), as well as its transpositions, inversions, relative and isomeric relationships, localizing and measuring its roots, vertices, gravitational-flow poles, Tn-roughness, tonicity, phonicity, azimuth, symmetry relationships, and showing in a concise way the commonality and vicinity (invariance) relationships entertained between its various transpositions and inversions, alongside with its gravitational flow mappings. There should also be a diagnostic list with the interpretation of all data shown, according to a system of classifications of properties and features based mainly on Costère's research and on Set Theory concepts. The result will be a text consisting of: a) theoretical chapters, which would define, explain, and discuss all the theoretical aspects concerning the properties here mentioned, giving precise mathematical models for their quantization and illustrated by examples taken from music literature; and b) a thesaurus with one full-page entry for every Tn-type containing all information on it, with tables, charts, listings, and diagnostics.

The formulation of the mathematical models for all the properties here presented are currently being formalized in detail in several different articles pending publishing and tested for their accuracy and relevance. I have also been developing a computer software which implements the entire theory to generate the pages of the thesaurus with a clear and high-quality design. Given the amount of information and calculation involved in the thesaurus, my idea is to avoid human errors to the maximum extent possible regarding calculations and typos. An example of the thesaurus page for Tn-type (0 1 3 7) as generated by the current prototype of my software can be seen in figure 1.

The usefulness of such a text and thesaurus for composition and for analysis is also being currently tested in my own compositional work, in the courses I teach on Composition and Analysis, and in discussion with peers, which constantly give me new feedback, posing new questions and setting new directives and directions. With every new alteration to the theoretical models and software, a new pdf version of the entire thesaurus can be generated for the continuation of the testing and research activities. Whenever these sketches acquire the status of a cohesive and useful theory, the compilation of the treatise for proper publication should start to be viable. It is my hope that the utility of this project has already been somewhat adumbrated by the theoretical discussions here presented.

Bibliographic References

- BARBOUR, J. M.. **Tuning and Temperament: A Historical Survey**. East Lansing: Michigan State College Press, 1951.
- BLACKBURN, Bonnie J.. On Compositional Process in the Fifteenth Century. **Journal of the American Musicological Society**. Los Angeles: University of California Press, Vol. 40, No. 2. (Summer), pp. 210-284, 1987.
- COHN, Richard. Inversional Symmetry and Transpositional Combination in Bartók. **Music Theory Spectrum**. Los Angeles: University of California Press, Vol. 10 (Spring), pp. 19-42, 1988.
- COSTÈRE, Edmond. **Lois et Styles des Harmonies Musicales**. Paris: Presses Universitaires de France, 1954.
- FORTE, Allen. **The Structure of Atonal Music**. New Haven: Yale University Press, 1973.
- HELMHOLTZ, H. L. F.. **On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music**. Translated by A. J. Ellis. 2nd edition. New York: Dover Publications, Inc., 1954 [1885].
- HINDEMITH, Paul. **The Craft of Musical Composition, Book 1: Theoretical Part**. Associated Music Publishers, Inc., 1945.
- HURON, D.. Interval-class content in equally tempered pitch-class sets: Common scales exhibit optimum tonal consonance. **Music perception**. Los Angeles: University of California Press, Vol. 11, No. 3, pp. 289-305, 1994.
- _____ Tone and Voice: A Derivation of the Rules of Voice-Leading from Perceptual Principles. **Music Perception**. Los Angeles: University of California Press, Fall, Vol. 19, No. 1, pp. 1-64, 2001.
- HUTCHINSON, W. and KNOPOFF, L.. The Acoustic Component of Western Consonance. **Interface-Journal of New Music Research**. Amsterdam: Routledge, Vol. 7, No. 1, pp. 1-29, 1978.
- LEVY, Ernst. **A Theory of Harmony**. Albany: State University of New York Press, 1985.
- MESSIAEN, Olivier. **The Technique of my Musical Language**. Paris: Alphonse Leduc, 1956.
- MICKELSEN, W. C.. **Hugo Riemann's Theory of Harmony: A Study**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1977.
- MOORE, B. C. J.; PETERS, R. W.; GLASBERG, B. R.. Thresholds for the detection of inharmonicity in complex tones. **Journal of The Acoustical Society of America**. Melville: Acoustical Society of America, vol. 77, pp. 1861-1867, 1985.
- OETTINGEN, Arthur von.. **Harmoniesystem in Dualer Entwicklung**. Leipzig: W. Glaser, 1866.
- PARNCUTT. R.. Revision of Terhardt's Psychoacoustical Model of the Root(s) of a Musical Chord. **Music Perception**. Los Angeles: University of California Press, Vol. 6, No. 1 (Fall), pp. 65-93, 1988.
- _____ **Harmony: A Psychoacoustical Approach**. Springer-Verlag, 1989.
- _____ A model of the perceptual root(s) of a chord accounting for voicing and prevailing tonality. In: LEMAN, M. (Ed.). **Music, Gestalt, and computing: Studies in cognitive and systematic musicology**. Berlin: Springer-Verlag, 1997, pp. 181-199.

- PLOMP, R.; LEVELT, W. J. M.. "Tonal Consonance and Critical Bandwidth." **Journal of the Acoustical Society of America**. Melville: Acoustical Society of America, Vol. 38, pp. 548-560, 1965.
- RAHN, J.. **Basic Atonal Theory**. New York: Schirmer Books, 1980.
- RIEMANN, Hugo. **Harmony Simplified** ; or, The theory of the tonal functions of chords. London: Augener & Co., 1903 [1893].
- SETHARES, W. A.. **Tuning, Timbre, Spectrum, Scale**. London: Springer-Verlag, 1998.
- STRAUS, Joseph N.. The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music. **Journal of Music Theory**. Durham, North Carolina: Duke University Press, Vol. 31, No. 1 (Spring), pp. 1-21, 1987.
- STRAVINSKY, Igor. **Poetics of music in the form of six lessons**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1956.
- TENNEY, J.. **A History of 'Consonance' and 'Dissonance'**. White Plains, NY: Excelsior, 1960.
- WEBERN, Anton. **The Path to the New Music**. Willi Reich, editor. Bryn Mawr, PA: Theodore Presser Co., 1963 [1933].
- ZARLINO, Gioseffo. **Le Istitutioni Harmoniche**. New York: Broude Brothers, 1965 [1571].

Inversão das funções estruturais na *Grande Sonate*, Op.4 de Chopin

Rafael Palmeira

Universidade Federal do Paraná – e-mail: palmeira.rafael@hotmail.com

Resumo: Este artigo abordará possíveis interações em métodos analíticos distintos (Schoenberg e Schenker) seguindo uma tendência da teoria musical atual (Schmalfeldt, 1991; Caplin, 1998, 2010; e Hepokoski, 2010), que procura satisfazer uma demanda crescente no assunto e preencher certas lacunas quando se trabalha isoladamente com cada uma dessas metodologias. Para tanto foi escolhida a peça *Grande Sonate*, Op.4 de Chopin para a aplicação em conjunto das citadas vertentes analíticas. Por apresentar pontos distintos no primeiro movimento que não seguem a regra tradicional da forma sonata, tal abordagem metodológica se torna válida no sentido de elucidar como Chopin manipula os grupos temáticos dentro do esquema formal tradicional das sonatas.

Palavras-chave: Análise musical; Chopin; Schenker e Schoenberg; Salzer e Caplin.

Abstract: This paper will approach possible interactions in distinct analytical methods (Schoenberg and Schenker) following a tendency of current music theory (Schmalfeldt, 1991; Caplin, 1998, 2010; and Hepokoski, 2010), looking to satisfy an increasing demand in the subject and to fill some gaps when working individually with each of these methodologies. For this it was chosen the piece *Grande Sonate*, Op.4 of Chopin to apply jointly the quoted analytical strands. By presenting distinct points at the first movement that do not follow the traditional rule of sonata form, such methodological approach becomes valid in order to elucidate how Chopin handles the thematic groups inside the traditional formal scheme of sonatas.

Key-words: Musical analysis; Chopin; Schenker and Schoenberg; Salzer and Caplin.

Introdução

O primeiro movimento da *Grande Sonate*, Op.4 de Chopin, está estruturado na forma sonata clássica, apresentando um caráter ternário (ABA'). Em uma primeira análise podemos notar algumas peculiaridades que diferem esta peça do convencional utilizado nas sonatas tradicionais. Observando o direcionamento harmônico nota-se que na seção de exposição não ocorre nenhuma modulação significativa característica das sonatas clássicas, ocorrendo apenas tonalizações de graus vizinhos, permanecendo toda a seção na região da tônica, dó menor. Este, portanto, é um primeiro ponto importante que dificulta a análise da peça nos padrões tradicionais, uma vez que as sonatas clássicas possuem, em grande parte, o primeiro tema na região da tônica seguido de uma transição modulante para um segundo grupo temático na região da dominante em tonalidades maiores ou para a mediantes em tonalidades menores. Como nesta seção não ocorrem tais modulações torna-se difícil distinguir rapidamente os grupos temáticos e o direcionamento que o início do movimento irá levar.

O primeiro ponto claro de modulação acontece somente no início do desenvolvimento, compasso 91, onde ocorre uma modulação para o VI grau, lá bemol maior. Aqui encontramos então um segundo ponto que diferencia esta peça do esquema tradicional da sonata.

O terceiro ponto de distinção é quando se alcança a seção de recapitulação, compasso 180. Tradicionalmente esta seção é precedida de uma retransição, onde após as modulações que ocorrem na seção de desenvolvimento, o direcionamento harmônico volta-se para a tônica, com a finalidade de dar coesão tonal para a totalidade da peça. Porém ao invés do retorno à tônica inicial, a recapitulação se inicia com o primeiro tema da peça no tom de si bemol menor, saindo novamente do convencional aplicado nas sonatas tradicionais.

Através desses três pontos abordados com um foco no direcionamento harmônico das três seções da forma sonata, optou-se por utilizar duas vertentes analíticas distintas com a finalidade de clarificar os problemas formais apresentados. Levando em consideração somente uma abordagem formal/tradicional baseada no modelo analítico de Schoenberg e Caplin não seria possível resolver os problemas apresentados, pois tal metodologia se baseia em um plano de superfície apontando desenvolvimentos motivicos e progressões harmônicas sobre os elementos constituintes dos temas da forma sonata clássica. A segunda vertente analítica escolhida é a schenkeriana, pois através da abordagem em diferentes planos e camadas torna-se possível encontrar um caminho do direcionamento harmônico através das estruturas fundamentais que a peça apresenta aliadas à abordagem estrutural/motívica schoenbergueriana. Por esta peça apresentar passagens cromáticas optou-se pelo embasamento na obra de SALZER (1952) em que é proposta uma expansão do método schenkeriano para este tipo de repertório.

Tema 1

A Figura 1 mostra uma análise motívica e estrutural apoiada numa análise schenkeriana de superfície. Conforme demonstrado, o primeiro tema da exposição apresenta sua estruturação na forma de um período (Caplin, 1998). Este período é formado por um antecedente de 4 compassos e é tonalmente fechado, iniciando e terminando na tônica, dó menor. Conforme afirma Caplin, o antecedente é formado por uma *idéia básica* (compassos 1 e 2, motivos *a* e *b*) e uma *idéia contrastante* (compassos 3 e 4, motivos *b* e *c*).

Sob uma ótica schenkeriana, plano superficial, temos na *idéia básica* o motivo *a* que apresenta um ponto de partida na nota dó prolongada por uma bordadura inferior, seguida de uma ascensão por grau conjunto até a terça da tônica, mi bemol. Após um salto consonante de sexta descendente para a nota sol, ocorre um deslocamento para uma voz interna (SALZER, 1952) onde a melodia se direciona para o motivo *b*. O motivo *b* gera o complemento da *idéia básica* do antecedente do período e é construído sobre a harmonia do VI grau em primeira inversão, seguido pela dominante em primeira inversão no último tempo do compasso. Na melodia a primeira nota é uma *nota vizinha* com função de bordadura que prolonga a nota sol

anterior, e que leva à nota lá bemol, fundamental do acorde. O motivo *b* é acompanhado por um fragmento do motivo *a* no baixo, gerando uma espécie de entrada em cânone, fazendo com que soe os intervalos de quinta e sexta entre baixo e soprano indicados no gráfico da figura 1. A idéia contrastante possui o motivo *b* transposto para a harmonia da vii°/VI seguida do IV6, preservando a característica do motivo, com os intervalos de quinta e sexta entre baixo e soprano. Por fim ocorre o motivo *c* que é responsável pela cadência autêntica perfeita (CAP).

SALZER (1952) distingue os acordes através do seu direcionamento, sendo que “o significado de notas e acordes e a função que eles preenchem depende acerca dessa meta e a direção que o movimento toma para atingi-lo”. Assim, “Schenker desenvolveu a distinção entre acordes de estrutura e acordes de prolongação [...] esta distinção entre estrutura e prolongação torna-se a espinha dorsal de toda sua abordagem.” Os *acordes de estrutura* se baseiam na relação intervalar expressada na série harmônica, envolvendo cadências como: I-V-I; I-III-V-I; I-II-V-I; I-IV-V-I; etc. Portanto uma relação pode ser feita com os apontamentos de CAPLIN (1998) através das cadências autênticas perfeitas (CAP). Os *acordes de prolongação* têm, por sua vez, sua origem no movimento contrapontístico entre as vozes, sendo que “todos os acordes não baseados na associação harmônica são produtos do movimento, direção e embelezamento e, portanto, tem uma tendência horizontal”.

Grande Sonate. F. Chopin, Op. 4.

Exposição
1º tema
Allegro maestoso. M.M. 72-77

Figura 1

Através desta distinção entre acordes estruturais e de prolongação, é possível observar dentro da estrutura do antecedente (Figura 1) que os acordes estruturais são a tônica do compasso 1 e a sétima de dominante no compasso 4, seguida da tônica. Porém este movimento de i-V7-i é prolongado do compasso 2 ao 4 por acordes contrapontísticos que, por estarem em inversão, não produzem uma relação harmônica/estrutural, e sim, possuem um direcionamento contrapontístico com a função de prolongar a harmonia estrutural da tônica. Este fato ganha mais força pelo movimento para uma voz interna que a linha melódica produz no final do compasso 1

direcionando para o motivo *b* que se baseia no acorde de VI6/5 e que continua seguido de acordes contrapontísticos até o compasso 4 quando a melodia se desdobra em duas direções. A nota fá do último tempo salta para o dó do soprano que segue com um movimento ascendente até a nota mi, que está na mesma altura da nota mi do primeiro compasso, indicando uma prolongação desta nota durante todo o antecedente. Por outro lado há uma continuação descendente da nota fá ao se desdobrar a melodia, continuando em uma voz interna, fazendo um movimento linear sol-fá-mi, como indica as notas com hastes no gráfico da figura 1.

O conseqüente do período é do tipo *looser* (CAPLIN, 1998), ou seja, a idéia básica (compassos 5 e 6) é repetida sobre o acorde de supertônica (ii°6), sendo assim mais fraco do ponto de vista tonal, gerando variação e impulso harmônico para chegar à idéia contrastante (compassos 7 e 8) do conseqüente, que possui uma cadência autêntica perfeita (CAP).

A Figura 2 mostra a idéia básica repetida no conseqüente, porém com uma função de prolongação pela relação intervalar de sexta, como indicada no gráfico. Pode-se observar o alcance da nota fá no soprano que se prolonga até o início da idéia contrastante no compasso 7 e, finalmente, retornando à nota mi no compasso 8, quando há novamente uma CAP, porém com mais força causada pela maior duração do acorde de dominante e pelo acorde de tônica estar no tempo forte do compasso 8.

Assim sendo, do ponto de vista estrutural, o primeiro tema apresenta sua consistência por apresentar um período nos moldes tradicionais tendo seu antecedente um direcionamento harmônico i-i e seu conseqüente ii6-V7-i. Esta mesma estrutura reaparece na seção de recapitulação (figura 3), porém na tonalidade de si bemol menor.

Figura 2

Recapitulação
1º tema

sib menor: i

VI6/5 V6 vii°6/VI IV6 It6+ V7 i CAP

Figura 3

Transição

A transição do primeiro tema possui algumas características que diferem do habitual, conforme já exposto no início desta discussão. Na seção de exposição ela não produz a modulação para o segundo tema, característica de sua função. Por isso em uma primeira análise da exposição fica difícil identificá-lo rapidamente. Uma comparação com a seção de recapitulação se torna necessária novamente, assim como submetê-la à uma análise mais profunda.

A Figura 4 mostra a transição na seção de recapitulação onde fica mais fácil identificar os pontos de modulação, pois, nesta seção realmente ocorre uma modulação significativa, diferente da seção de exposição. A transição tem seu início no compasso 188 na seção de recapitulação e é construída na forma de um período de maneira similar ao primeiro tema. Apresenta um antecedente do compasso 188 ao 191 (Figura 4) onde a *idéia básica* ocorre baseada no acorde de vii° e se direciona para a tônica utilizando elementos motivicos do primeiro tema (motivos *b'* e *c'*) e com a introdução de um novo motivo (*d*) na *idéia* contrastante. Na *idéia básica* é preservada a característica do motivo *b* com o acréscimo de variações por ser apresentado em outras harmonias. Todo o antecedente realiza uma prolongação por utilizar acordes contrapontísticos até atingir o III no fim do compasso 191, quando é realizada uma cadência com acordes estruturais de III-V7-i. O consequente (compasso 192 ao 195) por sua vez é responsável por introduzir o caráter modulatório característico, partindo da V7/VI para V7 de sol menor.

188 (transição)

188

b' *b'* *d* *c'*

5 6 6 5 6 6 10 5 10

vii°4₃ i6 vii°6/ii₅ V6/V V7/III III V7 i

Figura 4

Na Figura 5 podemos observar que a idéia básica do conseqüente é construída com o motivo *d* e preserva sua característica que se inicia com uma dominante individual no início do compasso e resolve em um grau diatônico, passando pelo VI no compasso 192 e no IV no compasso 193. A idéia contrastante se dá no compasso 194 que se direciona para uma cadência em direção à dominante de sol menor, passando por tonalizações do iv onde se constrói uma progressão linear descendente da nota sol à nota dó que gera por sua vez a prolongação do iv grau, passando também pelo acorde francês de sexta aumentada até atingindo a sétima de dominante.

192

192

d *d* (prog.5)

V7/VI VI V7/iv IV sol menor: v4/iv₃ iv v4/iv₃ iv6 Fr6+ V7 N N

Figura 5

Comparando a estrutura dessa transição na recapitulação com a estrutura relativa a ela na seção de exposição encontramos as mesmas estruturas, porém ao invés de apontar para uma modulação para sol menor ela se inclina para o acorde de V7 de dó menor, ocorrendo assim uma mutação para a permanência em dó menor no segundo tema da exposição.

Voltando à seção de recapitulação, a modulação que é direcionada para sol menor na transição representa uma das possibilidades de modulação que deveria ocorrer na seção de exposição, sendo sol menor a região da dominante menor de dó.

Na seção de exposição ela atinge o acorde de dominante, porém, sem que haja uma modulação.

Com base nessa comparação se torna claro que os compassos entre o 9 e 16 representam o que seria uma transição na seção de exposição de uma sonata clássica se comparado com a seção de recapitulação.

Figura 6

Figura 7

Tema 2

O segundo tema é o que apresenta maior dificuldade em determinar sua estrutura se olhado somente na exposição, sem uma comparação com a recapitulação. A Figura 8 apresenta o início do segundo tema na seção de recapitulação. Nesta seção podemos identificar este tema estruturado como uma espécie de *sentença* em que ocorre a *apresentação* da idéia entre os compassos 196 a 199, na tonalidade de sol menor e possui um direcionamento sobre a tônica através de uma CAP (i-V7-i).

Como característica das *sentenças* (CAPLIN, 1998) a *apresentação* é responsável por um movimento ascendente da melodia como mostra o gráfico analítico da figura 8, onde o motivo *e'* é responsável por enfatizar a ascensão da nota sol à nota si bemol, passando por cromatismos. Devido à prolongação do acorde de tônica gerada pelo uso

de acordes contrapontísticos e o uso repetitivo do mesmo motivo por três vezes, somente quando é alcançado o acorde estrutural de dominante há um deslocamento ascendente mais enfático, alcançando a nota ré que salta uma terça descente até a nota si no compasso 199 que, por sua vez, completa a ascensão por troca de oitava, conforme aponta o gráfico da figura 8. O desenho do baixo construído por arpejos também ajuda a caracterizar a estrutura do segundo tema, distinguindo-o da transição e do primeiro tema.

Figura 8

A Figura 9 apresenta a *continuação* da sentença nos compassos 200 a 203. Como característica da *continuação*, esta estrutura é responsável por gerar “instabilidade e impulso” (CAPLIN, 1998), através do uso dos acordes de ii°-V7. Também possui uma característica de repetição por “afirmação e resposta” que ocorre ao se repetir, mesmo que de forma aproximada pelas características similares dos motivos *e'* e *d'*, a idéia motívica da apresentação (compassos 196 e 197) em outra região harmônica (compassos 200 e 201).

Nos compassos 202 e 203 ocorre uma ênfase no acorde de sétima de dominante prolongado por acordes diminutos e pela nota pedal da própria dominante prolongada no baixo. O gráfico também indica uma progressão linear de quinta descendente iniciada pela nota ré no compasso 202, passando por algumas notas cromáticas e de prolongação, alcançando no compasso 204 a nota sol no início da estrutura com *função cadencial*, figura 10.

Seguindo a estrutura da sentença tradicional, a *função cadencial* pode ser relacionada entre os compassos 204 a 207, por possuir como característica um “contorno descendente da melodia” e “uma meia cadência” (CAPLIN, 1998) quando atinge o acorde de V7 no final do compasso 207, porém sua cadência é direcionada para dó menor para o início da transição do segundo tema, compasso 208.

Figure 9 shows a musical score with piano and vocal parts. The piano part is in the upper system, and the vocal part is in the lower system. The piano part starts at measure 200 and ends at measure 205. The vocal part starts at measure 200 and ends at measure 205. The piano part has dynamics *p* and *sfz*. The vocal part has dynamics *p* and *sfz*. The piano part has markings for *continuação*, *d'*, and *(prog. 5)*. The harmonic analysis below the piano part is: $ii^{\circ}6_5$, $ii^{\circ}6_5$, $V7$, $vii^{\circ}7/VI$, $vii^{\circ}4/V$ (with a 3/3 fraction below), and $V7$.

Figura 9

A *função cadencial* se inicia com a chegada da progressão linear na nota sol no soprano que é harmonizada com o acorde de tônica na primeira inversão, gerando continuidade e enfraquecendo a cadência. A nota sol do soprano segue prolongada por uma bordadura inferior, podendo ser indicada como um fragmento do motivo *a* do início do primeiro tema. Novamente ocorre uma progressão linear descendente, agora de oitava, no compasso 205 confirmando a característica descendente da melodia em uma *função cadencial*. A linha do baixo inicia-se com um arpejo das harmonias de *i* e *vii*^o, seguida do VI que direciona a progressão harmônica para uma cadência na dominante, através do acorde napolitano e da sensível secundária da dominante, cadenciando no acorde de tônica em segunda inversão, seguida pela dominante. No compasso 205 a voz interna do tenor realiza um salto consonante de terça nos dois acordes do compasso. Essa voz, na exposição, aparece como a linha do baixo, (ver figura 16).

Figure 10 shows a musical score with piano and vocal parts. The piano part is in the upper system, and the vocal part is in the lower system. The piano part starts at measure 204 and ends at measure 209. The vocal part starts at measure 204 and ends at measure 209. The piano part has dynamics *p* and *sfz*. The vocal part has dynamics *p* and *sfz*. The piano part has markings for *Função Cadencial* and *a'*. The harmonic analysis below the piano part is: $i6$, $vii^{\circ}4_3$, $VI4_3$, $V6/iv_5$, $bII6$, $vii^{\circ}7/V$, $i6_4$, and $V7$.

Figura 10

Delimitada as estruturas características na sentença do segundo tema da recapitulação, deve-se voltar à exposição e identificá-los a partir do compasso 17. Assim podemos entender o processo de construção do segundo tema. CAPLIN (1998)

aponta que é possível haver “desvios da norma” na estruturação de uma sentença e com os gráficos apresentados a seguir podemos concluir que estes desvios foram utilizados para proporcionar variação através de uma prolongação na estrutura da sentença na exposição.

Comparando as estruturas da recapitulação com a exposição, temos na figura Figura 11 a apresentação entre os compassos 17 e 20, na tonalidade de dó menor.

No compasso 17 que se inicia com a tônica menor é executado o motivo *e* que possui a mesma característica ascendente do motivo *e'* do compasso 196 (figura 8). Aqui também ocorre a prolongação da nota dó até o compasso 19, indicada pela ligadura pontilhada. O arpejo do baixo também possui as mesmas características na recapitulação até a chegada na CAP no compasso 20 quando há uma modificação no movimento do arpejo se comparado com o compasso 199. A partir do compasso 21 a harmonia segue do mesmo modo da continuação com o acorde de *ii°* para a *V7*, porém a partir desse compasso até o compasso 34 ocorre o que Caplin chama de “extensão da função de continuação” como uma das características do “desvio da norma” da estrutura da sentença. Com base nos gráficos da figura 12 podemos observar porque se comprova tal extensão.

Comparando a figura 12 com a figura 9, temos uma modificação na estrutura da linha melódica que se inicia com uma progressão linear de quarta no compasso 23 e que na figura 9 a mesma idéia é realizada com uma progressão de quinta, indicando um início de modificação da estrutura se comparada com a recapitulação.

The image shows a musical score for piano in D minor. It consists of two systems. The first system is labeled "2º tema" and "p". The second system is labeled "apresentação" and "17". The score includes melodic lines in both hands and harmonic analysis below. The harmonic analysis shows chords: i, vii°6, i6, iv, i6/4, V7, i CAP, and i6. The "i CAP" chord is highlighted with a box.

Figura 11

The image shows a musical score for piano accompaniment, divided into two systems. The first system begins at measure 21 and includes dynamics markings *p* and *f*, and an *8va* marking. The second system is labeled "continuação (expansão)". Below the notes, harmonic analysis identifies the following chords: $ii^{\circ}6/5$, $ii^{\circ}6/5$, $V7$, $vii^{\circ}4/ii/3$, $vii^{\circ}6/V/5$, and $V7$. The score also features various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *leoa* and *leoa* with asterisks.

Figura 12

No compasso 25, figura 13, ocorre a *expansão* da sentença onde a nota dó da linha melódica é prolongada usando um fragmento do motivo *a* de forma expandida até o compasso 26, que segue com uma progressão linear de sexta descendente para a nota mi, fazendo um movimento para voz interna, o que caracteriza uma prolongação da tônica. Essa prolongação ganha força pelo uso dos acordes em inversão e com o movimento do baixo.

Essa mesma estrutura dos compassos 25 e 26 é repetida nos compassos 27 e 28 com poucas variações, sendo mais significativa a ênfase no acorde de VI grau através de sua dominante individual, ajudando a reforçar a idéia de prolongação.

No compasso 29, figura 14, há a resolução do acorde de $V7/VI$ e a linha melódica dá início à outra linha descendente mais expandida, conforme aponta o gráfico. A progressão harmônica leva a um direcionamento para a V alcançando a tônica no compasso 31 quando a linha de quarta descendente chega a sua meta, a nota mi no soprano. Esta nota mi é prolongada com um movimento para voz interna, saltando para nota dó que alcança a nota mi no final do compasso 31 por meio de cromatismos e é harmonizada com acordes contrapontísticos até o compasso 33, figura 15, onde ocorre uma cadência com acordes estruturais, enfatizando a nota mi novamente.

Figure 13 shows a musical score for measures 25-28. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand has trills (tr) and accents (a'). The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The bottom staff shows chord symbols: i6, vii°4/3, i6, V6/5, i, vii°4/3, VI6/4, and V7/VI. Performance markings include 'p' (piano) and 'dolce'.

Figura 13

Figure 14 shows a musical score for measures 29-32. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand has accents (a') and a 'p' (piano) marking. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The bottom staff shows chord symbols: VI, Fr6+, V, iv6, Fr6+, V7, i, vii°6, i6, and iv. Performance markings include 'p' (piano) and 'seca' (dry).

Figura 14

Na figura 15, compasso 33 ocorre uma troca de oitava e em seguida um movimento para voz interna onde se realiza a linha fundamental 3-2-1, indicada no gráfico, notas mi-ré-dó. No mesmo local há uma superposição da voz interna em que a nota sol troca de oitava e passa a fazer parte da linha melódica do soprano, que segue em um movimento descendente para a nota mi. Essa troca das linhas melódicas é executada para gerar um “prolongamento da linha melódica” (SALZER, 1952), que no caso prolonga a nota estrutural mi desde a sua chegada na tônica do compasso 20 onde ocorre o início da expansão da estrutura da sentença.

Figura 15

Ao alcançar o compasso 34 por uma CAP, chega-se ao fim da expansão estrutural. Comparando este compasso com o compasso 199, figura 8, é possível observar a semelhança entre os dois, pelo movimento do arpejo do baixo e pelo ritmo dos acordes em semínima, desde o tempo forte do compasso.

Assim podemos indicar que a expansão da estrutura da sentença se dá do compasso 20 ao compasso 34, quando se fecha a *expansão* da sentença, direcionando para a *continuação* que ocorre de forma quase idêntica nos compassos 35 à 38, se comparada aos compassos 200 e 203, com pequenas variações nos acordes contrapontísticos nos compassos 37 e 38.

Nos compassos 39 a 42 ocorre a *função cadencial* onde termina em um direcionamento para o acorde de V7. Se compararmos com sua estrutura relativa na recapitulação (figura 10) pode-se observar a mesma progressão linear de oitava descendente que caracteriza essa estrutura alcançando a nota estrutural dó no início da transição no compasso 43.

Figura 16

Por fim, é válido observar um gráfico reduzido do segundo tema da exposição, deixando mais clara essa estrutura expandida (figuras 17 e 18).

No compasso 20, figura 17, mostra a nota mi em troca de oitava no final da *apresentação* sendo prolongada com linha pontilhada por toda a *expansão* até alcançar a mesma nota no compasso 34, figura 18, marcando o fim da *expansão* da sentença, tendo sua continuidade com a estrutura da *continuação*.

Figure 17 shows the musical score for measures 17 to 32. The score is in G minor (two flats) and 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system (measures 17-24) is labeled 'apresentação' and 'expansão'. The second system (measures 25-32) continues the 'expansão'. The chord symbols below the bass line are: i, vii°6, i6, iv, i6/4, V7, i, i6, ii°6/5, ii°6/5, V7, V7, i6, vii°4/3, i6, V6/5, i, VI6/4, V7/V1, V1, v, iv6, V7, i, vii°6, i6, iv.

Figura 17

Figure 18 shows the musical score for measures 33 to 40. The score is in G minor (two flats) and 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system (measures 33-38) is labeled 'continuação'. The second system (measures 39-40) continues the 'continuação'. The chord symbols below the bass line are: i6, V7, i, ii°6/5, ii°6/5, V7, V7, i6, vii°4/3, VI4/3, V6/iv/5, bII6, vii°7/V, i6/4, V7, i, V6/iv/5.

Figura 18

Conclusão

Com base nos gráficos analíticos expostos nesse artigo e a metodologia empregada para analisar a peça, sempre comparando as seções de exposição e recapitulação, pode-se afirmar que existe uma inversão das funções estruturais da sonata tradicional nesta peça de Chopin. O primeiro ponto que confirma tal afirmação é a apresentação da exposição sem modulações, o que só ocorre na seção de recapitulação, como demonstrado anteriormente. O segundo ponto é a variação que ocorre na estrutura da sentença na exposição, que quando comparada com a seção de recapitulação possui uma estrutura dentro dos moldes da sentença tradicional, sendo essa característica de variação uma parte importante nas seções de recapitulação das

sonatas tradicionais. Como aponta Schoenberg (1991, p.253) “a variação (na recapitulação) por si só, já se constitui em um mérito. Reduções, omissões, extensões e adições, mudanças harmônicas e modulações, mudanças de registro e estrutura, tratamento contrapontístico, assim como a reconstrução são dispositivos aplicáveis de acordo com a imaginação criadora do compositor”. Por fim, o emprego em conjunto da análise schenkeriana com uma análise motivica/estrutural schoenbergueriana pôde auxiliar no processo analítico, de forma que a interação entre ambas propiciou um melhor entendimento da estruturação das seções de exposição e recapitulação, o que contribuiu para apontar a troca das funções estruturais características de ambas as seções.

Referências

- CAPLIN, William E. *Classical Form, a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- FORTE, Allen. *Schenker's Conception of Musical Structure*. Journal of music theory. Vol.3, Nº1. Duke University Press. 1959. pp.1-30.
- GREEN, Douglass M. *Form in tonal music: An Introduction to Analysis*. Austin: Wadsworth. 2ª Edição. 1979. 3
- HEPOKOSKI, James. *Formal process, Sonata Theory, and the first movement of Beethoven's "Tempest" Sonata*. Music Theory Online. V.16, N.2, June 2010.
- SALZER, Felix. *Structural hearing*. New York: Dover, 1952.
- SCHMALFELDT, Janet. *Toward a reconciliation of schenkerian concepts with traditional and recent theories of form*. Music Analysis 10, nº3 (1991b): 233-87.
- _____. *Form as the process of becoming: The Beethoven-Hegelian tradition and the "Tempest" Sonata*. Beethoven Forum 4, p.37-71.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Tradução: Eduardo Seineman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.1991.

***Brevis Motus Cantilena* de Igor Stravinsky: Análise Musical**

Denise Mayumi Ogata
USP – ddogata@gmail.com

Resumo: Este trabalho analisa *Brevis Motus Cantilena*, o IV movimento de *Canticum Sacrum* tendo como objetivo abordar a forma e material musical; tempo e rítmica; dinâmica e articulação; textura, densidade e timbre. O estudo tem importância para a compreensão da peça e sua relação estilística do compositor e para a interpretação musical. Baseando-se nos conceitos discutidos do livro de “*Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*” de Stefan Kostka (2006), cada aspecto será apresentado e inter-relacionado entre si. A conclusão apresenta como o material dodecafônico utilizado formou uma estrutura e a relação entre os parâmetros expressando a dramaticidade do texto.

Palavras-chave: Stravinsky; Música dodecafônica; Análise musical.

Abstract: This paper analyzes *Brevis Motus Cantilena*, the *Canticum Sacrum* IV movement aiming to approach the form and musical material; time and rhythm; dynamics and articulation; texture, density and timbre. The study is important for the understanding of the play and its stylistic relationship to the composer and musical interpretation. Based on the concepts discussed in the book “*Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*” by Stefan Kostka (2006), every aspect will be presented and interrelated with each other. The conclusion shows how the material used twelve-tone structure and formed a relationship between the parameters expressing the drama of the text.

Key-words: Stravinsky; Twelve-tone music; Musical analysis.

1. Introdução

Stravinsky manteve seu próprio estilo musical mesmo quando adotou as técnicas dodecafônicas. Sua abordagem demonstrou que tais técnicas não necessitavam estar associadas apenas à estética de Schoenberg e seus seguidores (Lester 1989: 252).

A obra *Canticum Sacrum* foi escrita para tenor e barítono solo, coro e orquestra; possui uma breve introdução – *Dedicatio* e cinco movimentos: I- *Euntes in mundum*; II- *Surge, aquilo*; III- *Ad Tres Virtutes Hortationes*; IV- *Brevis Motus Cantilena*; V- *Illi autem profecti*. (White 1979: 481). Compacta e variada, possui séries familiares e experimentais novas, além de uma construção sofisticada em detalhes, mas que detém os princípios de simetria, proporção e equilíbrio. (White 1979: 489). O movimento central, o terceiro, é o maior e tem ao lado o segundo e o quarto, de mesmo tamanho; emoldurando todo o trabalho, estão o primeiro e quinto movimentos, sendo este quase o retrógrado do primeiro. “Este uso do retrógrado como um meio de relacionar dois movimentos separados é único na música de Stravinsky” (Straus 2001: 134-7).

O texto de *Canticum Sacrum* foi retirado da Vulgata¹. O primeiro e o último movimento abordam a exortação de Jesus aos onze apóstolos; o segundo é um diálogo entre dois amantes; o terceiro trata das virtudes cristãs e o quarto, ilustra o milagre da iluminação do espírito surdo-mudo: “Jesus disse-lhe: Se tu podes crer, tudo é possível ao que crê. E logo o pai do menino, clamando, com lágrimas e disse: Senhor, eu creio, ajuda a minha incredulidade”. Stravinsky assume a dramaticidade implícita desta cena através do solo de barítono, apoiado por vezes pelo coro (White 1979: 484).

Este trabalho tem por objetivo apresentar o material utilizado na construção da peça, bem como os aspectos formais, temporais, de dinâmica e articulação, texturais e timbrísticos. A análise profunda dos tópicos mencionados tem importância na compreensão do texto musical como um todo e da relação com as características estilísticas do compositor e, além disso, contribui para uma prática interpretativa consistente.

Cada aspecto foi analisado com base nos conceitos presentes em “*Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*” de Stefan Kostka (2006) e em demais referências que pudessem fornecer material comparativo e complementar.

2. Análise musical de *Brevis Motus Cantilena*, de Igor Stravinsky

Canticum Sacrum ad Honorem Sancti Marci Nominis foi escrita para um dos festivais de música contemporânea quando Stravinsky esteve em Veneza. Trata-se de uma cantata dedicada à cidade e em louvor ao seu Santo Padroeiro. Foi apresentada pela primeira vez no 19º Festival Internacional em 1956, na Catedral de São Marcos (White 1979:136). Comentaristas presumem que a simetria presente na obra reflete a arquitetura da Catedral: os cinco movimentos podem ter sido inspirados pelas cinco cúpulas da Catedral, com o terceiro movimento representando a cúpula central (Straus 2001: 134-7).

2.1. Forma e material musical

Brevis Motus Cantilena está dividida em três seções determinadas pela textura, andamento, séries utilizadas e pelas frases do texto: “Jesus autem ait illi : Si potes credere, omniaabilia sunt credenti. Et continuo exclamans pater pueri, cum lacrimis aiebat : Credo, Domine; adjuva incredulitatem meam.”(Vulg..Ev.secundum Marcum, IX, 22-23). Observa-se que a 3ª seção apresenta, em seu início, a repetição do final da frase anterior: “cum lacrimis aiebat”. A 1ª e 3ª seção são quase proporcionais em número de compassos e possuem o mesmo andamento, porém a 3ª seção finaliza com uma mudança no mesmo; a 2ª seção também possui mudança de andamento e diferencia-se por seu tamanho e sua forma canônica (Tabela 1).

¹ Vulgata é a tradução da Bíblia para o latim.

Seção	Número de compassos	Compassos	Andamento	Texto
1ª	24	c.250 a 273	$\text{♩} = 88$	“Jesus autem ait illi : Si potes credere, omnia possibilia sunt credenti.”
2ª (Cânone a 4 vozes)	7	c.274 a 278	$\text{♩} = 96$ Più agitato, $\text{♩} = 96$	“Et continuo exclamans pater pueri, cum lacrimis aiebat :”
		c.279 a 280	$\text{♩} = 96$ Doppia-mente lento, $\text{♩} = 96$	
3ª	26	c.281 a 294	$\text{♩} = 88$	“...cum lacrimis aiebat : Credo, Domine; adjuva incredulitatem meam.”
		c.295 a 306	Meno mosso, $\text{♩} = 60$	

Tab. 1: Seções de *Brevis Motus Cantilenae*

A série dodecafônica original (O9): A G# Bb C Db B E Eb Gb D F G e algumas de suas formas básicas, ou seja, retrógrado (R), inversão (I), retrógrado da inversão (RI) apresentadas na matriz dodecafônica (Anexo 1) compõe o material utilizado na peça. O número zero foi associado a nota dó; então, por nível de transposição por semitons a série original é denominada O9.

A 1ª seção inicia-se com uma introdução instrumental, que utiliza a forma RI9; a seguir, o solo de barítono apresenta a série original O9 (Fig. 1) e as vozes repetem o texto, como um eco e apresentam a série (O9); os instrumentos apóiam as notas do solista e do coro. O trecho instrumental no c.262 a 265, utiliza a forma I5 e antecede novamente o solo de barítono; este, por sua vez, apresenta o retrógrado da série (R9). O mesmo processo de repetição do texto e apoio por instrumentos ocorre, ainda utilizando R9. Observa-se há repetição de notas na linha melódica.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Baritone Solo' and the bottom staff is labeled 'Bar.'. Both staves are in 2/4 time. The Baritone Solo staff has a tempo marking of $\text{♩} = 88$ and a dynamic marking of *mf*. The Baritone staff has a dynamic marking of *mf*. The series O9 is indicated above the Baritone Solo staff. The lyrics 'Je - - -' are written below the Baritone Solo staff, and '- sus..... au - tem a - it il - li:.....' are written below the Baritone staff.

Fig. 1: Série original (O9) apresentada pelo barítono

O cânone da 2ª seção começa com os tenores e a forma da série utilizada é RI7. Após, ocorre a entrada dos baixos, utilizando R2 e simultaneamente, dos contraltos utilizando I4 e, por último, dos sopranos utilizando O2. Contraltos e tenores ainda fazem uso de outras séries: O7 e I7, respectivamente. Na 3ª seção, inicialmente, o solo de barítono utiliza a forma R11 e O7. Os instrumentos neste trecho a seguir utilizam R2 e RI2. Em *Meno mosso*, o barítono apresenta I7 e RI7 e os instrumentos, O7. A Tabela 2 apresenta as seções conforme as séries utilizadas e a instrumentação; as séries utilizadas mais de uma vez aparecem em destaque.

Seções	Compassos	Séries utilizadas	Instrumentação
1ª	250 a 253	R19	Oboé, fagotes, viola, contrabaixo
	253 a 262	O9	Barítono solo, coro, trompas e trombone
	262 a 265	I5	Fagotes, viola e contrabaixo
	265 a 273	R9	Barítono solo, coro, trombones e trompas
2ª	274 a 278	R17	tenores
	275 a 278	I4	contralto
	275 a 280	R2	baixo
	277 a 280	O2	soprano
	278 a 280	I7	tenor
		O7	contralto
3ª	281 a 282	R11	Barítono solo
	281 a 289	R2	Trombones, viola e contrabaixo
	284 a 294	O7	Barítono solo
	290 a 294	R12	Trombones, viola e contrabaixo
	295 a 298	I7	Barítono solo, viola e contrabaixo
	299 a 303	R17	Barítono solo, viola e contrabaixo
	303 a 306	O7	Oboé, fagotes, órgão, viola e contrabaixo

Tab. 2: Séries utilizadas conforme seção e instrumentação

O vetor intervalar da série O9 < 3,4,2,1,1,0 > aponta para o uso das segundas menores e maiores na peça, tornando-a bastante cromática, além disso, proporciona linhas e segmentos melódicos com saltos intervalares formando pequenas células motivicas (Exemplo 1, na Fig. 2) e uma ornamentação vocal (Exemplo 2, na Fig. 2).

Exemplo 1

Exemplo 2

Fig. 2: Uso do intervalo de segundas

Das invariâncias encontradas (Anexo 2) e dos tricordes formados por O9 (Anexo 3), apenas alguns segmentos foram destacados tendo como critério o aspecto rítmico: segmentos formando quiálteras e sequencia de três notas (Fig.3). A inversão e transposição de tricordes também foram consideradas, como em [0,1,5].

c.255: AG#Bb [0,1,2] c.257: AG#Bb [0,1,2] c.258 :BEEb [0,1,5] c.261:EbGbD [0,1,4]

c.266: GFD [0,2,5]

c.269: EbEB [0,1,5]

c.267: GFD [0,2,5]

c.269: Db,B,C [0,1,2]

c.289: A,D,Db [0,1,5]

c.302: F,Eb,E [0,1,2] Gb,G#,G [0,1,2]

c.303: A,D,Db [0,1,5]

Bar. un eco au - tem a - ït
Je - - cre - de om - ni - a cre-do,... Do

Fig. 3 : Tricordes e invariâncias e sua forma primária

Baseando-se nas suposições do compositor ter se inspirado na arquitetura da Catedral, as 12 séries utilizadas podem refletir uma estrutura sobre a qual o movimento foi construído: de acordo com a matriz dodecafônica, observou-se que as séries escolhidas delimitam um contorno proporcional com linhas laterais adicionais (Fig. 4)



Fig.6: Sequencia rítmica presente na 1ª seção utilizada no cânone

2.3. Dinâmica e articulação

As acentuações, staccatos e tenutos reforçam a expressividade e a rítmica: no c.251 os acentos ressaltam o salto intervalar; no c.263 a viola destaca um fragmento da sequencia rítmica mencionada (Fig. 5); na 2ª seção, a nota inicial de cada voz é acentuada, potencializando a síncopa e marcando a entrada no cânone; nos c.281 a 283 as indicações para os trombones *marc. in p e p ma marc.* destacam a textura do trecho.

As variações de dinâmica e expressão apresentam-se de diversas formas e determinam um caráter e também uma funcionalidade: para trechos inteiros, como na 2ª seção, a indicação *più tosto f e risoluto* a diferencia das demais partes da peça; para pequenos trechos como nos compassos de repetição do texto para o coro, na 1ª seção, a indicação *quasi un eco* valoriza a linha melódica do barítono e nos compassos finais *p all'fine* para o órgão aponta para a conclusão da obra; para alguns segmentos como o *legatissimo* no c.293 para o trombone contrabaixo, ressalta o salto intervalar e o *espress.* no c.303 sugere uma finalização com maior dramaticidade. De modo geral, na introdução da peça (c.250 a 253) é onde se encontra a maior variação de intensidades em poucos compassos: *f, p, p sub., poco f e mf* e a 1ª e 3ª seção se mantém entre *mf* e *p*, apenas o trecho instrumental do c.262 a 265 contrasta com *f*. Além disso, para a finalização da peça, tanto a diminuição do andamento quanto o ostinato (c.284 em diante) em pizzicato e *poco sf sempre*, contribuem para caracterizar a introspecção e a incredulidade contida no texto.

2.4. Textura, densidade e timbre

Diferentes texturas são encontradas na peça:

- pontilhista nos trechos instrumentais da 1ª seção nos c.250 a 253 (Ex. 1, Fig. 7) e c.262 a 265 (Ex. 2, Fig. 7) e no final da peça c.303 a 306 (oboé, fagotes e órgão), embora haja o prolongamento de notas e formação de fragmentos intervalares, observa-se também que a mesma altura é mantida nas notas em comum;
- em 3 camadas, formadas na 1ª seção pela linha melódica do barítono, o coro e as notas longas da trompa e trombone, os quais apoiam as últimas notas das frases cantadas (Ex. 3, Fig. 7) e na 3ª seção, pelo barítono solo, trombones com notas longas formando um trecho mais homofônico até o c.294 e o ostinato da viola e contrabaixo (Ex. 4, Fig. 7). Ocorre ainda, no final da 3ª seção, a combinação da textura pontilhista mencionada (c.303 a 306) e as outras

camadas, formadas pela linha melódica do barítono e pelo ostinato (Ex. 5, Fig. 7);

- polifônica imitativa na 2ª seção (Ex. 6, Fig. 7).

Ex. 1: pontilhista

Ex. 2: pontilhista

Ex. 3: em camadas

Ex.4: em camadas

t:..... cre - do,
 p
 p ma marc.
 282 283 284 285 286
 pizz. poco of sempre loco
 o
 (unis. col V-le)

Ex. 5: pontilhista e em camadas

me - am.
 Allarg.
 espress.
 espress.
 303 Allarg. 304 305 306
 p all' fine
 Allarg.

Ex.6: polifônica

*) *più tosto f e risoluto*
 Et con - ti - nu - o ex - cla - mans
 Più agitato, ♩ = 96

275 276 277 *più tosto f e risoluto*
 D. Et con - ti - nu - o ex -
 A. *più tosto f e risoluto* Et con - ti - nu - o ex - cla - mans pa - ter, pa - ter pu - e - ri,
 T. pa - ter... pu - e - ri, cum la - cri - mis, cum
 B. *più tosto f e risoluto* Et con - ti - nu - o ex - cla - mans pa - ter..... pu - e - ri cum

Fig. 7: Diferentes texturas

Observa-se um adensamento sonoro na parte central da peça, já no final da 1ª seção (c.266 a 273) e na 2ª seção; os trechos com caráter pontilhista apresentam menor densidade assim como os que indicam uma diminuição no andamento, como *quasi rubato discreto* (c.281) e *meno mosso* (c.295 a 306). Os trechos instrumentais geram a mesma timbrística pela presença dos mesmos instrumentos, apenas com adição do órgão no final da peça antecipando o próximo movimento (Mori 1997:239). Uma característica notável é o uso de instrumentos graves e solo de barítono, ressaltando o caráter intimista e dramático do texto.

3. Conclusão

A peça apresentou os parâmetros analisados de forma clara e coerente na proporção e na caracterização de cada trecho abordado, conforme a interpretação do texto.

Além disso, as variações de andamento e rítmica adotadas determinaram as seções e, em conjunto com a dinâmica e as diferentes texturas, permitiram destacar a declaração do texto: a parte final, onde ocorre o reconhecimento e pedido de ajuda, “Senhor, eu creio, ajuda a minha incredulidade” criou-se uma atmosfera mais introspectiva e solitária, apoiada pela ausência do coro e de densidade sonora.

Mesmo utilizando técnicas dodecafônicas, Stravinsky manteve seu estilo musical ao mesmo tempo em que proporcionou um resultado rico e eficiente na expressão de um texto bíblico e dramático.

4. Referências bibliográficas

- KOSTKA, Stefan M. **Materials and Techniques of Twentieth-Century Music**. 3 ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2006.
- LESTER, Joel. **Analytic approaches to Twentieth-century music**. New York: W.W. Norton & Co., 1989
- MORI, Akane. Proportional Exchange in Stravinsky's Early Serial Music. **Journal of Music Theory**. Connecticut: Duke University Press on behalf of the Yale University Department of Music, Vol. 41, No. 2 (Autumn, 1997), pp. 227-259
- PALISCA, Claude V.; GROUT, Donald. J. **História da Música Ocidental**. 5 ed. Lisboa : Gradiva-Publicações, L^{da}, 2007.
- PASLER, Jann. **Confronting Stravinsky : Man, musician, and modernist**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1986
- STRAUS, Joseph N. **Stravinsky Late Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001
- WHITE, Eric Walter. **Stravinsky – the composer and his works**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1979

<http://www.jstor.org/stable/843959> .Accessed: 11/06/2011

<http://composertools.com/Tools/AnalyzeRow/ARDisplay.html>. Accessed: 11/06/2011

Anexo 1 : Matriz dodecafônica

	I9	I8	I10	I0	I1	I11	I4	I3	I6	I2	I5	I7	
O9	A	G#	Bb	C	Db	B	E	Eb	Gb	D	F	G	R9
O10	Bb	A	B	Db	D	C	F	E	G	Eb	Gb	G#	R10
O8	G#	G	A	B	C	Bb	Eb	D	F	Db	E	Gb	R8
O6	Gb	F	G	A	Bb	G#	Db	C	Eb	B	D	E	R6
O5	F	E	Gb	G#	A	G	C	B	D	Bb	Db	Eb	R5
O7	G	Gb	G#	Bb	B	A	D	Db	E	C	Eb	F	R7
O2	D	Db	Eb	F	Gb	E	A	G#	B	G	Bb	C	R2
O3	Eb	D	E	Gb	G	F	Bb	A	C	G#	B	Db	R3
O0	C	B	Db	Eb	E	D	G	Gb	A	F	G#	Bb	R0
O4	E	Eb	F	G	G#	Gb	B	Bb	Db	A	C	D	R4
O1	Db	C	D	E	F	Eb	G#	G	Bb	Gb	A	B	R1
O11	B	Bb	C	D	Eb	Db	Gb	F	G#	E	G	A	R11
	RI9	RI8	RI10	RI0	RI1	RI11	RI4	RI3	RI6	RI2	RI5	RI7	

Anexo 2: a. Invariâncias encontradas

	I9	I8	I10	I0	I1	I11	I4	I3	I6	I2	I5	I7	
O9	A	G#	Bb	C	Db	B	E	Eb	Gb	D	F	G	R9
O10	Bb	A	B	Db	D	C	F	E	G	Eb	Gb	G#	R10
O8	G#	G	A	B	C	Bb	Eb	D	F	Db	E	Gb	R8
O6	Gb	F	G	A	Bb	G#	Db	C	Eb	B	D	E	R6
O5	F	E	Gb	G#	A	G	C	B	D	Bb	Db	Eb	R5
O7	G	Gb	G#	Bb	B	A	D	Db	E	C	Eb	F	R7
O2	D	Db	Eb	F	Gb	E	A	G#	B	G	Bb	C	R2
O3	Eb	D	E	Gb	G	F	Bb	A	C	G#	B	Db	R3
O0	C	B	Db	Eb	E	D	G	Gb	A	F	G#	Bb	R0
O4	E	Eb	F	G	G#	Gb	B	Bb	Db	A	C	D	R4
O1	Db	C	D	E	F	Eb	G#	G	Bb	Gb	A	B	R1
O11	B	Bb	C	D	Eb	Db	Gb	F	G#	E	G	A	R11
	RI9	RI8	RI10	RI0	RI1	RI11	RI4	RI3	RI6	RI2	RI5	RI7	

b. Invariâncias utilizadas

	I9	I8	I10	I0	I1	I11	I4	I3	I6	I2	I5	I7	
O9	A	G#	Bb	C	Db	B	E	Eb	Gb	D	F	G	R9
O10	Bb	A	B	Db	D	C	F	E	G	Eb	Gb	G#	R10
O8	G#	G	A	B	C	Bb	Eb	D	F	Db	E	Gb	R8
O6	Gb	F	G	A	Bb	G#	Db	C	Eb	B	D	E	R6
O5	F	E	Gb	G#	A	G	C	B	D	Bb	Db	Eb	R5
O7	G	Gb	G#	Bb	B	A	D	Db	E	C	Eb	F	R7
O2	D	Db	Eb	F	Gb	E	A	G#	B	G	Bb	C	R2
O3	Eb	D	E	Gb	G	F	Bb	A	C	G#	B	Db	R3
O0	C	B	Db	Eb	E	D	G	Gb	A	F	G#	Bb	R0
O4	E	Eb	F	G	G#	Gb	B	Bb	Db	A	C	D	R4
O1	Db	C	D	E	F	Eb	G#	G	Bb	Gb	A	B	R1

II ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL
UNESP-USP-UNICAMP

O11	B	Bb	C	D	Eb	Db	Gb	F	G#	E	G	A	R11
	RI9	RI8	RI10	RI0	RI1	RI11	RI4	RI3	RI6	RI2	RI5	RI7	

Anexo 3 : Tricordes formados a partir da série O9

Interval Vector Total:		< 3,4,2,1,1,0 >																
Forte code	prime form	inversion form	interval vector	pitches														
3-1	(0,1,2)		<210000>	A	G#	Bb												
3-6	(0,2,4)		<020100>		G#	Bb	C											
3-2	(0,1,3)	[0,2,3]	<111000>			Bb	C	Db										
3-1	(0,1,2)		<210000>				C	Db	B									
3-7	(0,2,5)	[0,3,5]	<011010>					Db	B	E								
3-4	(0,1,5)	[0,4,5]	<100110>						B	E	Eb							
3-2	(0,1,3)	[0,2,3]	<111000>							E	Eb	Gb						
3-3	(0,1,4)	[0,3,4]	<101100>								Eb	Gb	D					
3-3	(0,1,4)	[0,3,4]	<101100>									Gb	D	F				
3-7	(0,2,5)	[0,3,5]	<011010>										D	F	G			

■ : tricorde utilizado

Fonte : <http://composertools.com/Tools/AnalyzeRow/ARDisplay.html>

Procedimentos composicionais na *IIIª Variação do Tema e Variações op.*

7 de Marlos Nobre

Analine Manhani Acosta

Universidade Sagrado Coração – USC/Bauru
analine_acosta@hotmail.com

Iracele Vera Lívero de Souza

Universidade Sagrado Coração – USC/Bauru
iracele.livero@gmail.com

Resumo: Este artigo traz informações contidas no trabalho de conclusão de curso intitulado *Análise dos Aspectos estruturais do Tema e Variações op. 7 de Marlos Nobre*. Tem como principal objetivo apontar os procedimentos composicionais empregado na *IIIª Variação* da peça de Marlos Nobre. A Metodologia constou do estudo ao piano do *Tema e Variações op. 7*, da escolha da *Variação* e do levantamento bibliográfico para a realização da análise musical. A fundamentação teórica se apoia em Stefan Kostka, *Materials and Techiques of Twentieth-Century Music* (2006), nos Gráficos de Vozes condutoras através de Felix Salzer em *Structural Hearing* (1982) e em Arnold Schoenberg, *Fundamentos da Composição Musical* (1986) para análise dos Motivos. O trabalho conclui demonstrando os procedimentos composicionais empregados nesta *Variação* e a relevância da análise para uma interpretação.

Palavras-chave: Marlos Nobre; Piano; Tema e Variações; Análise Musical; Música Brasileira do século XX.

Abstract: This article is part of a Final Paper intitulated “Analysis of the Structural Aspects of *Tema e Variações op. 7* by Marlos Nobre.” It aims to present the compositional procedures used in the IIIrd Variation of the work. The methodology consisted of studying the piece at the piano and the specific bibliography for musical analysis. The theoretical basis consisted of the Stefan Kostka, *Materials and Techiques of Twentieth-Century Music* (2006), Felix Salzer in *Structural Hearing* (1982) and Arnold Schoenberg, *Fundamental of Musical Composition* (1986). The final considerations settle down the compositional procedures used in this Variation as well as the relevance of the analysis to an interpretation”.

Key-words: Marlos Nobre; Piano; Theme and Variations; Musical Analysis, Twentieth-Century Brazilian Music.

Introdução

A música das primeiras décadas do século XX se caracteriza por uma diversidade no tratamento do material, considerando o emprego das escalas, a formação de acordes independentes, a utilização de centros, as diferentes configurações rítmico-melódicas e o uso da textura e do timbre como formadores estruturais, entre outros tratamentos.

O historiador Paul Griffiths (1987, p. 23) comenta que na música do século XX “há aberturas para tantas opções que não existe uma corrente única de desenvolvimento, nem uma linguagem comum como em épocas anteriores, mas todo um leque de meios e objetivos em permanente expansão.”

No Brasil, na década de 1940/50, um grupo de compositores do *Música Viva*, liderados por Hans-Joachim Koellreutter, foram os primeiros a se entregarem à descoberta de novas perspectivas de organização do pensamento musical, contribuindo assim para a revitalização da música brasileira. O amadurecimento da idéia de renovação da linguagem musical trazido por este *Grupo Música Viva* veio a se complementar com o *Manifesto Música Nova*, de 1963, em São Paulo, denominado “Por uma nova música brasileira”.

Ex-aluno de Koellreutter (1915-2005) e de Camargo Guarnieri (1907-1993), Marlos Nobre é um dos compositores brasileiros de maior projeção nacional e internacional. Nasceu em Recife, Pernambuco, no ano de 1939, estudou no exterior com Ginastera, Messiaen, Copland e Dallapiccola. Pianista, maestro e compositor, possui extenso catálogo de produção musical, onde convivem as diversas técnicas contemporâneas, pesquisas tímbricas e um interesse constante pelas raízes musicais brasileiras.

O objetivo deste trabalho é demonstrar os procedimentos composicionais e material empregado na *IIIª Variação do Tema e Variações op. 7* de Marlos Nobre, obra composta em 1961 no Rio de Janeiro. Tem a intenção de apresentar informações que possibilitem uma possível compreensão do emprego do material pelo compositor.

Esta peça foi premiada pelo *Students Composers Awards* da Broadcast Music Inc., New York em 1961 e distinguida com o 1º. Prêmio no Concurso Nacional de Composição da Escola Nacional de Música, Rio de Janeiro em 1963, tornando-se uma peça importante para o repertório pianístico brasileiro, porém com muito poucos registros gravados.

É constituída de *Tema* mais seis *Variações*, cada qual com seus respectivos andamentos e caráter, conforme demonstrado abaixo:

Divisões	Métrica	Andamento/caráter
Tema	3/8 + 5/8	<i>Calmo</i>
Iª Variação	2/4	<i>Vivo espirituoso</i>
IIª Variação	2/4 e ¾	<i>Enérgico</i>
IIIª Variação	4/8	<i>Muito lento e sonoro</i>
IVª Variação	2/4, 7/8 e ¾	<i>Animado</i>
Vª Variação	4/4	<i>Rubato, tranqüilo e expressivo</i>
VIª Variação	3/16 + 5/16	<i>Vivo e obstinado</i>

Tab. 1. Métrica e andamento/caráter do *Tema e Variações op. 7*, Marlos Nobre.

1. Tema e Variações op. 7: Análise

A realização desta análise está embasada nos conceitos encontrados em Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* (2006), Gráfico de vozes condutoras através de Felix Salzer em *Structural Hearing* (1982) e Arnold Schoenberg, *Fundamentos da Composição Musical* (1986) para análise dos Motivos.

1.1. Tema

O Tema é composto de 17 compassos com duas Seções não contrastantes, Seção 1 (c.1-8) e Seção 2 (c. 9-17), determinadas pela constituição das frases. Na Seção 2 ocorre uma mudança na textura com o acréscimo de uma linha com caráter contrapontístico.

1.1.1. Considerações sobre a Dimensão Horizontal: O Tema apresenta, na linha superior, uma melodia com inspiração no folclore. Está organizado por quatro frases, sendo que as duas primeiras (a e a') são repetições literais, com apenas uma nota acrescentada no início da segunda frase e mudança na linha do acompanhamento. As frases b e b' se aproximam do conceito antecedente – conseqüente, pelo sentido de pergunta (c.12) e resposta no final da peça (c.16) que estas proporcionam, apoiados pela linha do acompanhamento. Este exemplo está demonstrado na Figura 1:

Tema e Variações
Op. 7
MARLOS NOBRE
(1961)

Seção 1 a **TEMA**

PIANO

Calmo *p* *poco rit.*

Seção 2 a' *pp a tempo* *poco cedendo* *mp*

b *mpo* *sonoro* *poco rit.* *mp*

b' *poco a poco rit.* *a tempo* *mf sonoro* *pp*

Fig. 1. Tema. *Tema e Variações* op. 7. Marlos Nobre.

1.1.1.1. Motivos: Os elementos formadores da linha melódica se caracterizam por Motivos. Schoenberg (1996: p.36), comenta que “até mesmo a escrita de frases simples envolve a invenção e o uso de motivos. [...] Cada elemento ou traço de um motivo, ou frase, deve ser considerado como sendo um motivo se é tratado como tal, isto é, se é repetido com ou sem variação”.

A Figura 2 demonstra três motivos formadores do *Tema* e suas respectivas variações:

(c.1-4)

(c.4-8)

(c.8-12)

(c.12-17)

Fig. 2. Motivos e variações do Tema. Tema e Variações op. 7, Marlos Nobre.

1.1.2. Considerações sobre a Rítmica: as notas que conduzem o movimento do baixo, em $3/8 + 5/8$, formam um motivo rítmico contínuo. Apesar de empregado com uso de métrica diferente, o resultado rítmico deste motivo lembra o Baião¹, já que o uso pela citação do folclore permite supor isso.

Observe a comparação na Figura 3:

Rítmica do acompanhamento.	
Célula rítmica característica do Baião.	

Fig. 3. Comparação entre a rítmica do Baião e a rítmica do movimento do baixo.

1.1.3. Considerações sobre a Dimensão Vertical.

¹ O poeta, cantor e compositor Luis Gonzaga (1912 -1977) foi quem difundiu o gênero nacionalmente. É dele a primeira gravação de um baião como dança tocada e cantada: *O Baião*, 1930. In RAYMUNDO, Sonia M. R.(1999).

O material empregado na linha superior está em Lá mixolídio e tem como centro principal o Mi, com um centro intermediário Sol (c.12).

A linha do baixo tem centros distintos da linha melódica, com exceção do centro Mi (c. 4). Os demais centros caminham para Fá (c.12) e conclui em Lá (c.17).

O material empregado no acompanhamento são sequências lineares de tríades, porém sem referências aos procedimentos harmônicos tradicionais. Este emprego da harmonia triádica, como observa Simms (1986: p. 51), se encontra em compositores do século XX que “mantém contatos com a tonalidade e a forma tradicionais” sem se remeter a forma de compor da tonalidade tradicional.

Persichetti comenta que:

“As tríades são utilizadas pelos compositores do século XX em formas não de destaque como nos séculos XVIII e XIX. [...] Os materiais triádicos dentro de uma escala podem ser postos em movimento por outras relações diferentes das quintas [...] da mesma forma que é possível ter um ciclo de quintas, é possível ter um ciclo de terças e segundas.” (Persichetti 1961: p. 66).

Com o emprego da ideia de gráficos de vozes condutoras² é possível sintetizar o Tema, demonstrando o material triádico e centros empregados, como mostra a Figura 4:

The musical score for Figure 4 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Above the treble staff, measures 1 through 8 are indicated. A dashed horizontal line is drawn above the treble staff, and a solid horizontal line is drawn below the bass staff. The melodic line in the treble staff starts on the dashed line and descends to the solid line. The bass line in the bass staff starts on the solid line and descends to a dashed line below it. The notes are: Treble: c. 1 (G4), 2 (A4), 3 (B4), 4 (C5), 5 (B4), 6 (A4), 7 (G4), 8 (F4). Bass: 1 (G3), 2 (F3), 3 (E3), 4 (D3), 5 (C3), 6 (B2), 7 (A2), 8 (G2).

² O Gráfico de Vozes Condutoras elaborado por Schenker e reinterpretado por Felix Salzer em *Structural Hearing* (1982) será empregado neste trabalho de maneira livre, procurando adaptar ao contexto da peça, sem se remeter aos conceitos da música tonal de acordes estruturais e não estruturais.

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 9 through 14, and the second system covers measures 14 through 17. The score is written in treble and bass clefs. Above the staves, measures are numbered: 9, 10, 11, 12, 13, 14 in the first system, and 14, 15, 16, 17 in the second system. The music features triadic material and centers, with various rhythmic values and articulations. A fermata is present over measure 12 in the first system. The key signature has one sharp (F#).

Fig. 4. Gráfico de Vozes Conductoras. Material triádico e Centros. *Tema*, Marlos Nobre.

1.2. IIIª Variação

A *IIIª Variação* é composta de 10 compassos, em *Molto lento e sonoro*. Com base na análise do Tema, pode-se dividir esta *Variação* em duas Seções mais uma *Coda*: Seção 1 (c. 1-4), Seção 2 (c. 4-8) e *Coda* (c.8-10).

1.2.1. Considerações sobre Dimensão Horizontal na IIIª Variação: A linha melódica do Tema não ocorre integralmente na *IIIª Variação*. Além de fragmentada, aparece com alterações quanto às alturas, dispostas em regiões distintas do instrumento e mais significativamente com mudanças rítmicas e na textura.

A Figura 5 exemplifica esta *Variação* tendo a linha melódica do Tema em destaque:

IIIª VARIAÇÃO

Molto lento e sonoro

The musical score for the 3rd Variation is presented in four systems. The first system is marked 'Molto lento e sonoro' and features a melodic line in the right hand with a 'p' dynamic. The second system is marked 'mf' and includes 'rit.', 'pp a tempo', and 'cedendo' markings. The third system includes 'a tempo', 'cresc. e accell.', and 'accl.' markings. The fourth system is marked '1º Tempo' and includes 'ff rit.', 'p', 'rit.', and 'pp' markings. The score is annotated with red and blue lines connecting notes across systems, and various performance instructions like 'cresc.', 'accell.', and 'rit.' are present throughout.

Fig. 5. IIIª Variação. Linha melódica do Tema. Tema e Variação op. 7, Marlos Nobre.

1.2.1.1. Motivos: A IIIª Variação emprega variações dos Motivos empregados no Tema.

A Figura 6 demonstra algumas destas variações dos Motivos:

Variações dos Motivos	
(c.1-4)	 <p>M.1.1 – Acréscimo de uma nota no início do motivo, alteração região do piano e mudança rítmica. M.2.3 – com alteração rítmica, mudança na região do piano e alteração na altura da 2ª nota.</p>
(c.4-8)	 <p>M.3.2 – com alteração rítmica. M. 2.4 – Alterações cromáticas nas alturas e mudança na rítmica.</p>

Fig. 6. Variações dos Motivos. IIIª Variação.

Esta *Variação* apresenta um novo Motivo que sobrepõe a linha melódica do *Tema*, tanto na linha superior como na inferior. Este Motivo ocorre com variações conforme transposições, alterações rítmicas (c.4), interpolação (c.3), alteração intervalar (c.3), mudança de direção (c.7) e mudança de região (c.7). Observe alguns exemplos na Figura 7:

Motivo secundário	Variações deste Motivo	
<p>(c.1)</p>  <p>Linha superior</p>	<p>(c.2)</p>  <p>Com transposição e alterações intervalares</p>	<p>(c.3)</p>  <p>Com transposição, alterações rítmicas, intervalares e interpolação de notas.</p>

Fig. 6. Motivo secundário e suas variações. IIIª Variação, Marlos Nobre.

1.2.2. Considerações sobre a Dimensão Vertical: A *Variação* apresenta distintos centros. Como afirma Kostka (2006: p. 101) [...] “ outros caminhos tem sido imaginados para mostrar claramente ao ouvinte o centro tonal. [...] isto é através do

uso da reafirmação, do retorno, da nota pedal, do *ostinato*, da acentuação, do registro e técnica similares que levem a atenção do ouvinte a essa particular classe de alturas.”

Os centros da linha do baixo mantêm um relacionamento por segunda menor: Si - Sib (c. 1 e 3), Do# - Do (c. 4 e 7) e Mi b - Re (c. 8-10), como demonstrado na Figura 7:

The image displays a musical score analysis across three systems. The top system is labeled 'c. 1' and contains two motifs: 'Motivo secundário' and 'Motivo com variação'. The middle system is labeled '4' and '5', and the bottom system is labeled '6' and '7'. The score consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Red dots are placed on specific notes in the bass line, which are connected by a dashed line to a box labeled 'Centros'. This box contains a vertical staff with five lines, where the notes corresponding to the red dots are marked. The notes in the 'Centros' box are Si (B), Sib (Bb), Do# (Db), Do (C), and Mi b (Eb). The analysis highlights the relationship between these notes in the bass line across different measures.

The image shows a musical score for the IIIrd Variation by Marlos Nobre. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with notes marked with red dots. The bass staff contains a harmonic line with notes marked with red dots. The score is divided into measures 8, 9, and 10. Below the bass staff, there are two blue boxes containing musical symbols: the first box contains a bass clef and a flat sign (b), and the second box contains a bass clef and a sharp sign (#). A bracket labeled "[Tonal]" is placed below the second box. The score is labeled "c." at the beginning.

Fig. 7. Gráfico demonstrativo da organização dos centros e linha melódica do Tema. *IIIª Variação*, Marlos Nobre.

Conclusão

Na *IIIª Variação* o compositor empregou variações dos Motivos do *Tema*. As variações constaram de alterações quanto às alturas, mudança de região do instrumento e mais significativamente com mudanças rítmicas e na textura.

Empregou também como recurso composicional, um Motivo secundário com variações, criando diversidade e um novo caráter à peça.

Com este procedimento torna-se quase imperceptível reconhecer a linha melódica do *Tema*, caso o intérprete não a coloque em relevo.

Acentuação, nota pedal e registros estabelecem os centros da peça os quais mantem um relacionamento por segundas menores.

Outro procedimento que se pode observar, foi uma técnica de espaçamento linear com certa semelhança com a técnica pontilhistas³. As notas da linha melódica do *Tema* em diferentes regiões do piano, na *IIIª Variação*, denota uma procura por variedade no timbre e deve ser cuidadosamente observada quando se tratar da interpretação. O contraste dinâmico deverá ser de intensa preocupação para que assim possa-se destacar a linha melódica bem como os Motivos e suas variações.

³ Pontilhismo é um termo usado para um estilo da composição serial que combina o máximo da isolamento de sons com o uso extremo de *Klangfarbenmelodie*. As obras pontilhistas vem frequentemente acompanhadas de intensos contrastes de dinâmica. Nenhum instrumento toca mais do que uma ou duas notas antes da melodia ser passada para outro instrumento diferente. In BRINDLE, (1966, p 130).

Referências Bibliográficas

- BRINDLE, Reginald. *Serial Composition*. New York: Oxford University Press, 1966, p. 130.
- GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. Upper Saddle River: Prentice Hall, 1999.
- PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth Century Harmony. Creative Aspects and Practice*. New York/London: Norton & Company, 1961.
- RAYMUNDO, Sonia M. R. *A Influência do Baião no Repertório Brasileiro Erudito para contrabaixo*, ANPPOM, 1999.
- SALZER, Felix. *Structural Hearing*. New York: Dover, 1982.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. 3a ed. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 1996.
- SIMMS, Bryan R. *Music of the twentieth-century. Style and structure*. Schirmer. New York, USA, 1986.

O mínimo e o máximo na obra *Estação Paraíso*, de Rodolfo Coelho de Souza

Eliana Monteiro da Silva

Escola de Comunicações e Artes da USP - ms.eliana@usp.br
Bolsista Fapesp de Doutorado

Resumo:

O minimalismo proposto por diversos compositores norte-americanos no século XX adquiriu, na América Latina, características próprias. Segundo o musicólogo uruguaio Coriún Aharonián, compositores deste continente evitaram a escuta contemplativa resultante da economia de materiais através de uma estruturação reiterativa capaz de multiplicar o potencial dos recursos sonoros e expressivos. A obra *Estação Paraíso*, do brasileiro Rodolfo Coelho de Souza, é um exemplo deste procedimento, por utilizar um modelo estrutural que aproveita ao máximo as potencialidades dos conjuntos de alturas, motivos rítmicos e timbres dos instrumentos. A análise desta obra é o foco deste trabalho.

Palavras-chave: Minimalismo; Rodolfo Coelho de Souza; Análise musical; Estação Paraíso; Paisagens Austrais.

Abstract:

The minimalism proposed by some North American composers in the 20th century got different characteristics in Latin America. The Uruguayan musicologist Coriún Aharonián points out the practices of reiteration and multiplication used by composers of this continent in order to increase sound and expression of few musical materials. Brazilian composer Rodolfo Coelho de Souza adopted this kind of posture in *Estação Paraíso*, where he works the structure profiting the maximal possibilities inherent to some pitch class sets, rhythmical motives and musical instruments. This article focuses the analysis of this piece.

Key words: Minimalism; Rodolfo Coelho de Souza; Musical analysis; Estação Paraíso; Paisagens Austrais.

Introdução

Ao falar sobre suas composições no livro que lhe foi dedicado pelo Centro Cultural São Paulo na série *Música Contemporânea Brasileira*, o compositor Rodolfo Coelho de Souza apontou alguns aspectos que considera de certa forma recorrentes: a construção motívica, as sonoridades advindas de seu contato com a música eletroacústica, a complexidade rítmica, e a preocupação com a estrutura (Cf: COELHO 2006: *passim*).

Outro aspecto que revelou ter sido importante em sua formação foi o contato com o estilo minimalista de alguns compositores norte-americanos do século XX como Philip Glass, John Adams e Steve Reich. Deste último, principalmente, o compositor diz ter estudado a fundo e trabalhado sobre algumas obras na década de 1980. A composição *Estação Paraíso*, para sopros, cordas e piano, relaciona-se com a peça *Music for 18 musicians* de Reich pelo enfoque dado ao processo gradual de

transformação dos materiais – segundo o qual “uma vez que o processo é definido e iniciado a peça flui por si mesma” (REICH, *apud* SCHATZ; CHILDS and FOX 1998: 422).

Embora Coelho de Souza cite a composição de Reich como fonte de inspiração e modelo processual, sua postura em relação à quantidade de parâmetros trabalhados individualmente e a preocupação com a coerência entre eles em *Estação Paraíso* remete-se mais à concepção latino-americana do estilo minimalista do que à praticada no hemisfério norte. Naquele, o minimalismo refletiu um espírito de “afastamento da narrativa em direção à paisagem” (ENO, *apud* ROSS 2007: 498), a busca de sonoridades “livres da angústia modernista e estimulada pelo otimismo pop” (ROSS, *Ibid.*), ou a realidade da economia em ascensão dos Estados Unidos pós Segunda Guerra.

Abaixo da linha do Equador, no entanto, o minimalismo representou mais a habilidade e competência dos artistas em lidar com a escassez de materiais e o desafio de criar o máximo de possibilidades melódicas, rítmicas, texturais, tímbricas e expressivas a partir de um mínimo de elementos básicos. Como disse o musicólogo e compositor uruguaio Coriún Aharonián,

“[no hemisfério Sul] as obras que poderiam ser qualificadas como minimalistas apresentam um perfil que combate a passividade da escuta através de uma economia de meios que multiplica o potencial expressivo dos recursos sonoros, de uma estruturação do tipo reiterativo (não mecânico), de uma inquietude pelo tímbrico e textural”. (AHARONIÁN 1993: 74)

No caso específico de *Estação Paraíso*, Coelho de Souza agrega ainda procedimentos da composição serial – como o uso de conjuntos, rotação de séries rítmicas, etc. – na vertente explorada, entre outros, por Pierre Boulez: o serialismo integral.

I. *Estação Paraíso*: peça do ciclo *Paisagens Austrais*, para octeto com piano.

A peça inicial do ciclo *Paisagens Austrais* (originalmente chamado de *Paisagens Fractais*) foi composta na década de 1980 e reeditada – com revisão – em 2001. Do ciclo fazem parte: *Estação Paraíso*, *Vereda da Voçoroca* e *Vento Minuano*, todas para flauta, oboé, clarinete em Si b, fagote, violino, viola, violoncelo e piano. Segundo o autor, cada peça tenta recriar o ambiente de uma região do Brasil. *Estação Paraíso* remete-se a uma estação de metrô no coração da cidade de São Paulo.

Rodolfo Coelho de Souza utiliza frequentemente “consonâncias e diatonismos atonalmente, num sistema que produz variações contínuas através de permutações de intervalos em conjuntos pentatônicos não-ordenados” (COELHO 2006: 24). No caso de *Estação Paraíso*, os conjuntos pentatônicos equivalem às 5 notas de acordes maiores e menores com sétima (maior e menor) e nona, não ordenados como tais. No aspecto rítmico, o compositor utiliza como material básico um conjunto de 7 semicolcheias - que aparecem ininterruptamente no piano, e em conjuntos de 5 semicolcheias e uma colcheia nos demais instrumentos – ordenados em uma série inicial que vai sofrendo rotações ao longo da peça. Além do aspecto melódico e rítmico, o compositor explora as diversas combinações texturais e tímbricas possíveis entre os 8 instrumentos usados.

É interessante notar o tratamento dado a cada elemento composicional – melodia, ritmo, intensidade e timbre – nesta peça, como elementos independentes entre si e ao mesmo tempo coerentes com os demais. Este procedimento tem raízes no serialismo integral, que trabalha cada material de acordo com seu próprio processo gradual, e também foi utilizado por Reich. São suas palavras:

“O material pode sugerir qual tipo de processo deve ser usado com ele (conteúdo sugere forma), e o processo pode sugerir qual tipo de material se adapta melhor a ele (forma sugere conteúdo). Se o sapato serve, use-o”. (REICH 1998: 422)

II. Análise de *Estação Paraíso* segundo seus elementos independentes

II.1. Em relação ao aspecto rítmico:

Notam-se 2 motivos principais - sendo um deles de acompanhamento (**m r a**) – e outro de onde o compositor parte para a formação das demais formas-motivo.¹ O motivo rítmico 1 (**m r 1**) funciona como conjunto ordenado de durações sobre o qual são feitas rotações (da última figura à direita para a 1ª à esquerda) de maneira que o número de semicolcheias antes da colcheia vá aumentando gradativamente, dando origem às formas-motivo da peça. Motivos e formas-motivo aparecem também em retrógrado (**R**), e todo este material vai sendo variado e combinado durante a peça.²

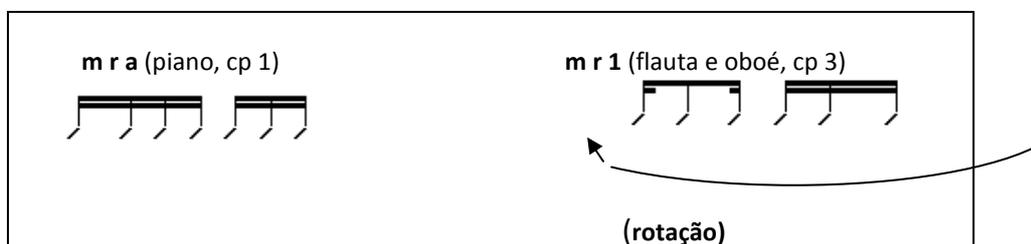
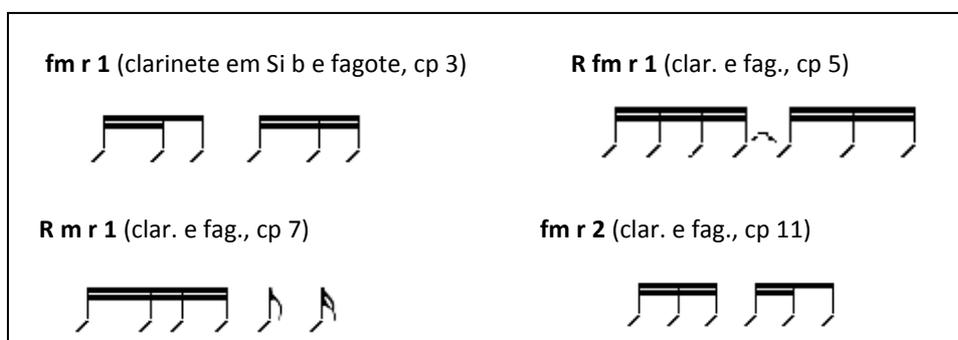


Fig. 1 Motivos rítmicos principais



¹ Arnold Schoenberg denomina motivo ao germe da criação, um tipo de mínimo múltiplo comum e, ao mesmo tempo, máximo divisor comum (novamente os conceitos mínimo e máximo aliados à mesma ideia). Sua variação produz novos materiais, que denomina formas-motivo. (SHOENBERG 2008: 35)

² Note-se que, com exceção do **m r a**, todos os outros conjuntos foram introduzidos em compassos de números primos ímpares (3, 5, 7, 11).

Fig. 2 Formas-motivo

II.II. Em relação ao material melódico:

Foram utilizados como conjuntos alguns acordes de 5 notas formados por sobreposição de terças maiores ou menores, configurando **acordes maiores** com 7ª maior e nona maior, e **acordes menores** com 7ª menor e nona maior (não ordenados como tais durante a peça). Estes alternam-se sistematicamente (2 conjuntos-acordes³ maiores e 2 menores cada 8 compassos), com exceção do primeiro conjunto-acorde – que oferece material aos 4 compassos iniciais funcionando como introdução do material melódico – e do último – que funciona como codeta de 4 compassos (69 a 72). No cp 73 inicia-se uma Coda de 10 compassos em que os 2 conjuntos-acordes iniciais da peça – **Bb**⁷⁺⁹ e **C#m**⁷⁹ alternam-se a cada 2 compassos. Estes 2 conjuntos-acordes iniciam e encerram a peça (antes da Coda). Cada vez que um conjunto-acorde é usado, ele aparece simultaneamente em todas as vozes do compasso, com motivos melódicos variados. Vide exemplo a seguir:

³ Embora o compositor tenha evitado que soassem como acordes tonais – sobrepondo os motivos melódicos de modo a formarem intervalos de 2M (ex: do-ré no cp 1), 4j (ex: si b-fá) e 8ª (ex: lá-lá) – tratarei os grupos analisados como conjuntos-acordes para facilitar a visualização da semelhança e/ou parcimônia entre eles.

Fig. 3 Organização do material melódico

As fundamentais dos acordes utilizados podem também ser ordenadas em terças - maiores, menores ou aumentadas:

{Bb, C# (ou Db), F, Ab, Cb (ou B), E, G, B, D}

Fig. 4 Fundamentais dos conjuntos-acordes

II.III. Em relação ao processo gradual de transformação:

O processo gradual de transformação do material melódico também segue uma estrutura básica: os acordes menores são transpostos por parcimônia cromática ascendente (intervalo 1 semitom) – vide os acordes **C#m⁷⁹** e **Dm⁷⁹** dos cps 5 a 12 – e os maiores por parcimônia diatônica ascendente (2 semitons)– vide **B⁷⁺⁹** e **Db⁷⁺⁹** (ou C#) dos cps 13 a 20. Entre os conjuntos-acordes maiores e menores o intervalo é de 3m, sendo que do maior para o menor a 3m é ascendente (Bb-Dbm) e do menor para o maior é descendente (Dm-B). O processo termina quando o primeiro conjunto-acorde

é atingido, remetendo-se mais uma vez ao serialismo: a música termina quando o ciclo é concluído (automatismo processual).

Na Coda, maior e menor ficam alternando-se sem direção, pois os conjuntos-acordes são os mesmos. Este procedimento recorda as cadências tonais utilizadas nos períodos clássico e romântico, em que as funções T e D eram repetidas inúmeras vezes para garantir a sensação de chegada ao destino, mas também pode significar um fade-out característico da ausência de direcionalidade do estilo minimalista. Mais uma vez, conceitos opostos cabem na mesma ideia composicional (como mínimo e máximo).

II. IV. Em relação aos set classes e seus intervalos:

Os acordes usados por Rodolfo Coelho de Souza formam 2 tipos de conjuntos, sendo que um é a inversão do outro. Os exemplos seguintes baseiam-se nos 2 primeiros conjuntos-acordes apresentados, **Bb⁷⁺⁹** e **C#m⁷⁹**, na ordem em que se apresentam no plano superior do piano. A letra X substitui o nome do acorde, uma vez que todos os conjuntos-acordes da peça se encaixam num ou noutro modelo.

Conjunto	Cj 1 (X ⁷⁺⁹)	Cj 2 (Xm ⁷⁹)
Em cardinais	{2, 5, 0, 10, 9}	{8, 11, 4, 3, 1}
Melhor ordem	[9, 10, 0, 2, 5]	[8, 11, 1, 3, 4]
Set class	(0 1 3 5 8)	(0 3 5 7 8)

Fig. 5 Conjuntos básicos

Diminuindo todos os elementos do último elemento do **Cj 2** temos (8 5 3 1 0), inverso do **Cj 1**, significando que os dois conjuntos tem o mesmo set class. A prova disso pode ser vista na série intervalar:

$$\text{AIS } \mathbf{Cj 1} (1\ 2\ 2\ 3) \quad \longrightarrow \quad \text{AIS } \mathbf{Cj 2} (3\ 2\ 2\ 1)$$

Note-se também o uso de 4 elementos comuns aos dois conjuntos básicos – 0, 3, 5 e 8. Segundo definição de Elliott Antokoletz estes conjuntos possuem “o máximo grau de invariabilidade em conteúdo melódico” e a passagem de um a outro “produz um sentido de ‘modulação’ similar aos esquemas tonais do período clássico” (ANTOKOLETZ 1992: 45).

O conjunto de sons comuns aos dois grupos está classificado como 4-26 (0 3 5 8) na lista de Allen Forte, sendo auto-simétrico no sentido de que sua inversão tem o mesmo set class. E os elementos que não são comuns aos dois conjuntos básicos – 1 e 7 - tem entre si o intervalo de trítone – também simétrico em relação ao seu complementar.

Os demais conjuntos da peça são transposições da forma original e da inversão apresentados anteriormente. A tabela abaixo traz todos os conjuntos e sua localização em *Estação Paraíso*.

Conjuntos tipo [0 1 3 5 8]

Originais [O]	Inversões [I]
O(0) cp 17 a 20 	I(0) cp 25 a 28 
O (9), cp 1 a 4: [9, 10, 0, 2, 5]	I (8), cp 5 a 8: [8, 5, 3, 1, 0]
O (10), cp 13 a 16: [10, 11, 1, 3, 6]	I (9), cp 9 a 12: [9, 0, 2, 4, 5]
O (1), cp 29 a 32: [1, 2, 4, 6, 9]	I (11), cp 21 a 24: [11, 2, 4, 6, 7]
O (3), cp 33 a 36: [3, 4, 6, 8, 11]	I (2), cp 37 a 40: [2, 5, 7, 9, 10]
O (4), cp 45 a 48: [4, 5, 7, 9, 0]	I (3), cp 41 a 44: [3, 6, 8, 10, 11]
O (6), cp 49 a 52: [6, 7, 9, 11, 2]	I (5), cp 53 a 56: [5, 8, 10, 0, 1]
O (7), cp 61 a 64: [7, 8, 10, 0, 3]	I (6), cp 57 a 60: [6, 9, 11, 1, 2]
O (9), cp 65 a 68: volta o cj do cp 1	I (8), cp 69 a 72: volta o cj do cp 5.

Fig. 6 Tabela de conjuntos e suas transposições durante a peça

Colocando na ordem de sua aparição na peça, os conjuntos originais ficam: T(9), T(10), T(0), T(1), T(3), T(4), T(6), T(7), T(9), e o intervalo entre suas transposições

forma o conjunto (1 2 1 2 1 2 1 2), que remete à escala octatônica. Já os conjuntos invertidos ficam: I(8), I(9), I(11), I(0), I(2), I(3), I(5), I(6), I(8), formando um conjunto idêntico ao anterior.

II. V. Em relação à textura e timbre:

Coelho de Souza cria combinações a partir de uma série de 8 compassos baseada no seguinte padrão: 4 compassos de contraponto a **6 vozes** (4 instrumentos+ 2 vozes do piano) e 4 compassos de contraponto em que o número de vozes varia. A partir da pequena seção **H** este padrão é modificado. Somente o piano se mantém o tempo todo da peça, além de iniciá-la e encerrá-la com 2 compassos solo. O gráfico a seguir mostra a distribuição dos instrumentos nos 3 planos criados por Coelho de Souza - superior feito pelos sopros (**S**), intermediário feito pelo piano (**P**) e inferior feito pelos instrumentos de cordas (**C**).⁴ As pequenas seções foram marcadas (de **A** a **I**) pelo compositor na partitura.

⁴ Os planos definem a localização dos instrumentos na partitura, não sua altura. As pequenas seções seguem a divisão feita pelo compositor.

Introdução

Peq. seção A

B

Cp	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	
S		4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	2	2	2	2	4	4	2	2		
P	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
C							3	3	3	3					3	3	3	3	2	2	2	2	3	3	2	2	

C

D

E

50

Cp	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49
	2	2	2	2	4	4	2	2	4	4	4	4	4	3	3	1	1	1	1	4	4	4	4
	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
	2	2	2	2	3	3	2	2					3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3

F

G

H

Cp	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74
	2	2	2	2	4	4	2	2	2	2	2	2	4	4	3	3	2	2	2	4	4	4	2	2
	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
	2	2	2	2	3	3	3	3	2	2	2	2	3	3	3	3	2	2	2	3	3	3	3	3

I

Cp	75	76	77	78	79	80	81	82
	2	3	2	2	2	2		
	2	2	2	2	2	2	2	2
	2	3	2	2	2	2		

Fig. 7 Organização textural e tímbrica

II. VI. Em relação à construção motívica:

Coelho de Souza trabalha com arcos menores e maiores, formados por seqüências de notas ascendentes e descendentes em todas as vozes e em toda a peça.

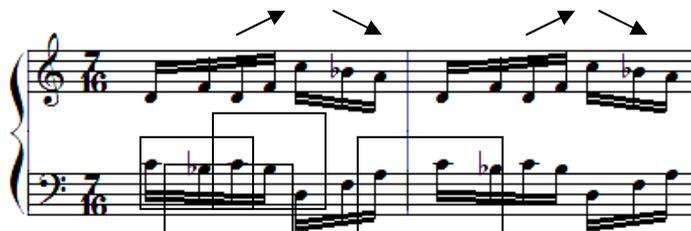


Fig. 8 Arcos formados por motivos melódicos

Note-se que o conceito de inversão está presente também na disposição dos motivos melódicos, em movimento contrário nos dois planos do piano.

Conclusão:

A peça *Estação Paraíso* demonstra a maneira como o compositor Rodolfo Coelho de Souza trabalhou o minimalismo no Brasil: explorando ao máximo o material restrito escolhido através da criatividade, habilidade e conhecimento de técnicas estruturais de composição - como variação em desenvolvimento, serialismo, dodecafonismo e coleções referenciais. Esta postura está de acordo com a postura adotada pelos compositores latino-americanos em geral, como foi apontado pelo musicólogo Coriún Aharonián.⁵

Partindo de acordes conhecidos do sistema tonal, Coelho de Souza criou uma peça atonal e sem direcionalidade, ilustrando assim o título da peça: uma estação de metrô em São Paulo. Os conjuntos de notas e inversões em constante modulação, os motivos melódicos que vão e vem ascendendo e descendendo, os motivos rítmicos em rotação, tudo lembra o movimento perpétuo dos trens numa estação. O ostinato feito pelo piano e os conjuntos texturais (que mantém fixo o número de vozes a cada 4 compassos) podem remeter à tripulação e aos funcionários que ficam na estação enquanto pessoas dos mais diversos lugares entram e saem.

⁵ Não por coincidência o compositor figura entre os que tiveram suas obras gravadas na serie de CDs intitulada Compositores Latino-americanos, da pianista Beatriz Balzi.

Referências

- AHARONIÁN, Coriún. La música de los compositores latino-americanos jóvenes. In: *Pauta cuadernos de teoría y crítica musical*. Vol XII, abril a junio de 1993. P. 69-77.
- ANTOKOLETZ, Elliott. *Twentieth century music*. New Jersey: Prentice Hall, 1992.
- COELHO, Francisco Carlos. (coord.). **Música contemporânea brasileira: Rodolfo Coelho de Souza**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2006.
- REICH, Steve. Music as a gradual process 1968. In: SCHARTZ, Elliott; CHILDS, Barney; FOX, Jim. (Editors). *Contemporary composers on contemporary music*. Expanded edition. New York: Da Capo Press, 1998. P. 421-424.
- ROSS, Alex. *O resto é ruído: escutando o século XX*. São Paulo: Editora Schwarcz LTDA, 2009.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Trad. Eduardo Seincman. 3ª edição, 1ª reimpressão. São Paulo: EDUSP, 2008.

Crase¹ de Flo Menezes e Harmonia² em Zonas Formânticas

Victor de Moura Lacerda

IA/UNESP

Bolsista FAPESP Mestrado

e-mail: vmouralacerda@hotmail.com

Resumo: Este trabalho tem como objetivo apresentar uma pequena parte das conclusões do Projeto: "Crise de Flo Menezes: Uma Análise Musical, Estética e Semiológica" (escrito entre julho - 2008 e dezembro - 2009 e financiado por PIBIC/Fapesp), exclusivamente no que concerne à concepção harmônica e ao que procurei denominar como *zonas formânticas*, sobre as quais a obra foi estruturada harmonicamente.

Palavras-chave: Análise musical; harmonia contemporânea; música eletroacústica; Flo Menezes; estética musical contemporânea.

Abstract: This paper aims to present a small part of the conclusions of the Project: "Flo Menezes' Crise: Musical, Aesthetical and Semiological Analysis" (written between July - 2008 and December - 2009 financed with PIBIC/Fapesp) exclusively about his harmonic conception and what i've been called *formantic zones*, whose the work was harmonically structured.

Key-words: Music analysis; contemporary harmony; eletro-acoustic music; Flo Menezes; contemporary musical aesthetics.

Introdução

A análise de *Crise* foi empreendida entre jul-2008 e dez-2009 com financiamento Fapesp (Bolsa PIBIC/Fapesp) e sob orientação do próprio Flo Menezes - que colocou-se de maneira completamente imparcial frente à pesquisa e disponibilizou-se à minha consulta da mesma forma que a partitura e os esboços da peça. O presente artigo abrange uma pequena parte do trabalho original, somente no que concerne à concepção harmônica imanente e inerente à peça, cuja abordagem

¹ Entre março 2005 e outubro de 2006, por encomenda da OSESP (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo), à época sob Direção Artística do Maestro John Neschling, Flo Menezes concebe a obra *Crise*, para grande orquestra e sons eletroacústicos. Seu título, em português, reporta-se ao acento grave pelo qual é indicada a "contração" ou "fusão" de uma proposição com um artigo; mas o sentido aqui empregado alia-se, conforme o próprio compositor, às raízes etimológicas da palavra, de origem grega (krâsis), cuja acepção original indica "mistura" ou "ação de misturar elementos num todo", enunciando assim sua planificação de fusão interativa entre elementos orquestrais e eletroacústicos num todo sonoro comum.

² Aqui entendo harmonia como um complexo constituído pela coloração, granulação, características dinâmicas internas (envelope), texturais, espectrais, etc. que dão identidade a determinada sonoridade - portanto, num sentido mais lato que o tido tradicionalmente na teoria musical onde se consideram apenas as propriedades inerentes à conformação acórdico-intervalar de sons de altura definida.

pretendemos ainda num nível geral da obra, sem grandes minúcias que justificassem se tratar de uma análise harmônica de fato. A abordagem que aqui se pretende procura expor o que designei por *zonas formânticas*, cuja concepção harmônica de *Crise* acredito principalmente estar fundamentada. Também discutiremos a poética (ideais cuja o compositor *pretende* imbuir sua obra) sob prisma analítico, ou seja, dentro daquilo que pôde ser constatado como realmente imanente à obra, e estético, procurando analisar criticamente tudo isto; para tanto, antes será exposto de maneira breve a metodologia que utilizei, bem como uma sintética e resumida análise de um excerto da peça, onde creio ser possível exemplificar aquilo pelo qual procurei denominar como *zonas formânticas* em *Crise*.

Justificativa

A escassa produção acadêmica e musicológica no Brasil de estudos que contemplem obras de autores conterrâneos e, ainda mais, que o sejam também coetâneos (Cf. VERSOLATO 2008), de maneira não somente restrita ao texto musical, mas procurando contemplar sua linguagem de maneira dialética e crítica - por um lado frente àquilo que o próprio compositor define como sua poética e, por outro, à realidade estética de seu tempo - consiste, além do próprio interesse que a peça me despertou quando presenciei sua estréia, numa das principais razões e força motriz para ter empreendido uma análise de *Crise*. Outra razão pela qual a peça despertou meu interesse reside nas especulações no campo harmônico-estrutural desenvolvidas por Flo Menezes há pelo menos mais de 20 anos (considerando-se aqui como marco o lançamento, em 1987, da primeira edição de seu livro *Apoteose de Schoenberg*,³ escrito entre 1984-85); na verdade, a obra presentemente analisada pode ser considerada neste sentido como uma espécie de corolário das técnicas de escritura oriundas de tais especulações. Destaca-se, além disto, o fato do até então ineditismo quanto a abordagem em trabalho acadêmico de uma obra de Flo Menezes, cuja relevância na cena musical erudita brasileira pode ser corroborada por, entre outras coisas, sua volumosa produção bibliográfica e composicional, além de suas atividades frente ao Studio PANaroma, como organizador da Bimesp (Bial de Música Eletroacústica de São Paulo) e como professor de composição e teoria musical eletroacústica no Instituto de Artes da Unesp.

Metodologia utilizada

Tendo em vista um fundamento metodológico apropriado, me detive primeiramente em compreender o universo poético que engendra o objeto de minha análise.⁴ Para tanto, procurei identificar os ideais poéticos de Flo Menezes expressos em suas publicações e por meio de entrevistas com o próprio compositor. Com isso pude constatar que grande parte dos experimentos, especulações e métodos

³ MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg – Ensaio sobre os Arquétipos da Harmonia Contemporânea*. Nova Stella/Edusp, São Paulo, 1987; re-publicado depois em: MENEZES 2002.

⁴ Sobre a importância disto: Cf. PAREYSON 1997 : 134; DAHLHAUS 1990 : 74; e NATTIEZ 2005.

desenvolvidos por Flo Menezes calca-se, sobretudo, no trabalho com *entidades e arquétipos harmônicos* (cf. MENEZES 2006 : 35-36; sobre os conceitos de entidade e arquétipo harmônico, cf. MENEZES 2006 : 35-36). Por este motivo, este foi em grande parte o foco de minha análise no que concerne à harmonia e à estruturação formal da peça.

Minha análise de *Crise* estruturou-se sob dois tipos complementares de abordagem: o primeiro, uma análise micro-formativa que, por sua vez, subdividiu-se em descrição/execução interpretativa e em análise estratégico-composicional no âmbito de cada seção, compreendendo uma minuciosa varredura de cada detalhe escritural; a segunda, uma análise macro-formativa e estética. Utilizei para tanto os esboços constituídos pelo compositor para a construção da peça e procurei desenvolver uma metodologia própria de análise, entendendo que, numa época onde compor engendra uma profunda especulação meta-linguística, onde a linguagem é composta *com* a música, uma metodologia eficaz de análise musical para tal objeto seria aquela que se construísse *pari passu* à compreensão de toda esta concepção, não sendo por isto possível aplicar qualquer tradicional fórmula metodológica pré-estabelecida. Para a crítica à poética imanente e inerente à peça, me amparei na semiologia segundo Eco, para nortear a relação entre código e ideologia, teoria da informação segundo Moles, para compreensibilidade perceptiva e estética, e da estética segundo Pareyson, que entende que o material dirige em grande parte sua conformação pela sua imanente força intencional inercial frente à intencionalidade do compositor, numa dialética entre *forma formante* e *forma formada* e entre a livre iniciativa do compositor e uma teleologia de êxito que lhe é interna neste processo.

Harmonia em *Crise*

Crise assenta-se material, estrutural e formalmente, sobre a estrutura e a coloração de quatro Entidades Harmônicas Principais (EHP's), que intitulam e conferem, cada uma, base/ambiência harmônica para o desenvolvimento das quatro sessões principais que subdividem a peça.⁵ Sua origem advém de uma descoberta efetuada pelo compositor enquanto elaborava *Mahler in Transgress* (peça que compôs entre 2002 e 2003 para dois pianos e eletrônica em tempo real) sobre uma lei de simetrias que presidiria ao método de multiplicações desenvolvido por Pierre Boulez - que propõe uma mútua multiplicação das relações intervalares de dois blocos acórdicos constituídos por excertos seqüenciais seriais (Cf. MENEZES 2006 : 246-255). Flo Menezes selecionou então certas entidades harmônicas decorrentes destas especulações, em especial aquelas que possuíam em comum a permanência insistente e polarizadora da nota *dó* em registro agudo,⁶ a partir do qual estruturou uma expansão harmônica, em base do aumento das densidades harmônicas em direção ao

⁵ Nota-se aqui uma semelhança, talvez não intencional, com a concepção de *Repóns* (1981-84), para orquestra de câmara, seis solistas e eletroacústica, por Pierre Boulez, cuja macro-estruturação baseia-se em cinco entidades harmônicas generativas.

⁶ Nota-se aqui a influência da teoria de *polarizações harmônicas* de Edmond Costère em Menezes.

registro grave, gerando enfim uma gama seqüencial harmônica que culminava em outra entidade por ele desenvolvida (em *ATLAS FOLISIPELIS*, que compôs entre 1996 e 1997 para um oboísta, dois percussionistas e eletrônica - Cf. MENEZES 2006 : 253).

Outro material harmônico fundamental na concepção de *Crase* é a Melodia de Entidades originada da integração de vários acordes já tradicionalmente consagrados, tidos já como arquétipos harmônicos, além de outros constituídos por padrões intervalares simétricos pelo próprio compositor. Os materiais harmônicos descritos são manipulados e trabalhados na peça principalmente por meio de duas técnicas concebidas por Flo Menezes: os *módulos cíclicos*, que consistem na derivação de uma seqüência ou série de notas a partir de uma propagação cíclica das relações intervalares originalmente inerentes a determinada entidade ou arquétipo harmônico de base (Cf. MENEZES 2002 : 362-368); e as *projeções proporcionais*, que consistem na dilatação ou concreção proporcional das estruturas intervalares de uma determinada entidade harmônica de base por meio da adoção, como critério, de um determinado coeficiente-razão pré-estabelecido, ou de uma segunda estruturação intervalar, a ser gradativa e proporcionalmente atingida - abarcando, inclusive, constituições microtonais (Cf. MENEZES 2002 : 373-383).

The diagram shows a musical score with two staves (treble and bass clef) over seven measures. Brackets above the score group the measures into two categories: 'Entidades Harmônicas de Mabler in Transgress, também usadas em LABOR, Atorio' (measures 1-5) and 'Entidades Harmônicas de Crase' (measures 6-7). An arrow labeled 'aumento de densidade' points from measure 1 to 5. Another arrow labeled 'Entidade Harmônica de Quaderno' points to measure 6. A long arrow at the bottom labeled 'Expansão direcional do registro (com polarização do Dó agudo)' points from left to right across all measures. The final measure (7) is labeled 'Entidade Harmônica de ATLAS FOLISIPELIS'.

Fig. 1 - Entidades harmônicas utilizadas como estrutura composicional por Flo Menezes em algumas de suas peças. As 4 últimas, constituem o material principal de *Crase*.

The diagram shows a musical score with two staves (treble and bass clef) over four measures, numbered 1 to 4. A bracket above the score spans all four measures and is labeled 'Entidades Harmônicas de Crase'.

Fig. 2 – Denominação numérica, em *Crase*, de suas Entidades Harmônicas Principais (EHP's).

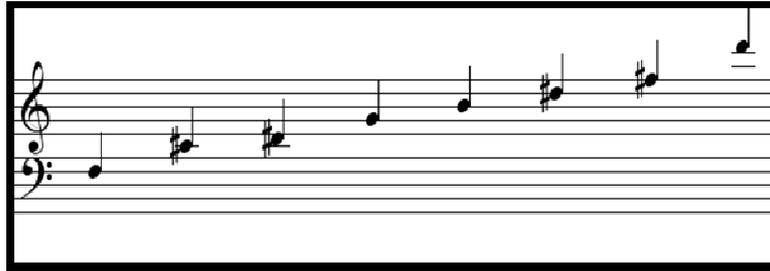


Fig. 3.1 - Expansão 1 da EHP 3 - Estiramento intervalar na razão de 1 para 1,3 por Projeção Proporcional.

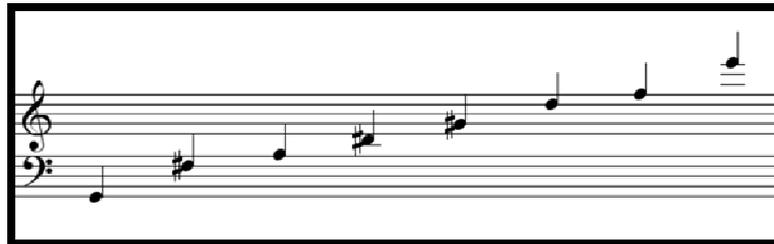


Fig. 3.2 - Expansão 2 da EHP 3 - Estiramento intervalar na razão de 1 para 1,8 por Projeção Proporcional.



Fig. 4 - Módulo Cíclico sobre a EHP 3.

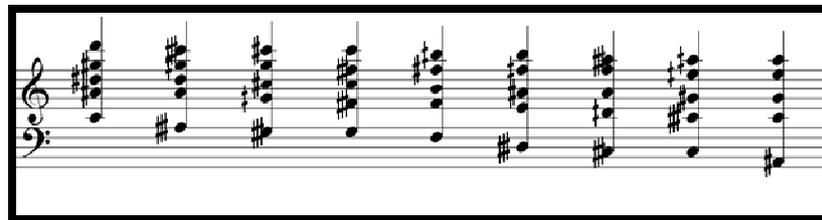


Fig. 5 - Projeção Proporcional entre duas entidades harmônicas.

The image displays a musical score for 'Melodia de Entidades Harmônicas' in three systems. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The first system is labeled with letters A through G above the notes. The second system is labeled with letters H through N above the notes and includes a '+' sign to its left. Below the second system, there are fingering notations: 2M, 5, 3m, 3m, 2m, 2m, and 7m. The third system is labeled with letters O through U above the notes and includes an '=' sign to its left. The score features complex chordal textures and melodic lines across the systems.

Fig. 6 - Melodia de Entidades Harmônicas.

Zonas Formânticas

Tomemos como exemplo a Fig. 7.1 e 7.2 nas páginas seguintes, um excerto da peça que acredito ilustrar como se constituiriam as *zonas formânticas*. Na Fig. 7.1, podemos verificar três diferentes camadas orquestrais sobrepostas (uma quarta camada seria a das sonoridades eletroacústicas), cada qual desenvolvida de uma maneira diferente e com materiais diferentes. A primeira camada, representada pelas trompas, apresenta em *fade out* (que termina no c. 196) heterofonia sobre as notas da Expansão 1 da EHP 3, cuja preponderância havia ocorrido sobre as demais camadas concomitantes nos dois compassos anteriores ao nosso exemplo (c. 191); a segunda, é constituída por caxixis em *ff*, aqui preponderantes, colorindo e fundindo-se harmonicamente às sonoridades eletroacústicas; e a terceira, situa-se no naipe das cordas e caracteriza-se predominantemente por ressonâncias (sobre as notas da Expansão 2 da EHP 3) que vão se densificando gradativa e direcionalmente para culminarem, num *crescendo*, em *cluster* sustentado por *divisis* em *mf* no c. 249 e silenciarem em *fade out* no c. 255 (onde atinge máxima densidade). A característica de constituição harmônico-espectral-colorativa dos caxixis junto à das sonoridades

eletroacústicas caracterizam predominantemente a ambiência destes compassos, deixando a camada protagonizada pelas cordas como um evento que fusiona-se e colore os demais - com notas longas, figurando como ressonâncias, caracterizadas pelo timbre das cordas a influenciarem a granulação ruidosa, sem altura definida, dos caxixis e das sonoridades metálicas da eletroacústica que, por sua espacialização, ganham por sua vez proeminência também de caráter percussivo. Já a camada das trompas se encontra aqui dissociada, independente e não fusionada às demais, com exceção das cordas. Guardemos o fato de que aqui, apesar de estarem em *pp*, as cordas se fusionam e colorem *todas* as demais camadas, estabelecendo-se como um piso harmônico, estático, sobre a qual se movimentam.

Na Fig. 7.2 a ambiência ganha maior densidade harmônica. Verificamos aqui a constituição de mais cinco camadas sobrepostas, também desenvolvidas cada qual à sua maneira e com materiais harmônicos diversos - a primeira (em oboés, corne-inglês, fagotes e trompas - cuja proximidade tímbrica e utilização conjunta já é consagrada na tradição musical ocidental de longa data) em *f*, constitui uma heterofonia sobre as notas da Entidade 2; a segunda, também em heterofonia e dialogando com a primeira, é protagonizada pelos trombones em *f* sobre interpolações de notas da Expansão 1 e 2 da EHP 3 - ambas se fundem e retomam densificadamente a heterofonia apresentada entre os c. 191 e 195; a terceira, apresenta trompas 5 e 6 em *bouchet* com trompetes em surdina (o que faz com que o timbre destes se aproximem efetivamente), apresentando pontualmente e com grande veemência (em *f*) as notas da Entidade 2 - com especial polarização do *lá*⁴; a quarta camada apresenta teclados e harpa em *ff* e *f* com *arpeggios* ressonantes sobre as notas da Entidade 2; e, finalmente, a quinta camada apresenta a já citada densificação nas cordas sobre as notas da Expansão 2 da EHP 3. Notamos então que, apesar de assumirem grande evidencia principalmente por causa de seu poder sonoro e tessitura, as notas dos trombones (Expansão 1 e 2 da EHP 3 em interpolações) são vetorizadas inevitavelmente pelo material harmônico-colorativo inerente às três outras camadas concomitantes (todas elas sobre as notas da EHP 2, ou seja: heterofonia em madeiras e parte das trompas + notas pontuadas, veementemente dialogando com trombones, pelo restante das trompas em *bouchet* e trompetes em surdina + teclados e harpa em *arpeggios* e ressonâncias). E, apesar desta ampla recorrência material da Entidade 2, as cordas em *pp* permanecem fazendo com que as demais camadas sejam por elas coloridas - o que é inteligentemente trabalhado pelo compositor, pois esta camada, longamente distendida por 62 compassos, perpassa pelo menos quatro tipos de ambiência diferentes, constituindo verdadeiro liame ou coluna dorsal harmônico-estrutural a permeá-las (tendo como material de base a EHP 3) - garantindo coesão e coerência ao trecho.

Assim como pudemos verificar nos dois exemplos anteriores, em *Crise* como um todo há esta mesma especial utilização e incidência da EHP 3 – ela permeia toda a peça, desempenhando a função de coluna dorsal ou liame harmônico-colorativo da obra,⁷ no que procura garantir coesão entre as seções e fruição da escuta enquanto

⁷ Esta EHP 3 revela-se de especial importância não somente em *Crise*, mas em outras obras de Flo Menezes, nas quais constitui fundamento da estruturação harmônica, tal como é tipicamente o caso de

espécie de "fio de Ariadne" no jogo de contrastes protagonizados principalmente pela utilização de outros materiais harmônico-estruturais. Embora ocorra principalmente sob prismas distintos, via *projeções proporcionais* e em diferentes contrações e expansões de sua constituição intervalar - o que poderia até tornar reduzida ou mesmo, em alguns casos, quase inviabilizada uma remissão fenomenológica direta à sua constituição original - a EHP 3 permanece com função predominante no mínimo num patamar de condução estrutural e estratégico-escritural. Além disto, conforme dito, cada uma das EHP's alicerçam material e formalmente (principalmente como estrutura interválica mas também como coloração harmônica) cada seção da peça e, assim como eventualmente as demais entidades e arquétipos, figuram pela peça como campos harmônico-gravitacionais ou *zonas formânticas*: usufruindo de ampla redundância principalmente enquanto distendidas ressonâncias mantidas por vários compassos que fazem com que constituam plano ou camada textural distinta, tornam-se desta forma perceptivamente proeminentes como se fossem *formantes*⁸ espectrais e influenciam (ou colorem) desta forma a apreensão fenomenológica de todo e qualquer material harmônico concomitante, "imantando" para si os vetores harmônicos como que exercendo força gravitacional ou *cardinal* (nos termos de Costère) ao redor de sua constituição. De certa forma, a influência material harmônica e colorativa inerente às *zonas formânticas* nos remete à técnica eletroacústica de *convolução*: quando os dados espectrais de dois sons são combinados de forma ao envelope dinâmico e espectral⁹ de um influenciar a constituição do outro, a ponto de ocorrer uma deformação ou transformação significativa das características peculiares dos sons transformados, resultando em alguns casos até numa "terceira sonoridade" nova e distinta das que a originou. Em nosso caso, entretanto, são (geralmente) as entidades principais que assumem papel estruturador e seccional em detrimento dos demais materiais harmônicos concomitantes, assumindo preponderância ante eles e influenciando em maior medida as configurações harmônicas a elas subordinadas, pois são beneficiadas com uma significativa ênfase perceptiva - ênfase esta seja de ordem dinâmica, tímbrica, por recorrência material, polarização de ordem harmônica, etc. mas em geral pelo fato de longas ressonâncias sustentarem sua configuração acórdica por vários compassos sucessivamente.

Por vezes, a sucessão de diferentes *zonas formânticas* propiciam, não sem uma fortíssima e bem-vinda carga de ambigüidade, uma sensação fenomenológica de *deslocamento* ou movimentação harmônica nesta dimensão do discurso musical; por vezes figuram mesmo como pedais harmônicos - tudo isto quase como em simulacro àquilo inerente ao tradicional discurso harmônico tonal - mas saliente-se que falar em *discurso harmônico* em *Crise* é também considerar *harmônico* características de ruídos e sons complexos (além de apenas sons de altura definida) com todas as suas riquezas de caráter granular, textural, dinâmico interno (de envelope) e *formântico*-timbrístico.

Quaderno (2005). "Neste sentido, é uma das entidades pelas quais podemos observar um típico processo de *arquetipação*" conforme relata o compositor em depoimento de outubro de 2009.

⁸ Sobre o conceito de formante cf. MENEZES 2004 : 50, 119 e 209.

⁹ Sobre os conceitos de envelope dinâmico e envelope espectral cf. MENEZES 2004 : 30, 40, 77 e 205.

Podemos avaliar esteticamente a utilização das *zonas formânticas* como importante estratégia de apreensão fenomenológica da carga informacional veiculada por todo o discurso musical imanente à concepção e constituição de *Crise* enquanto elemento de relativa redundância substrática¹⁰ com relação à contrastante carga informacional oriunda de todas as outras estruturas e (con)figurações, bem como das várias faixas de textura, das direcionalidades dos vários elementos harmônico-colorativos, estabelecidos, senão em simultaneidade, ao menos em intercausalidade.

¹⁰ O que nos faz recordar inevitavelmente a *técnica de grupos* utilizada exemplarmente num contexto orquestral de serialização total em *Gruppen* (1955-57) de Stockhausen, na qual, em suma, alguns parâmetros sonoros eram congelados em determinados trechos da peça prescindindo assim de uma organização serializada, a fim de situar a recepção auditiva em determinada “zona perceptiva”, favorecendo uma maior apreensão das informações musicais e abrindo caminho ao resgate de certa *figuralidade* (relação figura/fundo) da escritura musical. Sobre a importância do estabelecimento de uma certa redundância a fim de garantir compreensibilidade do que se comunica cf. MOLES 1971 : 67; 71; 74; 97 e 100.

The image displays a musical score for measures 193 to 204. The score is divided into three main sections. The top section, labeled 'Expansão 1 da Entidade 3', shows piano parts for Flute 1, Flute 2, Clarinet, and Bassoon. The middle section, labeled 'Expansão 2 da Entidade 3', features a string ensemble with parts for Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello/Double Bass. The bottom section contains vocal parts for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ppp* and *fff*. Two specific annotations are highlighted: 'Expansão 1 da Entidade 3' in a blue oval and 'Expansão 2 da Entidade 3' in a red oval. A legend at the bottom right explains the notation: 'With expansion of strings or 4th TACET in the orchestra or w/() as in the electronic sounds'. At the bottom of the score, a caption reads 'aumento progressivo de densidade culminando em cluster no c. 255'.

Fig. 7.1 - Compassos 193 a 204 - Final da **Subseção I** da Seção **Entidade 2**.

The image shows a page of a musical score for brass instruments, specifically measures 205 to 213. The score is written for a large ensemble, including four trumpets (Tr. 1-4), four trombones (Tbn. 1-4), and a tuba (Tbn. 5). The notation is in a common time signature. Several annotations are present: a circled label 'Entidade 2' with an arrow pointing to the first trumpet staff; a circled label 'Interpolação de notas Expansão 1 + 2 da Entidade 3' with a line connecting it to notes in the first and second trumpet staves; and a circled label '(Expansão 2 da Entidade 3)' at the bottom of the page. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'pp'.

Fig. 7.2 - Compassos 205 a 213 - Início da **Subseção J** da Seção **Entidade 2**.

Fig.8 - Primeiros compassos de *Crise*. Observamos como, enquanto o violino executa o solo, algumas de suas notas permanecem "congeladas" em ressonâncias por timbres diversos, constituindo outra camada de escuta. Isto ocorre da mesma forma, durante praticamente toda a peça, em maior ou menor medida, em *tuttis* ou agrupamentos camerísticos como o deste excerto, e é assim que se compõem as *zonas formânticas*, com entidades inteiras ou parcialmente sustentadas por vários compassos em concomitância com outros eventos, seja em ressonâncias, heterofonia ou qualquer outra conformação textural.

Analisemos agora brevemente o ideal poético inerente à utilização de *entidades* e *arquetipos harmônicos* e da constituição das *zonas formânticas*. Flo Menezes, segundo a realidade histórica de seu tempo, calca suas atividades composicionais em especulações meta-linguísticas de ordem teórico-poéticas e vice-versa, tendo sempre a preocupação de posicionar-se como continuador do que vê como um processo e uma necessidade histórica, musical, e – em seus termos – transgressiva (MENEZES 2006 : 2). A partir das prerrogativas às quais chega em vista de tal posicionamento, podemos inferir que em *Crise* subsiste uma busca (quase de *resgate*)

por uma alternativa à coerência presente no sistema tonal, o que nos é evidenciado pelo fato de as entidades harmônicas serem compreendidas e utilizadas pelo compositor como "toda e qualquer estrutura intervalar – sincrônica (acórdica) ou diacrônica (melódica, seqüencial) – [gerando] um campo harmônico em resposta a uma certa propagação intervalar (do grave ao agudo, no caso das entidades acórdicas, enquanto fenômenos de ressonância natural; do primeiro ao último som, no caso das entidades diacrônicas, enquanto fenômenos cronológicos)" (MENEZES 1998 : 70 -71 - grifo nosso) e de serem re-trabalhadas por meio dos *módulos cíclicos* e das *projeções proporcionais*. Entretanto, a maneira como Flo Menezes trabalha as estruturas intervalares das entidades e arquétipos harmônicos difere daquela inerente ao desenvolvimento temático-motívico tradicional pelo fato de, ao contrário deste último, prescindir de uma respectiva e fixa estruturação rítmica aliada intrinsecamente a determinada constituição melódico-intervalar como finalidade de caracterização motívico-fenomenológica – no que se assemelha, com isso, à utilização dada por Schoenberg às séries dodecafônicas.¹¹ Portanto, o "resgate" da sistemática tonal pelas entidades e em especial os arquétipos harmônicos se daria, sobretudo, no que concerne ao fato de possuírem recorrência significativa no repertório da tradição histórico-musical ocidental - possuiriam, assim o crê Menezes, uma carga de *referencialidade* (sobretudo *simbólica*, como mais a frente fundamentaremos) – fato este que acredita compensar à não utilização da recognoscibilidade perceptiva propiciada pela tradicional (e ultimamente quase que refutada) combinação melódico-rítmica inerente aos *temas* e *motivos* tradicionais, conforme podemos constatar a seguir:

"[...] a nomeação de um processo ou de uma entidade, que procura localizá-la em algum ponto específico da história como tendo sua origem específica ou, no mínimo, realçar a significação histórica de tal aparição, comporta em si o paradoxo de, ao tirar a entidade do anonimato, conferir a ela um caráter arquetípico e ao mesmo tempo tender a suplantar o caráter temporalmente localizável de sua própria proveniência. O nome institui identidade e confere lugar à coisa, porém ao mesmo tempo disponibiliza a coisa nomeada na vasta rede de referencialidades de que consiste a trama intra-semiótica da linguagem musical. O lugar que é conferido à coisa pelo nome que esta recebe dinamiza-se no arsenal de referências de que se valem os atos de linguagem dos processos de (re)composição musical. O singular torna-se plural; o lugar, lugares; e a entidade, arquétipo". (MENEZES 2006 : 7)

"[...] [Sobre a utilização de entidades harmônicas cujo uso por determinado compositor ou em determinada obra é generalizadamente reconhecível,] percebe-se a tendência a uma paulatina reavaliação da necessidade de uma tal referencialidade no campo harmônico; delineia-se claramente uma preocupação, presente na obra dos grandes mestres (ao menos na obra dos mais radicais em relação a uma evolução, diríamos, não exatamente 'progressista', mas antes trans-gressiva ou trans-gressista da linguagem), em ancorar a percepção, envolta de estruturas de grande complexidade, em 'pontos de referência' a partir dos quais ela pode pleitear uma condição crítica e ao mesmo tempo prazerosa de escuta – *conditio sine qua non* para que a obra adquira 'valor' diante desse 'ouvido

¹¹ Cf. sobre Schoenberg: DAHLHAUS 1990 : 78.

coletivo' que direta ou indiretamente se acumula ao longo dos séculos". (MENEZES 2006 : 32 - grifos originais).

Tudo isto engendra fundamentalmente o que Flo Menezes prefere designar por *fenomenologia da escuta* (cf. MENEZES 2006 : 8). Com isso, podemos inferir que tal posicionamento ideológico, precisamente pelo fato de buscar *resgatar* e *re-significar* àquilo que o serialismo e a vanguarda em geral procurou refutar, ou seja, as funcionalidades de entidades e/ou arquétipos antes exclusivamente inerentes à linguagem tonal tradicional, enquadra-se mesmo como *pós-serialista* (pois não deixa ao mesmo tempo de encarar suas entidades e arquétipos como se fossem séries, perante o desdobramento de sua estrutura intervalar nos módulos cíclicos) ou mesmo "pós-vanguardista" (a medida que ressignifica uma referencialidade repertoriada do tonalismo). No entanto, a sustentabilidade deste código-idioleto poético (cf. ECO 1971 : 58), desta postura estético-poética e ideológica de Menezes, principalmente no que concerne à utilização de entidades e arquétipos harmônicos enquanto supostamente portadoras de significação e familiaridade simbólica e norteadoras da fruição, pressupõe e depende necessariamente de um reconhecimento (consciente ou mesmo subliminarmente), por parte dos ouvintes, de suas inerentes estruturas sonoras no decurso discursivo-musical - o que sabemos que nem sempre é possível. Além disto, nem sempre o ouvinte estará preocupado em reconhecer determinada conformação acórdica e nem sempre as terá repertoriadas de maneira que possa reconhecê-las ou familiarizar-se com as mesmas de maneira passiva. Todavia, pude depreender da própria análise - pela identificação das estratégias de conformação e desenvolvimento materiais, bem como ao estabelecimento de níveis relativamente estáveis de leitura auditiva propiciados principalmente pelas *zonas formânticas* (levando a cabo o intento inerente à técnica de *grupos* de Stockhausen) que oferecem, em meio à diversidade e originalidades por vezes quase caótica de sua mensagem estética, um mínimo de redundância (necessária, segundo Abraham Moles ou mesmo Eco, para a veiculação efetiva de toda e qualquer comunicação, estabelecendo um nível de compreensibilidade e evitando reduzir-se a mero *ruído comunicativo* - cf. MOLES 1978 : 118-120) - que a constituição própria da obra possui o necessário para significar dar sentido e compreensão intrínsecas a seus materiais sem que a percepção necessite ancorar-se unicamente sobre uma presumida carga simbólica de seus materiais. Portanto, se por (des)ventura tais entidades ou arquétipos não fizerem parte da bagagem repertorial/cultural (ou lexical conotativo-significativa, por um viés semiológico) de determinado ouvinte (o que lhe impossibilitaria de pronto a reconhecê-las fenomenologicamente enquanto *símbolos*), a apreensão de suas estruturas estaria aqui assim mesmo garantida por meio das estratégias que engendram o desenvolvimento escritural destes materiais - e eis o que, por fim, creio que acabe por realmente validar, de modo **absoluto** e **inexorável**, a *coerência* e a *compreensibilidade* de uma obra musical.

Referências bibliográficas

- ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente: introdução à pesquisa semiológica*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- LACERDA, Victor de Moura. *Crise de Flo Menezes: Uma análise estético musical e semiológica*. Projeto PIBIC/Fapesp concluído em dez-2009.
- LIMA, Marisa Ramires Rosa de. *A Teoria de Costère: uma perspectiva em análise musical*. 1ª ed. São Paulo: Embraform Formulários, 2001.
- MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg - Tratado sobre as Entidades Harmônicas*. 2ª ed. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2002.
- _____. *Música Eletroacústica - História e Estéticas*. 1. ed. São Paulo: Edusp, 1996. v. 1. 288 p.
- _____. *Atualidade Estética da Música Eletroacústica*. 1. ed. São Paulo: FEU - Fundação Editora da Unesp, 1998. v. 1. 119 p.
- _____. *A Acústica Musical em Palavras e Sons*. 1. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. 308 p.
- _____. *Música maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa / Flo Menezes*. – São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- MOLES, Abraham. *Teoria da Informação e Percepção Estética*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1978.
- PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- VERSOLATO, Júlio César. *Rumos da análise musical no Brasil : análise estilística 1919-1984*. São Paulo : [s.n.], 2008. 125 f. – Tese Mestrado, UNESP 2008.

Direcionalidade e estase em “Naval Aviation In Art?”, de Frank Zappa¹

Martin Herraiz
UNESP – klangdesign@gmail.com

Resumo: Este artigo empreende uma análise estrutural da enigmática obra “Naval Aviation In Art?”, do compositor norte-americano Frank Zappa (1940-1993), evidenciando a intrincada relação entre o “programa” da peça e sua estrutura musical. A análise se apóia sobretudo na teoria de Jonathan Kramer sobre tempo musical, contrapondo-a às idéias do próprio Zappa sobre a não-linearidade do tempo, a fim de mostrar como o compositor cria, a partir da tensão entre forças lineares e não-lineares, uma sensação de estase no próprio seio da direcionalidade.

Palavras-chave: Zappa; Análise musical; Música orquestral.

Abstract: This paper undertakes a structural analysis of the enigmatic work “Naval Aviation In Art?”, by American composer Frank Zappa (1940-1993), highlighting the intricate connection between the “program” of the piece and its musical structure. The analysis relies primarily on Jonathan Kramer’s theory on musical time, contrasting it with Zappa’s own ideas about the nonlinearity of time, in order to show how the composer creates, through the tension between linear and nonlinear forces, a sense of stasis at the very core of directionality.

Key-words: Zappa; Musical analysis; Orchestral music.

Introdução

É notável o volume do catálogo produzido pelo compositor norte-americano Frank Zappa (1940-1993) em menos de 30 anos de carreira, compreendendo mais de 60 álbuns lançados em vida (muitos destes duplos ou triplos), algumas dezenas de títulos póstumos lançados até o momento e pelo menos oito produções para cinema, vídeo e/ou TV, além de uma gigantesca quantidade de material inédito. Do ponto de vista estético, Zappa é conhecido por sua desenvoltura em realizar fusões estilísticas, transitando livremente entre os mais diversos territórios musicais: sua obra abrange desde gêneros “populares” – rock ‘n roll, jazz, rhythm & blues etc. – até música orquestral, música eletrônica, música concreta, teatro musical e algumas óperas nunca encenadas. Mesmo diante dessa imensa diversidade, entretanto, existem algumas peças atípicas, que se destacam por penetrarem em zonas em geral pouco exploradas pelo compositor, contrariando o comportamento esperado mesmo por ouvintes mais familiarizados com sua característica imprevisibilidade e irreverência. “Naval Aviation

¹ Este artigo constitui uma síntese de conceitos originalmente expostos na dissertação de mestrado *O Estranho Perfeito* (Herraiz 2010). Para uma abordagem mais extensa da vida e obra de Zappa, incluindo análises detalhadas, com abundância de exemplos e figuras, da peça aqui abordada e de outras três obras orquestrais, recomenda-se a leitura do referido trabalho.

In Art?” (de aqui em diante “NAIA”) é um dos casos mais evidentes. Caracterizada pela absoluta ausência de uma “linha melódica” aparente ou de ritmos marcantes que propulsionem o discurso e por uma escritura densa e “nebulosa”, esta peça breve e concisa (com menos de três minutos de duração) contrasta com o estilo limpo, claro e objetivo que caracteriza a maioria das composições de Zappa. Seu caráter enigmático, de sonoridade estática e sombria, é reforçado por seu título² e, mais ainda, por sua história incerta.³

Entretanto, se por um lado “NAIA” pode ser considerada atípica sob muitos aspectos, ela é também bastante emblemática do pensamento musical de Zappa, especialmente no que diz respeito à questão do tempo e da interação entre forças lineares e não-lineares. Para entender como Zappa trabalha estas questões, é pertinente recorrer à teoria exposta por Jonathan Kramer em seu livro *The Time of Music* (1988). Segundo Kramer,

“Linearidade e não-linearidade são os dois meios fundamentais pelos quais a música estrutura o tempo e pelos quais o tempo estrutura a música. A não-linearidade não é meramente a ausência de linearidade, mas é em si uma força estrutural. Como estas duas forças podem aparecer em diferentes graus e em diferentes combinações em cada nível da estrutura hierárquica da música, sua interação determina tanto o estilo quanto a forma da composição.” (Kramer 1988: 20).⁴

O cerne da questão temporal na música está, assim, em torno dos conceitos complementares de linearidade e não-linearidade. É preciso entender, então, o que Kramer quer dizer com estes termos. O autor define linearidade como “a determinação de alguma(s) característica(s) da música de acordo com implicações que surgem de eventos anteriores na peça” (loc. cit.). A linearidade estaria assim associada

²O título é extraído, na verdade, da legenda de uma foto encontrada por Zappa e/ou sua esposa Gail em uma edição de cerca de 1945 da revista *Life*.

³Assim como na maioria das peças de Zappa, é difícil apontar a data exata de composição da obra, que existe em duas versões bem diferentes. A primeira versão é mais conhecida por uma gravação de 1975 (incluída no álbum *Orchestral Favorites*, lançado em 1979), com uma orquestra de cerca de 40 instrumentos, mas já podia ser ouvida como música de fundo, com uma instrumentação bem maior (gravada pela Orquestra Filarmônica Real de Londres), em um diálogo no filme *200 Motels*, concebido e dirigido pelo compositor em 1971 (infelizmente, a peça é mixada em um volume quase inaudível no filme e esta gravação não foi incluída no álbum com a trilha sonora). A segunda versão foi estreada por Pierre Boulez em 1984 e lançada no mesmo ano no álbum *Boulez Conducts Zappa: The Perfect Stranger*. Zappa menciona em uma entrevista da época que, após compor “The Perfect Stranger” por encomenda de Boulez, gostou tanto de escrever para a formação reduzida do Ensemble InterContemporain (2-2-2-bcl-1/2-2-2-1/3/2pno/hp/3-2-2-1) que decidiu adaptar mais duas peças para o grupo, “NAIA” e “Dupree’s Paradise”. “The Perfect Stranger” foi composta entre 1982 e 1983; entretanto, a partitura de “NAIA” enviada a Boulez (atualmente disponível para consulta na miateca do IRCAM, em Paris) registra 1977 como data de *copyright*, sugerindo que a revisão radical que acabou levando a esta versão tenha sido realizada, na verdade, antes mesmo de Zappa e Boulez se conhecerem. Seja como for, o presente estudo considera esta versão como definitiva, já que a gravação é fiel à partitura que Zappa enviou a Boulez e a peça não sofreu nenhuma outra revisão posteriormente. Todos os exemplos aqui reproduzidos provêm dessa partitura (a não ser quando especificado no texto) e, assim como no original, estão escritos em sons reais.

⁴Todas as citações reproduzidas neste artigo são de tradução nossa. Todos os grifos em citações são dos respectivos autores, a não ser quando especificado.

a processos direcionais, às noções de início, meio e fim. A não-linearidade, por outro lado, é “a determinação de alguma(s) característica(s) da música de acordo com implicações que surgem de princípios ou tendências que governam uma peça ou seção inteira” (loc. cit.). Kramer ressalta que “a não-linearidade não deve ser igualada à descontinuidade, já que as descontinuidades podem adquirir sua força violando tanto implicações lineares quanto não-lineares”, e que “nem a linearidade nem a não-linearidade estão necessariamente aliadas à continuidade, descontinuidade ou contigüidade” (op. cit.: 21). O autor nota como, devido à natureza essencialmente linear do pensamento ocidental, a música feita no período da “prática comum” é, sintomaticamente, essencialmente linear; trata-se de uma música caracterizada pela idéia de um discurso que parte de um princípio e se dirige a um objetivo específico. No século XX, entretanto, a não-linearidade passou a se tornar um elemento cada vez mais forte na música ocidental, o que naturalmente acompanha uma transformação na forma como o próprio tempo é percebido e vivenciado. Ambos os fatores históricos identificados por Kramer como cruciais no desencadeamento dessa transformação – a influência da música oriunda de culturas não-ocidentais (tais como o gamelan javanês para Debussy e a música clássica indiana para Messiaen) e o impacto da tecnologia de gravação – tiveram uma forte influência no desenvolvimento musical de Zappa.

Entretanto, a natureza essencialmente não-linear de sua obra pode ser atribuída sobretudo à interessante visão que o compositor tinha de tempo, muito mais próxima das concepções observadas por Kramer em certas culturas orientais:

“[...] Eu penso que tudo está acontecendo o tempo todo, e a única razão pela qual pensamos o tempo linearmente é porque somos condicionados a fazê-lo. [...] Você pode pensar o tempo como uma constante esférica em que [...] esta xícara de café sempre esteve cheia, e sempre vazia. [...] Nós projetamos nosso próprio universo pessoal e estilo de vida, que é regido pelo tempo fatiado desta forma, e progredimos de fatia em fatia, dia após dia, e você só aprende a cumprir seus prazos desse jeito. [...] Parece igualmente factível para mim que tudo esteja acontecendo o tempo todo, e se você acredita que a sua xícara de café está cheia ou não é irrelevante.” (Zappa apud Menn 1992: 64).

Essa visão peculiar ilumina muitos aspectos da obra de Zappa – não só o pensamento estrutural comentado acima como a própria aversão declarada do compositor à “previsibilidade” das progressões harmônicas funcionais e dos esquemas formais da música tradicional.⁵ É interessante notar, inclusive, que o compositor já havia empregado o termo “tempo não-linear” em 1984 (Zappa 2010: 19), quatro anos antes da publicação de *The Time of Music*. Entretanto, não há como negar que a linearidade ocidental é uma parte fundamental da cultura na qual o compositor nasceu e foi criado, e como tal também se faz presente, em maior ou menor grau, em toda sua obra. São justamente as diversas formas de interação entre linearidade e não-linearidade que, segundo Kramer, determinam como a música é percebida e apreendida no tempo. A seguir analisaremos como esses elementos interagem em “NAIA”.

⁵ Ver a esse respeito Zappa; Occhiogrosso 1989: 186-187.

“NAIA”: estrutura e interpretação

Ex. 1: “NAIA”, compassos 1 a 6 (0:00-0:23) (redução nossa).

Os principais elementos que vão constituir toda a peça são apresentados já na primeira página da partitura (ex. 1). Sua textura pode ser descrita de forma esquemática como consistindo em três estratos ou camadas. A 3ª camada, que começa a atuar no último tempo do último compasso do ex. 1, consiste basicamente em notas longas, sustentadas, em geral, por vários compassos, cujos pontos de entrada e saída não seguem nenhum padrão aparente. As duas primeiras camadas, entretanto (que correspondem respectivamente à linha de baixo e a duas linhas adicionais que se sobrepõem em homofonia, representadas neste excerto inicial por dois clarinetes e duas violas), apresentam um comportamento nitidamente mais regular e “previsível”. Uma pista importante para a origem dessa estrutura pode ser encontrada nos interlúdios orquestrais “Janet’s Big Dance Number” e “Lucy’s Seduction of A Bored Violinist” (de aqui em diante “JBDN” e “LSOABV”), que integram a trilha sonora do filme *200 Motels*. O trecho a que nos referimos, transcrito no ex. 2, é ouvido no início de “JBDN” e recapitulado no final de “LSOABV”, onde é prolongado na forma de ostinato, servindo como acompanhamento para uma melodia de caráter improvisatório. Uma rápida comparação com o ex. 1 deve bastar para revelar o parentesco óbvio entre as duas idéias: se ignorarmos a 3ª camada e tentarmos fazer uma redução do ex. 1 que retenha apenas sua estrutura harmônica fundamental,

chegaremos naturalmente a uma estrutura de duas vozes mais uma linha de baixo, idêntica àquela representada no ex. 2.⁶ Em “NAIA”, entretanto, a 2ª camada aparece entrecortada pelo que chamaremos de “espasmos motivicos”: figurações melódicas curtas e rápidas que recorrem a cada dois compassos, entendidas aqui como uma forma (ainda que pouco ortodoxa) de “ornamentação”.⁷



Ex. 2: “Janet’s Big Dance Number”, compassos 1 a 7 (0:00-0:25) (transcrição nossa).
Harmonia recapitulada em “Lucy’s Seduction of a Bored Violinist” (1:44-2:14).

É interessante observar como a alternância contínua entre a linha de baixo e as vozes superiores que formam a estrutura básica de “NAIA” (tal como sintetizada no ex. 2), em perfeita defasagem, lembra uma estrutura tradicional de contraponto de 4ª espécie. Esta estrutura se mantém com absoluta regularidade por 35 de seus 36 compassos, o que permite facilmente elaborar, ainda sem considerar a 3ª camada, uma redução esquemática do “esqueleto” harmônico da peça. A fig. 1 mostra o resultado dessa redução (com a numeração de compassos acima da pauta superior), que permite identificar na peça alguns princípios gerais de organização. Se excluirmos apenas o último compasso da peça, percebe-se nesta figura que a forma é absolutamente simétrica, definida pelo grande arco cromático percorrido pela linha de baixo. A rigor, esse arco compreenderia apenas os compassos 5 a 30; no entanto, ele também pode ser entendido como uma extensão do movimento oscilatório periódico que inicia e conclui a peça. Assim, a ondulação apresentada inicialmente, de amplitude de apenas um semitom (Lá bemol a Lá natural), é em seguida alargada no tempo e no espaço para preencher o âmbito de um tritono (Lá bemol a Ré), e retorna após esse longo momento de expansão à amplitude original, na qual se estabiliza brevemente antes do salto final. Pode-se observar ainda que a configuração geral da linha de baixo é refletida na 2ª camada, especificamente em sua ocupação dos registros, que inicialmente parece realizar uma espécie de cânone em relação à 1ª. Contudo, essa curva tem seu ápice nos compassos 14 e 15, três compassos antes da linha de baixo

⁶Sabe-se que este trecho foi escrito em 3/4 pois a parte do pianista é claramente visível no início da cena correspondente no filme. Uma audição cuidadosa revela ainda um contorno dinâmico entre a linha de baixo e as duas vozes superiores bastante parecido ao de “NAIA”.

⁷Optamos por evitar termos mais tradicionais como “motivo” visto que estes “espasmos” estão conectados mais pela função que exercem na obra (por um lado, criar “marcadores” temporais que quebram a continuidade, e por outro, como veremos, reforçar os processos direcionais que operam nesta camada) do que por procedimentos de desenvolvimento ou variação. Adotando uma visão analítica mais superficial, no entanto, o primeiro destes espasmos poderia efetivamente ser entendido como um “motivo principal” ou até mesmo um “tema”, pelo simples fato de recorrer várias vezes no início e no fim da obra.

atingir seu Ré culminante. Uma defasagem similar pode ainda ser observada na conclusão dessas duas curvas no final da peça. Outra grande curva oscilatória parece ser descrita pela variação na densidade da 2ª camada, que contém duas vozes no começo e gradualmente atinge seu ponto culminante com cinco vozes no compasso 16. Esta camada sofre em seguida uma redução abrupta para duas vozes, com uma contração para uma única voz no compasso 30 e uma nova expansão no final da peça. Uma outra curva, ainda, pode ser identificada no âmbito ocupado pela 2ª camada, que oscila inicialmente entre uma 3ª maior e uma 7ª maior, expandindo-se para uma 7ª maior composta e em seguida retomando o movimento oscilatório inicial, porém de forma menos regular. Naturalmente esta última curva está diretamente relacionada às duas anteriores – como demonstra a coincidência entre seu ponto culminante e o da “curva de densidades” descrita anteriormente. Salvo este caso, entretanto, não é possível estabelecer praticamente nenhuma correspondência exata entre todas essas curvas. Naturalmente, o acúmulo de defasagens contribui para perturbar a simetria

The image displays a musical score for the piece "NAIA", consisting of four systems of music. Each system contains two staves (treble and bass clef) and is numbered with measure numbers from 1 to 36. The notation includes various chords, melodic lines, and dynamic markings. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#) and back to one sharp (F#). The score illustrates the harmonic structure discussed in the text, showing the evolution of the second layer's density and the oscillating curves of the third and seventh chords.

formal da peça, dificultando a identificação precisa de um “ponto central” na escuta.

Fig. 1: esquema harmônico de “NAIA”.

Mas o que representam todas essas oscilações, afinal? Uma possível resposta é sugerida pelo “programa” da peça. De acordo com as notas do encarte do álbum *Boulez Conducts Zappa: The Perfect Stranger*, que descreve as sete faixas que integram o álbum como “peças de dança, cada uma com uma estória e ‘efeitos sonoros’

embutidos”, “‘NAIA’ mostra um marinheiro-artista, em pé diante de seu cavalete, espiando por uma vigia [de navio] em busca de inspiração, enquanto homens mais sábios dormem em redes ao seu redor.” (ZAPPA, 1985). A peça parece descrever assim, mais que uma “estória”, uma cena absolutamente estática, uma espécie de “animação suspensa”. Com efeito, na paisagem monótona descrita pelo programa, a ondulação parece ser a única forma de movimentação possível – seja no vaivém regular e constante das ondas do mar, seja no balanço das redes ou, possivelmente, na respiração dos marujos que nelas dormem. Essa idéia constitui, assim, a espinha dorsal da obra, e permeia todos seus planos desde o nível estrutural mais primário, como evidencia o “esqueleto” delineado na fig. 1.

Com efeito, a 3ª camada opera com o mesmo tipo de movimento oscilatório, porém de forma bem mais irregular e em uma escala temporal mais distendida. Como já foi dito, se nas duas primeiras camadas os eventos sonoros aparecem sempre subordinados a uma formulação métrica, e portanto sincronizados, aqui já não existe qualquer regularidade ou padrão de organização aparente: eventos sucedem e se sobrepõem uns aos outros em posições métricas, durações e registros completamente díspares e imprevisíveis, em geral sem qualquer relação direta entre si. Entretanto, alguns sons apresentam pontos de ataque e/ou extinção coincidentes, podendo assim ser “agrupados” para efeito de análise como um único evento, ainda que essas coincidências sejam ocasionalmente obscurecidas, do ponto de vista perceptivo, pelo contexto sonoro ou pelas diferenças no contorno dinâmico dos sons. Este tipo de comportamento também permanece inalterado por toda a peça, com momentos de maior e menor atividade e apenas uma breve interrupção (entre os compassos 26 e 28). Como resultado, a 3ª camada tem o efeito de “nublar” a periodicidade e a direcionalidade absolutamente linear que opera nas duas primeiras, contribuindo decisivamente para instaurar na peça uma sensação geral de estaticidade (além de proporcionar à textura um sofisticado acabamento timbrístico, mascarando de forma bastante eficaz a objetividade e a simplicidade estrutural das duas primeiras camadas). A 3ª camada também expande consideravelmente o espaço harmônico ocupado pela peça: sua tessitura abrange desde um Fá contrabaixo na tuba, abaixo do Lá bemol que inicia a peça, até um Sol altíssimo. As outras duas camadas, como se vê na fig. 1, ocupam uma zona bem menor dentro deste âmbito global.

The image shows a musical score for the piece "NAIA", specifically measures 7 to 12. The score is a reduction of measures 7 to 12, showing various instruments including violins, flutes, violoncello, tuba, clarinet, and trombones. The notation includes notes, rests, and dynamic markings like "fg." and "tba.".

Ex. 3: "NAIA", compassos 7 a 12 (0:23-0:47) (redução nossa).

Um dos principais procedimentos que contribuem para o efeito "paralisante" da 3ª camada, que Zappa faz questão de escancarar logo no início da peça, é a saturação do espaço sonoro: enquanto nos primeiros cinco compassos (ex. 1) há apenas sete instrumentos tocando as três linhas principais, nos compassos 6 e 7 ocorrem, condensadas em menos de três tempos, entradas de todo o restante do conjunto instrumental (exceto nove instrumentos que ficarão reservados para o final da obra). A noção de "linha" imediatamente dá lugar, assim, à de freqüências ou massas estáticas que disputam o espaço entre si. O ex. 3 mostra uma redução dos compassos 7 a 12. Observa-se que, ao chegar no final do compasso 7, tem-se praticamente o total cromático soando simultaneamente, com exceção das notas Lá bemol, que inicia a peça, e Si bemol: não por acaso, as duas sensíveis melódicas do Lá que soa na 1ª camada neste instante, relação claramente projetada no eixo temporal pela linha de baixo. A introdução do total cromático nesse ponto é especialmente importante, pois permite a Zappa, por meio de uma "filtragem" desta massa harmônica, escolher precisamente quais alturas serão polarizadas a partir daí. No trecho reproduzido no ex. 3, as alturas polarizadas são Dó sustenido, Ré, Mi e Fá. O Dó sustenido e o Ré são aqui tratados na forma de dois blocos: um apresentado pelas trompas nos compassos 6 e 7 e reintroduzido nos compassos 8 a 10, o outro sustentado pelas flautas e violoncelos, em resposta ao primeiro, nos compassos 7 a 11. O Dó sustenido em especial ganha bastante força devido ao dobramento entre trompa

e dois violoncelos na mesma 8ª. Ambas as notas são ainda ouvidas na 2ª camada nos compassos 10 e 11, mas são abandonadas em seguida. A polarização do Mi é bem mais marcante: esta nota, que já havia sido introduzida pela 2ª camada no 4º compasso (ex. 1), é retomada pelo fagote na mesma 8ª no compasso 6 e sustentada até o compasso 8, quando retorna à 2ª camada, na qual aparece em todos os acordes até o compasso 13 e novamente nos compassos 16 a 21. O Mi do fagote, assim, funciona como “preparação” de um pivô harmônico importante durante todo o trecho que se segue. O Fá, introduzido pela tuba no compasso 7 e “transferido” para a viola no compasso 12, tem um efeito similar; sua introdução no extremo grave nos compassos 7 a 11, entretanto, cumpre ainda a função de “mascarar” o início do movimento direcional na linha de baixo, precisamente no momento em que esta começa a se afastar do ciclo Lá bemol-Lá dos primeiros compassos em direção ao Ré culminante dos compassos 17 e 18.

Aqui já é possível começar a entender como a sensação de estase se produz, em “NAIA”, no próprio seio da direcionalidade: a partir deste trecho, quase todas as notas introduzidas pela movimentação linear das duas primeiras camadas, com efeito, apenas reforçam notas que já vinham soando (ainda que possivelmente em 8ªs distintas), ou que já haviam se fixado na escuta pela polarização em algum momento anterior. Não por acaso, a atividade na 3ª camada não começa imediatamente no início da peça, quando ainda não há nenhuma direcionalidade instaurada nas outras duas camadas. O par harmônico Dó sustenido-Ré, por exemplo, é sustentado por uma boa parte dos compassos 15 a 27 e estabelece uma importante conexão auditiva ao ser retomado nos compassos 19 a 22 (exatamente quando a linha de baixo abandona o Ré, iniciando sua descida), na mesma combinação de flautas e violoncelos que o havia caracterizado nos compassos 7 a 11 (ex. 3). O mesmo acontecerá com o Mi bemol ou Ré sustenido, que é polarizado nos últimos nove compassos da peça, reprisando o segmento de abertura. Apesar de as alturas polarizadas irem mudando, modificando assim o “campo harmônico” que se estabelece ao longo da peça, não é possível perceber nenhum tipo de processo direcional em larga escala; apenas uma massa sonora que, por mais que nunca esteja absolutamente imóvel, não realiza nenhum tipo de deslocamento significativo. O efeito é mais ou menos como o de olhar uma nuvem: podemos perceber formas sutis de movimentação nos detalhes de seus contornos, mas se a observarmos ao longo de um certo período de tempo muitas vezes constatamos que sua forma geral não sofre praticamente nenhuma mudança. A direcionalidade harmônica, assim, é anulada por essa “névoa” que encobre a música; não existe movimento perceptível de um ponto a outro, pois ambos os pontos já coexistiam na textura antes de qualquer manifestação de movimento no primeiro plano.

Os espasmos motivicos da 2ª camada, curiosamente, atuam exatamente no sentido contrário: eles não só reforçam sua periodicidade (marcando claramente o início de cada ciclo de dois compassos) como enfatizam vigorosamente, ainda que de forma truncada, o processo direcional em direção ao ponto central da peça. Com efeito, esses espasmos antecipam, a cada ocorrência, muitos dos aspectos da

movimentação da 2ª camada, como o movimento de expansão em direção ao registro agudo, com a mudança no perfil do gesto (resultado da alteração da última nota dos dois motivos iniciais) no compasso 9, e o emprego de paralelismos entre as vozes nos compassos 11 e 13⁸, reproduzido pela progressão harmônica nos compassos 10 a 15 (fig. 1). Outro elemento que contribui de forma decisiva para caracterizar o movimento geral de tensão crescente nesta parte da peça é o aumento na velocidade e na quantidade de notas desses espasmos. A divisão inicial em fusas regulares dá lugar a uma quintina no compasso 11 e a uma septina no compasso 13, a menor divisão empregada na peça. Como resultado deste processo, os espasmos são finalmente reduzidos a apojeturas simples no compasso 15 e duplas no compasso 17 (a única figuração mais rápida que a septina recém introduzida). Não por acaso, as apojeturas, que já haviam iniciado toda a atividade na 3ª camada (ex. 1 e 3), reaparecem no mesmo compasso também nesta camada. O processo de compressão sofrido pelos espasmos, assim, acaba provocando a fusão completa entre as duas camadas superiores, que se concretiza com o ataque incisivo de um bloco homofônico, formado por flautas, clarinetes, violas e violoncelos, na 2ª colcheia do compasso 19 – um tipo de gesto que até então havia sido reservado exclusivamente à 2ª camada.

O ponto culminante deste processo de fusão ocorre no compasso 22, quando os espasmos voltam a aparecer em dois eventos em rápida sucessão, mas agora completamente desprendidos da 2ª camada. O primeiro evento surge como uma entidade à parte, constituindo quase uma 4ª camada, especialmente pela sua posição métrica, pela inversão em relação ao perfil ascendente que caracterizava os espasmos anteriores (ecoando a descida iniciada pela linha de baixo três compassos antes) e pela instrumentação “estranha” com trompetes, percussões, pianos e harpa em uníssono, instrumentos que até então não haviam tocado na peça. O novo gesto que ocorre no final do mesmo compasso reproduz o padrão de movimentação que havia marcado a 2ª camada no início da peça (sofrendo aqui um breve efeito de “desfoque” devido à sobreposição de fusas regulares e sextina de fusas), porém agora transferido para a 3ª camada. Este gesto culmina, na cabeça do compasso 23, no único ataque coincidente entre duas camadas na peça (além, é claro, do do último compasso). As apojeturas reaparecem na 3ª camada no compasso 24, que condensa um grande número de entradas, em clara referência aos compassos 6 e 7. Desta vez, o gesto serve para marcar a simetria formal e “dissipar” a névoa desta camada: a textura se rarefaz significativamente após o compasso 25, destacando assim o movimento conclusivo do duo de oboés e o retorno ao “tema”.

Quando os espasmos reaparecem no compasso 29, iniciando a recapitulação da seção inicial da peça, eles recebem um tratamento mais “temático”. O contraponto a duas vozes do início é abandonado e, ao invés disso, temos um número bem maior de instrumentos, inclusive os trompetes em sua 2ª entrada, tocando o motivo principal em uníssono (com o clarinete baixo, único instrumento que ainda não havia tocado,

⁸ O segundo Fá sustenido no 3º tempo do compasso 11 na parte dos clarinetes é, muito provavelmente, um erro de edição; o paralelismo que predomina em quase todos os espasmos, bem como a tendência geral na música de Zappa a evitar a 8ª como intervalo melódico (ao contrário das onipresentes 7ªs maiores), sugerem um Fá natural. Acerca da escassez de 8ªs melódicas na música de Zappa, ver Herraiz 2010: 76-79).

dobrando a massa inteira uma 8ª abaixo). O efeito dramático desta recapitulação “exacerbada” é bastante claro, e é reforçado pelo tratamento harmônico e timbrístico dado a toda a passagem final. A orquestração transparente nos compassos 29 e 30, com todas as notas claramente audíveis e bem espaçadas nos registros, realça a sonoridade 3ª que se instaura com o fim do duo de oboés na 2ª camada, remetendo a escuta claramente à tríade de Lá bemol menor que inicia a peça (acrescida aqui de 7ª e 9ª maiores, tocadas pelos violinos no registro agudo, além da 13ª maior se considerarmos o Fá que finaliza a parte do 2º oboé ainda no compasso 29) e marcando assim o início da “recapitulação” propriamente dita. Quando o baixo volta a subir para Lá natural, no entanto (interrompendo o longo movimento descendente iniciado no compasso 19 e retomando a oscilação inicial), a atividade na 3ª camada se reintensifica e cria uma nova saturação do espaço cromático, chegando a até nove classes de altura soando simultaneamente no início do compasso 32. Mais que isso, o compasso 31 marca o retorno do Fá contrabaixo na tuba (o mesmo dos compassos 7 a 11), mascarando novamente o movimento da linha de baixo e tornando a harmonia ainda mais “turva”. Interessantemente, ambas as entradas do Fá grave ocorrem sob um baixo em Lá na 1ª camada. Se na primeira vez, entretanto, após a introdução do Fá o baixo dava seqüência ao movimento ascendente com um Si bemol, aqui o baixo retorna a Lá bemol, reproduzindo assim, três 8ªs abaixo, o intervalo Fá-Lá bemol que finalizou o duo de oboés nos compassos 28 e 29. A tuba continua a encobrir a linha de baixo mesmo após a última iteração do motivo inicial, depois que a “névoa” da 3ª camada é dissipada.

Ex. 4: “NAIA”, compasso 36 (2:26-2:41) (redução nossa).

O último compasso da peça provoca uma ruptura em todas as três camadas, dando lugar a um acorde que poderia ser entendido como combinando as tríades de Fá sustenido menor e Dó diminuto. Este acorde final, curiosamente, não existe na primeira versão da peça; ao invés disso, no compasso 35, o 2º violino realiza um rápido gesto ascendente com as notas Mi-Dó (uma 6ª menor acima)-Mi bemol, que é repetido pelo 1º violino no compasso 36, transposto um tom abaixo, enquanto o baixo permanece em Lá. Na presente versão, assim como havia feito com os motivos do início, Zappa sobrepõe estes dois gestos finais no último compasso (ex. 4). Aqui, o primeiro gesto é tocado pelo 2º violino, idêntico ao original, enquanto o segundo, tocado pelas violas, é transposto uma 8ª abaixo – exatamente o mesmo tratamento

dado às partes das flautas em Sol e do violino no início da peça. Além disso, Zappa adiciona uma voz intermediária para preencher o “vazio” formado pelo intervalo de 9ª maior entre estas duas e acrescenta um Lá nos violoncelos, enquanto a linha de baixo realiza, com um glissando, um salto de 6ª maior para Fá sustenido. Devido aos distintos tratamentos dados a cada componente deste acorde, evidenciados no ex. 4, ele poderia ser entendido como uma condensação final das três camadas: as três notas superiores pertenceriam assim à 2ª camada, devidamente precedidas por um espasmo final, enquanto a linha de baixo salta para Fá sustenido, permanecendo na mesma instrumentação, e os violoncelos tocando o Lá representariam uma última intervenção da 3ª camada (leitura coerente com o papel que desempenharam ao longo de toda a peça). Exatamente como a frase que deu origem ao título, a música parece concluir assim com um enfático ponto de interrogação – simbolizado pelo rápido gesto ascendente e pelo acorde final que permanece suspenso “no ar”.

Voltando agora com mais atenção à fig. 1, é possível identificar nas duas primeiras camadas alguns princípios gerais de estruturação harmônica. Um deles é a onipresença da 3ª menor, seja em sua forma original, invertida (6ª maior) ou composta (10ª menor). Este intervalo, que se fixa na escuta desde o 2º compasso (formando aí uma tríade de Lá bemol menor), tem sua importância escancarada a partir do ponto central da peça. Esse ponto é claramente demarcado pela redução brusca na textura e pela introdução de uma nova tríade menor sobre o baixo em Ré (à distância de um trítone, portanto, da tríade inicial). Mais importante que a redução na textura, entretanto, é o súbito destaque dado à 2ª camada (que a esta altura da peça, devido à sua heterogeneidade timbrística, ao seu adensamento e expansão progressivos, e à liquidação de seus “espasmos motivicos”, como vimos, já havia se fundido às outras duas) quando esta é reduzida, por doze compassos, a apenas um duo de oboés (ex. 5). Zappa realça a diferenciação dinâmica entre os dois oboés, especialmente na segunda metade desse duo, quando a textura da 3ª camada é significativamente reduzida, colocando a sonoridade sólida e incisiva dos oboés em primeiro plano e evidenciando assim a simetria formal da passagem: trata-se na verdade de uma figura de seis compassos, finalizada com um intervalo de 3ª menor entre as duas vozes, que é imediatamente reexposta uma 3ª menor abaixo, refletindo o deslocamento realizado pelo baixo durante o mesmo período e formando, portanto, outra tríade menor, desta vez sobre o baixo Si, no início desta repetição transposta. Cabe observar que até então os oboés só haviam participado da movimentação da 3ª camada; sua última atividade antes de iniciar a seqüência descrita acima havia sido sustentar por mais de seis compassos a 2ª maior Si bemol-Dó (começando no penúltimo compasso do ex. 3). Na segunda metade da peça, até o compasso 29, os oboés mudam de função, passando a atuar na 2ª camada.



Ex. 5: “NAIA”, compassos 18 a 29 (1:08-1:57), oboés.

Outro princípio estrutural interessante nestas duas camadas é a predominância de formações verticais essencialmente diatônicas: se considerarmos cada compasso da fig. 1 como um acorde à parte (excluindo o 1º compasso, que possui uma única nota), obtemos ao todo 35 acordes, sendo que 24 desses são integralmente diatônicos e os outros 11 contêm uma única ambigüidade tonal, isto é, exigem a alteração cromática de uma única nota para se tornarem diatônicos. Com efeito, todos os oito primeiros compassos da peça, assim como os sete finais, com exceção do último, se enquadram perfeitamente no modo de Sol sustenido/Lá bemol Frígio, e 10 dos 21 compassos restantes se inserem sem qualquer modificação em uma ou outra escala diatônica. Todos esses acordes podem então ser reduzidos a fragmentos do ciclo de 5ªs, intervalo que inclusive aparece proeminentemente em vários deles. 3ªs menores e 5ªs justas operam assim, em “NAIA”, em dimensões estruturais diferentes porém complementares: as primeiras têm uma função principalmente “horizontal”, evidenciada pelo seu emprego como marcador em pontos de simetria formal, enquanto que as últimas regem sobretudo a dimensão vertical da peça. Outros intervalos harmônicos que recorrem ao longo da peça, tais como 7ªs menores e 3ªs maiores, podem ser entendidos simplesmente como resultado da interação entre essas duas classes de intervalos. Com efeito, o próprio duo de oboés recém comentado (ex. 5) pode ser entendido desta forma: na segunda metade desta passagem, o jogo de dinâmica criado por Zappa destaca os intervalos melódicos de 4ª justa (Fá sustenido-Ré bemol, no 2º oboé) e 3ª maior (Dó-Lá bemol, no 1º oboé), que se sobressaem na escuta. A 4ª é uma mera inversão da 5ª, pertencendo à mesma classe de intervalo, e a 3ª maior pode ser entendida como a diferença entre a 5ª recém-ouvida e a 3ª menor que rege, como vimos, a simetria desta passagem. Esta relação é colocada em evidência pela introdução simultânea do Fá no 2º oboé, que forma uma 3ª menor com o Lá bemol, completando assim, com o Dó que o precedeu no 1º oboé (e que continua soando, duas 8ªs abaixo, nas violas), mais uma tríade menor. Evidentemente, esta formação triádica também pode ser encontrada na primeira parte deste duo, ainda que aí a harmonia seja “mascarada” pelo tratamento dinâmico mais uniforme e pela textura mais complexa.

Conclusão

Esta extrema coerência no tratamento dos intervalos constitui assim um aspecto fortemente não-linear de “NAIA”, tão fundamental quanto a textura cíclica e imutável ou as intermitentes saturações do espaço sonoro promovidas pela 3ª

camada. Todos esses elementos, operando em conjunto, são responsáveis pela sensação marcante de “paralisia” harmônica que caracteriza a peça. Por outro lado, a linearidade é uma força estrutural igualmente importante no discurso musical de “NAIA”, manifestando-se tanto no movimento cromático da linha de baixo quanto nos diversos gestos oscilatórios mencionados, percebidos como eventos claramente direcionais (percepção enfaticamente reforçada, como vimos, pelos “espasmos motivicos” que recorrem ao longo da peça). Por meio do controle preciso da interação destes elementos na obra, Zappa cria uma tensão permanente entre estas duas forças antagônicas, a direcionalidade e a estase, que se reflete em todos os níveis estruturais. Tal conflito pode ocasionalmente causar uma certa perturbação nos hábitos de escuta ocidentais, já que não sabemos, de antemão, se a peça deve ser ouvida horizontalmente ou verticalmente, isto é, se a ouvimos “no tempo” ou “no espaço”. Naturalmente, ambas as formas de vivenciar a obra são possíveis e igualmente válidas, e podem revelar aspectos distintos, porém complementares, de sua construção.

Referências bibliográficas

- HERRAIZ, Martin. *O Estranho Perfeito: A música orquestral de Frank Zappa*. São Paulo: Unesp, 2010. Disponível em <www.ia.unesp.br/pos/stricto/musica/teses/2010/dissertacao_martin_herraiz.pdf>. Acesso em 12 jul. 2011. Dissertação de mestrado.
- KRAMER, Jonathan D. *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. New York: Schirmer, 1988.
- MENN, Don. The Mother Of All Interviews: Act 2. *Guitar Player Presents: Zappa!*. San Francisco: New Bay, p. 47-64, 1992.
- ZAPPA, Frank. *Naval Aviation In Art?*. Partitura. Los Angeles: Munchkin Music, 1977.
- _____. *Them Or Us (The Book)*. 2 ed. Originalmente publicado em 1984. Padstow: Pinter & Martin, 2010.
- ZAPPA, Frank; OCCHIOGROSSO, Peter. *The Real Frank Zappa Book*. New York: Fireside, 1989.
- ZAPPA, Frank; PALMER, Tony. *Frank Zappa's 200 Motels*. Videocassete. Produzido para o cinema em 1971. Los Angeles: United Artists, 1994.

Referências discográficas

- ZAPPA, Frank. *Frank Zappa's 200 Motels*. Compact Disc. Originalmente lançado em 1971. Salem: Rykodisc RCD 10513/14, 1997.
- _____. *Boulez Conducts Zappa: The Perfect Stranger*. Compact Disc. Originalmente lançado em 1984. Salem: Rykodisc RCD 10542, 1995.
- _____. *Orchestral Favorites*. Compact Disc. Originalmente lançado em 1979. Salem: Rykodisc RCD 10529, 1995.

Quatro tipos de ênfase melódica inicial no blues tradicional e suas formas de prolongação

Rafael Palmeira

Universidade Federal do Paraná – e-mail: palmeira.rafael@hotmail.com

Resumo: Nesse artigo serão abordados aspectos da construção melódica do blues através de uma ótica etno-schenkeriana. Levando em consideração os componentes estruturais da melodia do blues tradicional é possível identificar elementos estruturais e distingui-los dos elementos de prolongação. Tais componentes estruturais não são construídos com base na música tonal tradicional, sendo necessária uma adaptação do método analítico schenkeriano. Com base nas análises feitas por Stock (1993) e Larson (2009) serão abordadas as questões necessárias para o entendimento da construção melódica do blues através de uma abordagem schenkeriana fora do âmbito da música tonal tradicional.

Palavras-chave: Blues; análise schenkeriana; prolongação melódica; ênfase melódica.

Abstract: This paper will approach the aspects of blues melodic construction through an ethno-Schenkerian outlook. Taking into account the melodic structural components of traditional blues it is possible to identify structural elements and distinguish them from the prolongation elements. Such structural components are not constructions based in traditional tonal music, and it is necessary to make an adaptation of the Schenkerian analytical method. Based on the analysis done by Stock (1993) and Larson (2009), necessary questions will be approached for the understanding of blues melodic construction through a Schenkerian approach out of the traditional tonal musical context.

Key-words: Blues; Schenkerian analysis; melodic prolongation; melodic emphasis

Este artigo é oriundo da pesquisa para a dissertação de mestrado em desenvolvimento pelo PPGMus-Xxxx onde o foco principal é a adaptação da teoria analítica de Schenker para o jazz. Como principal referência para essa pesquisa está o trabalho de Larson (2009) onde o autor faz uma aplicação da análise schenkeriana no jazz moderno sem muitas adaptações devido à proximidade do jazz moderno com a música tonal. Porém o jazz, assim como a música afro-americana, possui influência de várias culturas distintas e através do trabalho de Stock (1993) sentiu-se a necessidade de um estudo aprofundado nas origens do jazz para tal adaptação do método analítico para, assim, levar em consideração os aspectos característicos fundamentais para o entendimento da música afro-americana.

Sob uma ótica etno-schenkeriana

Stock (1993) adota o termo etno-schenkeriano para os trabalhos feitos por etnomusicólogos empregando princípios schenkerianos para o estudo de músicas feitas fora do âmbito da música europeia tradicional. O autor primeiramente trabalha

com definições do objeto de estudo da etnomusicologia¹ e enfatiza a importância do etnomusicólogo “perceber a análise como uma eclética atividade” sendo que “quanto mais fatores comportamentais e contextuais podendo ser integrados dentro da análise musical, melhor” (Stock 1993: 217). Em seguida o autor cita estudos com um caráter etno-schenkeriano como os trabalhos de John Blacking, Laz Ekwueme e Kofi Agawu (Stock 1993: 219). Finalmente Stock faz sua aplicação analítica em duas óperas chinesas e em uma canção africana. Nessas análises o autor adapta princípios schenkerianos para a abordagem melódica dessas peças que são construídas com princípios não-tonais. Possuindo princípios de ornamentação melódica distintos da tradição tonal ocidental, Stock consegue indicar elementos estruturais e elementos de prolongação dentro dessas peças.

Através de vários princípios comuns encontrados em peças folclóricas que possuem formas de variação ou reiteração é possível, segundo Stock (1993: 221), apontar para elementos estruturais “schenkerianos ou quase-schenkerianos”. Essas estruturas “surgem a partir de uma única seção de reiteração, forma e variação, ou das análises de várias músicas curtas, mas inter-relacionadas” (Ibid.). Baseando-se nesses princípios, torna-se possível uma abordagem etno-schenkeriana aplicada ao blues, levando em consideração que o blues é um gênero folclórico americano e ele possui várias dessas características melódicas propostas por Stock. Essas características melódicas também podem ser encontradas em vários gêneros musicais afro-americanos, como o gospel, ragtime, jazz, entre outros.

Componentes estruturais do blues

O blues possui características estruturais distintas da música tonal tradicional e essas características devem ser levadas em consideração na sua abordagem analítica. Esses princípios estruturais estão presentes em toda a música afro-americana. Schuller (1968: 31) aponta para as características da música africana que foram preservadas dentro do contexto americano, sendo elas: a complexidade rítmica oriunda da polirritmia africana (Schuller 1968:31), escalas pentatônicas² com melodias sobrepostas (Schuller 1968:65) criadas sem a necessidade de um acompanhamento harmônico³, e padrões musicais característicos de pergunta e resposta⁴ predominante

¹ Stock (1993:216) trabalha com teóricos do campo etnomusicológico como: Mantle Hood que sugere que a etnomusicologia é um estudo da música "não apenas em termos de si mesma, mas também em relação ao seu contexto cultural" John Blacking chamou a atenção para o reconhecimento de música como "som humanamente organizado"; enquanto a influência antropológica de Alan Merriam descreveu seu campo como o estudo de "música como cultura". Steven Feld também articulou seu interesse com a relação de som musical às práticas humanas mais amplas, convidando a teoria etnomusicológica "para explicar formalmente a interação de estrutura sonora com o contexto e pretensões culturais de seus criadores/ouvintes".

² As escalas pentatônicas também podem ser encontradas na música folclórica europeia.

³ Schuller (1968:57) afirma que “qualquer discussão da harmonia no jazz e dos seus antecedentes deve forçosamente começar com a compreensão de que, no início, a música africana não possuía harmonia. Se ela surgia, era de forma acidental e, [...], não a harmonia funcional diatônica no sentido europeu”.

no blues, no jazz e no gospel negro. Esses elementos formam uma gramática musical do jazz e, de modo geral, da música afro-americana. Giddins (2009: 44) afirma que “as qualidades que marcam o jazz decorrem diretamente de suas origens folclóricas, as quais, mais do que nunca, são afro-americanas”.

Portanto, tal abordagem do blues dentro do conceito etno-schenkeriano proposto por Stock se torna válido, uma vez que o autor considera “a evolução folclórica” como um “meio fundamental de mediação” entre “o som musical, comportamento e contexto” (Stock 1993: 220). A preservação de traços da cultura africana dentro do contexto americano é interdependente à evolução da música folclórica produzida no meio afro-americano. O blues, como gênero folclórico, possui um papel determinante para o desenvolvimento e para a evolução do jazz. Hobsbawn (1986: 130) afirma que “sua estrutura foi internalizada pelos músicos e se tornou um padrão para a improvisação jazzística”.

O blues inicialmente era um gênero poético declamado ou cantado sem acompanhamento harmônico pelos escravos⁵ (Giddins 2009: 49). A estrutura mais padronizada do blues está baseada em uma estrofe de três versos, sendo que o primeiro verso (A) é repetido duas vezes, seguido de um terceiro verso (B) contrastante, tendo assim uma estrutura formal de AAB. Com o passar dos anos, sob a influência da cultura musical europeia e pelo acesso aos instrumentos musicais ocidentais o negro passa a introduzir progressões harmônicas apoiando as melodias dos blues. Porém, a essência da construção melódica é preservada, mantendo assim a inflexão melódica do negro dentro de progressões harmônicas europeias de I-IV-V-I.

Possuindo progressões harmônicas o blues passou a ter uma forma musical padrão em doze compassos (Giddins 2009: 29). A Tabela 1 demonstra a forma do blues de doze compassos tradicional. Nos primeiros quatro compassos é cantado o primeiro verso (A) sob o acorde de tônica. No quinto compasso o primeiro verso (A) é repetido mantendo a melodia, porém com a mudança harmônica para a subdominante. No nono compasso ocorre o terceiro verso (B) na estrutura conhecida como *turnaround* onde ocorre maior movimentação harmônica através de uma cadência plagal.

I7	I7	I7	I7
IV7	IV7	I7	I7
V7	IV7	I7	I7

Tab. 1: Forma do blues de doze compassos.

⁴ Giddins (2009:12) afirma que “dentro do ciclo repetitivo de estruturas do jazz, a música é organizada por camadas rítmicas: partes altamente individualizadas que contrastam com alguma outra, assim como elas servem para criar um todo unificado”. No mínimo duas camadas rítmicas diferentes estão acontecendo simultaneamente: uma base rítmica padrão e contínua e outra sendo executada através de variações muitas vezes no padrão de pergunta e resposta.

⁵ Schuller (1968:57) afirma que “qualquer discussão da harmonia no jazz e dos seus antecedentes deve forçosamente começar com a compreensão de que, no início, a música africana não possuía harmonia. Se ela surgia, era de forma acidental e, [...], não a harmonia funcional diatônica no sentido europeu”.

As progressões harmônicas do blues são baseadas dentro do campo harmônico tradicional, mantendo a relação do grau escalar como a tônica sendo o primeiro grau, a subdominante o quarto grau, assim por diante. Porém não é possível estabelecer uma relação tonal tradicional nas progressões harmônicas do blues. Primeiro por que não ocorre a progressão tonal característica de I-V7-I e, segundo por que os acordes quando harmonizados em tétrades utilizam-se de sétimas menores em todos os acordes da progressão do blues. Sendo assim, o blues possui um forte caráter modal em suas progressões harmônicas. Todos os acordes são maiores com sétimas menores, caracterizando acordes baseados no modo mixolídio (Levine 1995: 220).

Levine (1995: 215) afirma que a melodia do blues está baseada na escala pentatônica menor, (Fig. 1). O autor demonstra vários exemplos da utilização dessa escala dentro das progressões harmônicas do blues. Também é possível ocorrer a escala pentatônica com *blue notes*, (Fig. 2), onde ocorrem o acréscimo do quarto grau aumentado, ou do quinto grau diminuto na estrutura da escala pentatônica.



Fig.1: Escala pentatônica de lá menor.

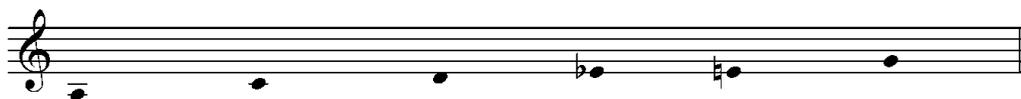


Fig. 2: Escala pentatônica de lá menor com *blue note*

A Fig.3 resume como é estruturado o blues tradicional. Em um blues em Lá maior temos a progressão harmônica baseada no campo harmônico tradicional, porém com a sétima menor, dando um caráter modal para a progressão harmônica. A melodia do blues é baseada na escala pentatônica menor. A Fig.3 mostra a escala pentatônica de Lá menor sendo executada simultaneamente com o acorde de Lá maior com sétima menor. Desta forma, ocorre o choque entre a terça maior da harmonia (Dó#) com a terça menor da melodia (Dó natural).



17m (Acorde de tônica maior com sétima menor - baseado no modo mixolídio)

Fig. 3: Estrutura harmônica e melódica do blues tradicional

Ênfase melódica inicial e formas de prolongação

Levando em consideração os componentes estruturais do blues é possível realizar a abordagem analítica proposta por Stock, adaptando a análise schenkeriana no blues. Para esta pesquisa foram analisadas trinta peças dentro do blues tradicional de doze compassos. A partir de uma primeira leitura dessas peças observou-se quatro tipos de ênfase melódica inicial, sendo elas: 1) na tônica da escala pentatônica; 2) na terça menor da escala pentatônica; 3) na quinta justa da escala pentatônica; e 4) na sétima menor da escala pentatônica. A Fig. 4 ilustra esses quatro tipos de ênfase melódica inicial.

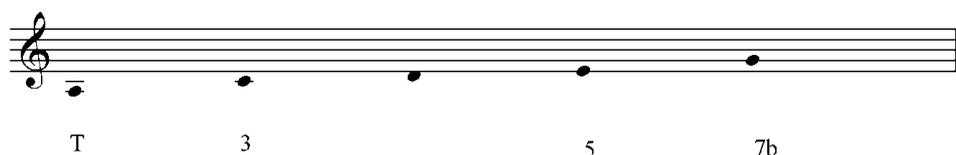


Fig. 4: Ênfase melódica inicial baseada na escala pentatônica menor

1. Ênfase melódica na tônica

A ênfase melódica na tônica foi o tipo mais encontrado durante a pesquisa. Essa ênfase melódica consiste na utilização da tônica da escala pentatônica como uma primeira nota melódica estrutural dentro de uma perspectiva schenkeriana. O exemplo da Fig. 5 é retirado da peça “*She ain’t nothing but trouble*” de Arthur Crudup.

The image displays a musical score for the first phrase of "She ain't nothing but trouble" by Arthur Crudup. The score is in 4/4 time and G major. It features three systems of staves. The top system is for guitar (A), showing a melodic line with a G7 chord indicated above it. The middle system is for piano (B), showing a bass line with a G7 chord indicated below it. The piano part includes a triplet of eighth notes (G, A, B) and a descending eighth-note line (G, F, E, D, C, B, A, G). The guitar part includes a triplet of eighth notes (G, A, B) and a descending eighth-note line (G, F, E, D, C, B, A, G).

Fig.5: Primeira frase da peça “*She ain’t nothing but trouble*” de Arthur Crudup

Nessa frase a nota *Sol*, tônica, é prolongada por uma bordadura inferior e seguida de salto consonante para a nota *Ré*, quinto grau escalar. Em seguida ocorre um movimento descendente através da escala pentatônica de *Sol* menor, até o alcance da tônica oitava abaixo. A frase continua com troca de oitava e novo movimento descendente até a tônica oitava abaixo, conforme mostra o gráfico A da Fig.5. No gráfico B, há uma redução analítica mostrando a primeira nota estrutural e seu direcionamento melódico, sempre oitava abaixo através de um movimento descendente.

No próximo exemplo, “*Someday*” de Arthur Crudup, Fig.6, ocorre uma forma de prolongação melódica através de uma nota oriunda do modo mixolídio. A melodia inicia-se com a primeira nota estrutural *Sol* e realiza o movimento descendente característico do blues. No primeiro compasso a melodia alcança a nota *Si natural*. Essa nota não pertence à escala pentatônica de *Sol* menor, portanto é oriunda do modo mixolídio, gerando uma ambiguidade melódica característica do blues. No gráfico A da Fig.6 a nota *Si natural* é indicada com haste de colcheia para baixo e com a sigla *mix*. A primeira frase então termina com o movimento descendente sobre a escala pentatônica de *Sol* menor. A ligadura pontilhada indica a ligação da terça maior, *Si natural* com a terça menor, *Si bemol*. Essa ligação está presente em várias peças, assim enfatizando a idéia de prolongação melódica e uma hierarquização da escala pentatônica menor sobre o modo mixolídio. A segunda frase apresenta estrutura semelhante, porém ao invés de executar a nota *Si natural* no primeiro movimento descendente a melodia alcança a nota *Si bemol*. O gráfico B mostra a redução das duas frases e, de forma ampla, a ligação da terça maior com a terça menor. A ênfase melódica permanece na tônica da peça, sempre prolongando a nota *Sol*.

The image displays a musical score for the piece "Someday" by Arthur Crudup. It is set in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two main sections, A and B, each with a treble and bass staff. Above the treble staff, guitar chords are indicated: G7, C9, and G. Section A shows a melodic line starting on G4, moving down to D4, then C4, and finally G3. A dotted line connects the G4 note to a G3 note in the next measure, indicating an octave shift. A note on B4 is marked with a downward-pointing stem and the label "mix". Section B follows a similar pattern but starts on G4 and moves down to D4, then C4, and finally B3. A dotted line connects the G4 note to a B3 note in the next measure. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with chords corresponding to the guitar chords above.

Fig.6: Duas primeiras frases da peça “*Someday*” de Arthur Crudup

O exemplo da Fig.7 mostra outra forma de prolongação possível da primeira nota estrutural.

A tônica *Lá* é prolongada até o segundo compasso quando salta para a terça maior, *Dó#*. Esta nota não pertence à escala pentatônica de *Lá* menor. Porém, como é possível observar no gráfico A da Fig.7, ela realiza um movimento descendente percorrendo a escala pentatônica de *Fá#* menor, sexto grau relativo de *Lá* maior. Em seguida a nota *Fá#* tem a tendência de inclinar para a tônica, caracterizando uma prolongação melódica da primeira nota estrutural. Portanto, outra forma de prolongação observada nas melodias do blues é quando se usa a escala pentatônica menor sobre o sexto grau do campo harmônico maior utilizado. No gráfico analítico o sexto grau é indicado com hastes para baixo e para cima.

Fig.7: Primeira frase da peça "Bright Lights, big city" de Jimmy Reed

2. Ênfase melódica na terça

Outro tipo de ênfase melódica inicial é quando a terça menor da escala pentatônica é usada na construção melódica do blues tradicional. Quando ocorre tal ênfase dois pontos importantes merecem destaque: O primeiro é a tendência da terça menor se inclinar para a tônica em todas as melodias do blues tradicional; O segundo é o choque causado pela terça menor da melodia com a terça maior da harmonia. O primeiro exemplo é mostrado na Fig.8 e mostra esses dois pontos importantes.

The image shows a musical score for the first phrase of the piece "You'll like my loving". The score is written in 4/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The piece is in A major, indicated by the "A7" chord symbol above the first measure. The score consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below it. The first staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes in the second measure. The grand staff shows the piano accompaniment. In the first measure, the bass clef has a chord of A7. The treble clef of the grand staff has a melodic line starting on D4 (labeled "3b" for third below) and moving towards A4 (labeled "1" for first). A dashed line indicates the melodic path from D4 to A4. The second measure continues this melodic line, with another "3b" marking. The third measure shows the melodic line moving further towards A4, with a "3b 1" marking. The fourth measure shows the melodic line reaching A4, with a "1" marking. The fifth measure shows the melodic line moving down to G4, with a dashed line indicating the path.

Fig.8: Primeira frase da peça "You'll like my loving"

A terça menor, *Dó natural*, é prolongada no início da melodia e logo no início tem sua tendência de salto descendente para a tônica, nota *Lá*, como mostra o gráfico A da Fig.8. Também é possível observar o choque da terça menor, *Dó natural* da melodia, com a terça maior *Dó#* na harmonia. A melodia segue prolongando a terça menor estrutural e preserva a tendência de se inclinar para a tônica *Lá*, conforme mostra o gráfico B da Fig.8.

Uma forma de atrasar a primeira nota estrutural pode ocorrer quando é enfatizada a terça maior na melodia. Porém, como visto anteriormente, a terça maior não está relacionada com a escala pentatônica menor e assim, sua função será de prolongação. O exemplo da Fig.9 ilustra esse caso.

The image displays a musical score for the piece "Can't stop lovin'" by Elmore James. It is set in 4/4 time and the key of D major. The score is divided into two systems, A and B. System A shows the first phrase, starting with a D7 chord. The melody begins on a natural Si (F#), which is marked as "mix" (mixolydian mode). The melody descends through the notes G, F#, E, D, and C. System B shows the second phrase, starting with a G7 chord. The melody begins on a natural Fa (F), which is also marked as "mix". The melody descends through the notes E, D, C, and B. The score includes guitar chords (D7, G7, D7) and melodic lines for both systems. The notation includes various accidentals and fingerings, such as "3b" and "5".

Fig.9: Duas primeiras frases da peça "Can't stop lovin'" de Elmore James

A frase apresentada no gráfico da Fig.9 se inicia com a nota *Si natural*, sexto grau relativo, indicando o uso da escala pentatônica sobre o sexto grau. A nota *Fá#* que aparece enfatizada no primeiro compasso não pode ser considerada estrutural pois não pertence à escala pentatônica de *Ré* menor. Conforme indica o gráfico A da Fig.9, a nota *Fá#* faz parte do modo mixolídio e também da escala pentatônica de *Si* menor, sexto grau relativo, seguindo sua tendência descendente em direção à nota *Si natural* no primeiro compasso. Por sua vez, o sexto grau, indicado com hastes para baixo e para cima, se inclina para a tônica, conforme é possível observar no gráfico B da Fig.9. Na segunda frase a melodia alcança a nota *Fá natural*, terça menor estrutural. Conforme aponta o gráfico B, ocorre a prolongação da nota *Si natural* e, juntamente com a terça menor estrutural, levam à tônica *Ré* no final da frase. Também é possível observar no gráfico B a inclinação da terça maior *Fá#* para a terça menor estrutural, *Fá natural*, através da redução analítica.

3. Ênfase melódica na quinta

Com a ênfase melódica sobre o quinto grau temos o exemplo da Fig.10.

No exemplo da Fig.10 a quinta da escala pentatônica, nota *Mi natural*, é enfatizada, seguida por movimento descendente para a nota *Lá*. A frase retorna para a nota *Mi* por salto consonante e segue com um novo movimento descendente pela escala pentatônica menor.

Fig.10: Primeira frase da peça “Matchbox blues” de Blind Lemon Jefferson

Outra possibilidade de ênfase melódica sobre o quinto grau é ter sua inclinação terça menor abaixo, se direcionando para a terça maior oriunda do modo mixolídio ou da escala pentatônica relativa. O exemplo da Fig.11 mostra esse caso. A nota *Lá*, quinto grau estrutural, tem sua tendência em saltar terça menor abaixo para a nota *Fá#*, terça maior da tônica *Ré*. O gráfico B mostra uma redução analítica e deixa mais clara essa tendência. Como a terça maior não pertence à escala pentatônica de *Ré* menor, temos aqui outra forma de prolongação da primeira nota estrutural.

Fig.11: Primeira frase da peça “Texas blues” de Lowell Fulson

O exemplo da Fig.12 mostra outra possibilidade de prolongação do quinto grau estrutural através do uso da terça menor acima dessa nota estrutural.

A segunda melodia termina na nota *Ré natural*, terça maior de *Si bemol*, tônica. O início da terceira frase ocorre quando a melodia se inicia com a nota *Fá*, quinto grau estrutural, como mostra o compasso 8 do gráfico A, Fig.12. A nota *Fá* estrutural é prolongada pelo uso de sua terça menor, nota *Lá bemol*, que tem como função

prolongar e enfatizar o quinto grau estrutural. Na sequência da melodia ocorre o movimento pentatônico descendente característico do estilo.

7 B \flat F7 B \flat 7 B dim F7 B \flat E \flat 7 B \flat

A mix

B mix

Fig.12: Turnaround da peça "Don't fish in my sea" de Bessie Smith

O exemplo da Fig.13 mostra outra possibilidade de prolongação melódica utilizando o quinto grau.

7 D A7 G7 D

A

B

Penta Maior

Fig.13: Frase do turnaround da peça "Blues ain't nothing" de Georgia White.

No final da segunda frase a melodia alcança a nota *Lá*, compasso 7. O início da terceira frase se dá pela troca de oitava do quinto grau estrutural, compasso 8. No compasso 9 a nota *Lá* é prolongada pelo uso da escala pentatônica maior sobre o quinto grau escalar, conforme mostra o gráfico A da Fig.12. A nota *Mi*, quinto grau escalar da escala pentatônica de *Lá* maior é enfatizada e seguida de movimento escalar descendente até alcançar a nota *Lá* estrutural novamente. Em seguida a melodia segue sua tendência descendente passando pelas notas estruturais da escala pentatônica de *Ré* menor.

4. Ênfase melódica na sétima

A ênfase melódica sobre o sétimo grau menor da escala pentatônica também pode ocorrer nas melodias do blues tradicional. O exemplo da Fig.13 mostra essa possibilidade.

A primeira frase tem início com o sétimo grau estrutural que segue a tendência descendente das melodias do blues percorrendo a escala pentatônica menor, até o alcance da tônica. Esse movimento descendente é repetido duas vezes na estrutura da primeira frase. Na segunda frase o sétimo grau estrutural é enfatizado novamente, porém a mudança harmônica para a subdominante, acorde de *Dó* maior, gera uma dissonância de 11^a. Novamente a melodia segue sua tendência melódica descendente até a tônica *Sol*.

The image shows a musical score for two phrases of 'Crossroads blues'. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems, A and B. System A (measures 1-4) is marked with a G7 chord. The melody in the treble clef starts on G4 and descends through F#4, E4, D4, C4, B3, A3, and G3. The bass line consists of a G3 octave pedal point. System B (measures 5-8) is marked with a C7 chord. The melody in the treble clef starts on C4 and descends through B3, A3, G3, F3, E3, D3, and C3. The bass line consists of a C3 octave pedal point. Fingerings (e.g., 7b, 5, 3b, 1) and accents are indicated for the melodic line in both systems.

Fig.13: Duas primeiras frases da peça "Crossroads blues" de Robert Johnson

Conclusão

Com base nas análises demonstradas nesse artigo em sintonia com os princípios propostos por Stock (1993) mostrou-se possível adaptar a análise schenkeriana em outro contexto musical fora do âmbito da música tonal tradicional. Tal adaptação do método se tornou útil por apontar traços marcantes da inflexão melódica afro-americana presentes em várias peças como: a tendência melódica descendente passando pela escala pentatônica menor; saltos de terça menor descendente para enfatizar a tônica; saltos de terça menor ascendente através da escala pentatônica menor sobre o sexto grau relativo e; as diversas formas de prolongação das notas estruturais. Tal adaptação foi possível pelo entendimento dos componentes estruturais do blues e pela aproximação do seu contexto onde a música folclórica afro-americana tem um processo de evolução característico e importante, em sintonia com o que Stock (1993: 220) chama de “evolução folclórica”. Tal evolução tem um papel de mediação entre o contexto social, a produção musical e o comportamento humano. Dentro da cultura afro-americana o papel da música folclórica também reflete essa relação feita pelo autor e, para o seu entendimento deve-se levá-la em consideração.

As características melódicas afro-americanas só ocorreram no contexto americano, pois, como afirma Giddins (2009: 43), a música afro-americana não é nem africana e nem européia, mas sim fruto de uma fusão de várias culturas. Dentro do blues a inflexão melódica do negro é preservada no uso das escalas pentatônicas e nas tendências demonstradas nas análises, e a tradição europeia de progressões harmônicas influenciou a execução e a produção musical do negro dentro do blues, com seus acordes característicos e a sistematização da forma musical em um ciclo de doze compassos.

Essa essência do blues pode ser encontrada nos diversos gêneros folclóricos contemporâneos, como o gospel, spirituals, ragtime e principalmente no jazz onde Hobsbawm (1986: 151) afirma que o blues é “a estrutura fundamental do jazz”, e que “o blues está no coração do jazz moderno como no de todo jazz” (Ibid.). Essa afirmação de Hobsbawm possivelmente não está baseada na teoria schenkeriana, porém ela possui uma essência profundamente schenkeriana. O blues como gênero folclórico afro-americano antecessor do jazz (GIDDINS 2009:44) tem sua essência absorvida pelos músicos de jazz em vários subgêneros, assim como a sua estrutura formal é utilizada como uma forma padrão para a construção temática e para a improvisação. Tal consideração também entra em consonância com os apontamentos de Stock sobre a evolução folclórica, sendo que o comportamento humano influenciando a produção musical se reflete na necessidade da afirmação do negro dentro da sociedade americana. Giddins (2009: 46) afirma que “os músicos de jazz basearam-se na tradição folclórica para assegurar que a música que eles executavam fosse de alguma forma congruente com o que significava ser negro”. Portanto a aproximação nesse contexto é necessária para o entendimento da música afro-americana.

A adaptação da análise schenkeriana conseguiu demonstrar como ocorre a inflexão melódica afro-americana e o processo de construção da sonoridade

característica do blues. Porém sem a aproximação do contexto histórico e do entendimento de que inicialmente o blues era cantado sem acompanhamento harmônico (Schuller 1968: 57), e, mesmo depois do uso de acordes para apoiar o canto a essência da inflexão melódica do negro é preservada na construção do blues. Assim chegamos a duas entidades distintas na construção do blues: a melodia criada pela escala pentatônica menor e a progressão harmônica onde os acordes são construídos sobre o modo mixolídio. A junção ou choque dessas duas entidades produzem a sonoridade característica do blues, e a origem das dissonâncias da música afro-americana são decorrentes dessa prática musical.

Referências bibliográficas

- GIDDINS, Gary; DEVEAUX, Scott. *Jazz*. New York. W.W. Norton & Company. 2009.
- HOBBSAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. Tradução: Angela Noronha. São Paulo: Editora Paz e Terra S/A, 1986. 6ª Edição.
- LARSON, Steve. *Analyzing jazz: A Schenkerian approach*. Harmonologia: studies in music theory; nº15. Pendragon Press. Nova York. 2009. 204p.
- LEVINE, Mark. *The Jazz Theory Book*. Petaluma: Sher Music CO. 1995.
- SALZER, Felix. *Structural hearing*. New York: Dover, 1952.
- SCHULLER, Gunther. *O velho jazz: suas raízes e seu desenvolvimento musical*. Tradução: Ruy Jungmann. São Paulo: Editora Cultrix, 1968.
- STOCK, Jonathan. The application of schenkerian analysis to ethnomusicology: problems and possibilities. *Music analysis*, vol.12, Nº2. Blackwell Publishing. p.215-240, 1993.

Estratégias composicionais de Berio a partir de uma análise da *Sonata per pianoforte* (2001): gesto e processo

Valéria Bonafé
USP – valmcb@uol.com.br

Resumo: Nesse artigo realizaremos um comentário a respeito das noções de *gesto* e *processo* em Luciano Berio a partir de uma análise de sua *Sonata per pianoforte*, composta em 2001. Num primeiro momento localizaremos as noções de gesto e processo a partir dos debates a respeito da idéia de *obra aberta*; num segundo momento, abordaremos a noção de *gesto* em Berio, realizando um mapeamento dos gestos apresentados na *Sonata*; na parte final, trataremos da noção de *processo*, verificando o desenrolar da *história energética* desses gestos ao longo da peça.

Palavras-chave: Luciano Berio; *Sonata per pianoforte*; obra aberta; gesto; processo.

Abstract: In this article we will have a comment about the notions of *gesture* and *process* in the work of Luciano Berio from an analysis of its *Sonata per pianoforte*, composed in 2001. At first, we will focus on the notions of gesture and process from the debates about the idea of *open work*; in a second moment, we will discuss the notion of gesture in Berio, performing a mapping of gestures presented in the *Sonata*; and at the end, we will address the notion of process, verifying the *energetic history* of these gestures throughout the piece.

Key-words: musical analysis; Luciano Berio; *Sonata per pianoforte*; open work; gesture; process.

Introdução

Em muitos dos seus textos, David Osmond-Smith destaca a influência de James Joyce no pensamento composicional de Berio. O contato com os textos Joyce se manifesta pela primeira vez na obra de Berio na década de 50, com a peça *Chamber Music* (1953), para voz feminina e grupo de câmara, onde Berio utiliza três poemas retirados do livro homônimo de Joyce, publicado em 1907. Na segunda metade da década de 50, no contexto das atividades do *Studio di Fonologia Musicale* (RAI-Milão), Berio conhece Umberto Eco, com quem aprofunda os estudos de alguns textos de Joyce. Dessa experiência, em especial a partir do estudo de *Ulysses*, resulta a composição de *Thema (Omaggio a Joyce)*, para tape, em 1958. Outros fragmentos de textos de Joyce também estão presentes em peças posteriores, como *Epifanie* (1959-61, rev. 1965) e *Sinfonia* (1968-69). Porém, a relação de Berio com a obra de Joyce vai além da utilização de seus textos dentro de algumas composições. A influência de Joyce marcou não somente a produção de Berio mas o pensamento de toda uma geração de compositores, tendo desdobramentos de grande impacto na reflexão a respeito da forma musical a partir dos anos 50. Nesse contexto, ganha força entre os

compositores reunidos em torno dos cursos de Darmstadt – especialmente Berio, Boulez, Stockhausen e Pousseur – a noção de *obra aberta*, posteriormente discutida e formalizada por Umberto Eco em seu livro *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*.

No início do seu livro, Eco afirma que, em última instância, todas as obras de arte são, de certa maneira, abertas, na medida em que podem ser compreendidas segundo múltiplas perspectivas por parte dos ouvintes. Porém, no decorrer dos seus ensaios, Eco mostrará como o projeto de *obra aberta* é privilegiado especialmente nas poéticas contemporâneas. Para Eco, haveria uma potencialização da idéia de *abertura* na produção artística do século XX, em especial a partir dos anos 50, que passaria a se manifestar de maneira menos metafórica e mais explícita, sob parâmetros mais concretos. Para Eco, o projeto de *obra aberta* é bastante claro e palpável, por exemplo, em peças como a *Sequenza I* (1958), para flauta (em sua primeira versão), *Klavierstück XI* (1956), de Stockhausen, *Scambi* (1957), de Henri Pousseur, ou ainda na *Terceira Sonata para Piano* (1955-57), de Boulez. Nessas peças, há um menor ou maior grau de *abertura* que varia de acordo com o tipo e com a quantidade de escolhas que o compositor deixa a critério do intérprete. Mais do que a *Sequenza I*, *Epifanie*, para voz feminina e orquestra, escrita entre 1959 e 1961, pode de fato ser considerada uma peça de estrutura *aberta*. Em *Epifanie* Berio oferece ao intérprete dez possibilidades de combinação de alguns fragmentos instrumentais e vocais, deixando a seu critério a montagem da estrutura formal da peça. Porém, tanto na *Sequenza I* quanto em *Epifanie*, há um jogo entre as idéias de *restrição* e *abertura*. Na *Sequenza I*, a *abertura* resultante da notação proporcional é balanceada pelos traços de elaboração serial das alturas. Em *Epifanie*, a *abertura* resultante da liberdade dada ao intérprete para a montagem das seções é balanceada pela delimitação precisa de cada um dos materiais que compõe os ciclos instrumental e vocal, além da restrição de possibilidades para os percursos formais (limitados a dez opções). Assim, ao conjugar a composição de estruturas bem determinadas a diferentes estratégias de *abertura*, essas peças expõem a tensão que é própria à noção de *obra aberta*. Em seus textos, Umberto Eco reforça a importância de compreender a expressão “*obra aberta*” como a conciliação de dois termos aparentemente conflitantes: “*obra*” e “*abertura*”. Eco comenta que o dicionário, por exemplo, é integralmente “*aberto*”, pois fornece uma enorme quantidade de palavras com as quais é possível compor uma infinidade de poemas. Porém, o dicionário não é uma obra em si. O exemplo de Eco é quase elementar, mas evidencia um valor central para essa poética de *abertura*: para ser “*obra*”, ainda que *aberta*, é necessário que se “mantenha uma fisionomia de organismo e manifeste, qualquer que seja a forma pela qual for entendida ou prolongada, a marca pessoal em virtude da qual consiste, vale e comunica” (ECO 1976: 63).

A conferência *O Alter Duft* (BERIO 2006)¹ apresenta fortes reverberações da idéia de *obra aberta*, conforme formalizada por Eco. Nessa conferência, apresentada cerca de quarenta anos após o auge da idéia de *obra aberta* tanto na literatura quanto na música, Berio fala da importância de tal conceito para a formação de seu pensamento composicional. Iniciando com uma brincadeira a respeito do título de sua conferência², Berio (2006: 79) diz: “O antigo perfume que eu tentarei evocar é aquele da 'obra aberta', uma experiência que marcou profundamente os músicos da minha geração e que continua, ocasionalmente, a provocar antigas questões”³. Em *O Alter Duft* Berio enfatiza a importância da noção de *obra aberta* nos anos 50 e 60 não somente por possibilitar um novo tipo de estruturação da forma, mas principalmente pelo debate que ela pôde gerar dentro da própria noção de forma. Porém, tendo tomado devida distância dos problemas estéticos próprios àquela época, Berio passa a se posicionar em seu texto de maneira crítica, comentando certas aporias que teriam surgido diante das propostas de *abertura* durante as décadas de 50 e 60. São conhecidos os motivos que fizeram com que Berio transcrevesse a *Sequenza I* para notação rítmica convencional, em 1992, buscando inibir o caráter improvisatório que teria surgido nas diversas interpretações da peça. Mesmo a estratégia de oferecer ao intérprete a possibilidade de montagem formal da peça, como em *Epifanie*, seria esvaziada de seu potencial de *abertura* no momento de sua execução, que se tornaria cristalizada. Um outro problema ainda seria a constatação de que, levada a extremos, a idéia de *obra aberta* conduziria a uma perigosa “renúncia”, isto é, na medida em que um maior volume de parâmetros se *abrisse* à intervenção do intérprete, a própria partitura se esvaziaria tendendo, metaforicamente, ao silêncio. Segundo Berio (2006: 91), “o texto torna-se assim uma renúncia, torna-se pobre, até mesmo espiritualizado – torna-se, em outras palavras, a paródia melancólica de uma viagem em direção ao silêncio”⁴.

Para Berio, a noção de *obra aberta* volta a ganhar força se compreendida sob nova perspectiva. Em *O Alter Duft*, Berio resgata a noção de *obra aberta* para compreender a forma musical em peças como *A Sagração da Primavera*, por exemplo. Um comentário mais detalhado acerca da *Sagração* é realizado em *Poetics of Analysis*, a sexta e última conferência que compõe *Remembering the future*. Nesse texto, Berio diz que a *Sagração* lida, dialeticamente, com uma extrema concentração e uma acentuada diversificação, ou seja, ela conjuga forças opostas em cada uma de suas dimensões estruturais. Para Berio (2006: 126), a *Sagração* seria uma peça onde “uma tendência à autonomia de caráter e de relações estruturais, por um lado, coexistem

¹O *Alter Duft* integra o ciclo de seis conferências proferidas por Berio na renomada série *The Charles Eliot Norton Lectures*, na Universidade de Harvard, durante o ano letivo de 1993-94. Em 2006, essas conferências foram publicadas em forma de livro sob o título *Remembering the future*.

²O título *O Alter Duft* remete à primeira linha do poema utilizado por Schoenberg na última das peças do *Pierrot Lunaire*: “O alter Duft aus Märchenzeit” (“Ó antiga fragrância de outrora”).

³“The old perfume I will be trying to evoke is that of the “open work”, an experience that profoundly marked the musician of my generation, and which continues, occasionally, to stir up old questions”.

⁴“The text thus becomes a renunciation, it becomes impoverished, even spiritualized – it becomes, in other words, the wistful parody of a voyage toward silence”.

com um processo independente, dedutivo, e generativo, por outro”⁵. Dessa maneira, Berio atualiza a noção de *obra aberta* em novo contexto. Para ele, a noção de *obra aberta* também pode estar presente numa peça que se utilize de uma escrita *fechada*, isto é, que não permita maiores liberdades ao intérprete do que aquelas já pressupostas no repertório tradicional. Nesse caso, entramos num campo onde a noção de *obra aberta* passa a um nível mais profundo da criação musical, tornando-se parte integrante da concepção e da poética de uma obra e não somente expondo certos aspectos de superfície notoriamente reconhecidos como *abertos*. É dentro dessa perspectiva que abordaremos a seguir as noções de *gesto* e *processo* em Berio, tomando por referência sua *Sonata per pianoforte*. Como veremos, da mesma maneira que a *Sagração*, a *Sonata* se apresenta como um espaço de embate e conciliação entre a autonomia de relações estruturais pré-elaboradas e a proliferação de relações processuais locais. Nossa intenção não é a de rotular a *Sonata* como manifestação anacrônica do projeto de *obra aberta*, mas sim identificar de que maneira algo desse *antigo perfume* teria marcado a poética de Berio, contribuindo para a estabilização de noções como a de *gesto* e *processo* presentes até seus últimos trabalhos.

Gesto

A noção de *gesto musical* é comentada por Berio no ensaio *Du geste et de Piazza Carità* (1983), escrito em 1961. Nesse ensaio, Berio constrói a idéia de gesto como elemento central da expressão musical, conferindo a ele a capacidade de recuperação de sentido que teria, de certa maneira, sucumbido ao caráter esotérico do serialismo integral. Para Berio, haveria uma relação indissociável entre gesto e história, que conferiria ao gesto um potencial comunicativo. Essa relação entre o gesto e a história tem Berio um duplo sentido: a idéia de “história” se refere tanto à uma perspectiva histórica de um determinado gesto ao longo dos séculos, quanto à uma história energética própria a esse gesto, restrita ao espaço-temporal de uma determinada peça. Além de sua dupla relação com a história, para Berio também é inerente à categoria de gesto a tensão existente entre *fechamento* e *abertura*: por um lado, gesto é um elemento bem delimitado, cuja personalidade se imprime de maneira direta; por outro lado, para que um gesto não se degenere em símbolo, é necessário que ele se mantenha como uma estrutura suficientemente aberta, capaz de se remodelar segundo cada contexto. Assim, para Berio, é fundamental o estabelecimento de um jogo permanente de construção e desconstrução dos gestos no interior das peças, conferindo a eles um caráter *processual*.

A *Sonata per pianoforte* é composta a partir de um número limitado de oito gestos que são apresentados durante os minutos iniciais da peça. Cada um desses oito

⁵“A tendency toward autonomy of character and structural relations, on the one hand, coexist with independent, deductive, and generative process, on the other”.

gestos possui características muito peculiares e distintas. O gesto Z⁶, apresentado nos compassos iniciais, é caracterizado pela repetição lenta e regular de uma mesma nota, mais especificamente de um Bb⁴⁷ que, apesar da dinâmica em *pianissimo*, tem sua ressonância amplificada pelo uso do pedal tonal. Já o gesto A, apresentado pela primeira vez em c.3, é caracterizado pelo ataque curto e seco (uso do *staccato*) de um bloco harmônico compacto (tessitura comprimida), também em dinâmica *pianissimo*, com filtros e ressonâncias resultantes do uso do pedal tonal. O gesto B, por sua vez, apresentado em c.6, também se caracteriza pelo ataque de um bloco harmônico em *pianissimo* com tessitura compacta porém, ao contrário do gesto A, ele é sustentado por um tempo maior e não apresenta a articulação em *staccato*. Em oposição à sonoridade delicada dos gestos Z, A e B, o gesto C, introduzido em c.12, caracteriza-se como um evento abrupto, composto por um fluxo de acordes em movimento rápido com dinâmica *fortíssimo*. A Fig. 1 mostra os gestos A, B e C em suas primeiras aparições, sempre sobrepostos ao gesto Z:

The figure displays three measures of piano music. Measure 3 (c.3) features a steady, low-frequency repetition of a note (gesture Z) in the bass clef, with a grey block of notes (gesture A) appearing in the treble clef. Measure 6 (c.6) continues the repetition of gesture Z, with gesture A and a new grey block (gesture B) appearing. Measure 12 (c.12) shows gesture Z continuing, while gesture C is a rapid, high-intensity chordal flow in the treble clef. Performance instructions include 'una corda' and 'Ped.' (pedal) for the first two measures, and 'ff' (fortissimo) and 'p' (piano) for the third measure.

Fig. 1: Gesto Z (em preto) e gestos A, B e C (em cinza).

Os gestos D, E e F, apresentados mais adiante, se caracterizam por seu ritmo regular em alta velocidade, marcado pelo agrupamento de fusas. A diferença entre cada um desses três gestos reside em seus perfis: o gesto D, introduzido em c.14, tem perfil direcional; o gesto E, apresentado um compasso após o gesto D, tem perfil em ziguezague; e o gesto F, introduzido em c.79, tem um perfil de notas repetidas. O gesto G⁸, apresentado pela primeira vez em c.26, completa esse conjunto de oito gestos iniciais que compõem a *Sonata*. Assim como os gestos D e E, o gesto G também se caracteriza por um movimento de linha horizontal com ritmo regular (em geral em semínimas de tercina), porém, por possuir baixa velocidade, o gesto G acaba apresentando um contorno melódico mais acentuado que os demais, possibilitando a escuta precisa de cada um dos seus intervalos. Esse gesto possui tessitura ampla e

⁶Os gestos serão nomeados por ordem de aparição na peça, partindo da letra A. Esse gesto, porém, por constituir, inicialmente, uma camada independente que assiste a introdução dos demais gestos, será nomeado Z.

⁷Será adotado o sistema americano para nomenclatura das alturas (cf. SADIE, 2001, vol. 19, p. 806).

⁸Apesar desse gesto aparecer muitos compassos antes daquele gesto que chamamos anteriormente de F, optamos por inverter a nomenclatura de ambos no que diz respeito à ordenação alfabética para evidenciar a proximidade rítmica entre o gesto F e os gestos D e E.

tende a se desmembrar em diferentes regiões, criando contornos melódicos acentuadamente angulosos. A Fig. 2 mostra os gestos D, E, F e G em suas primeiras aparições:

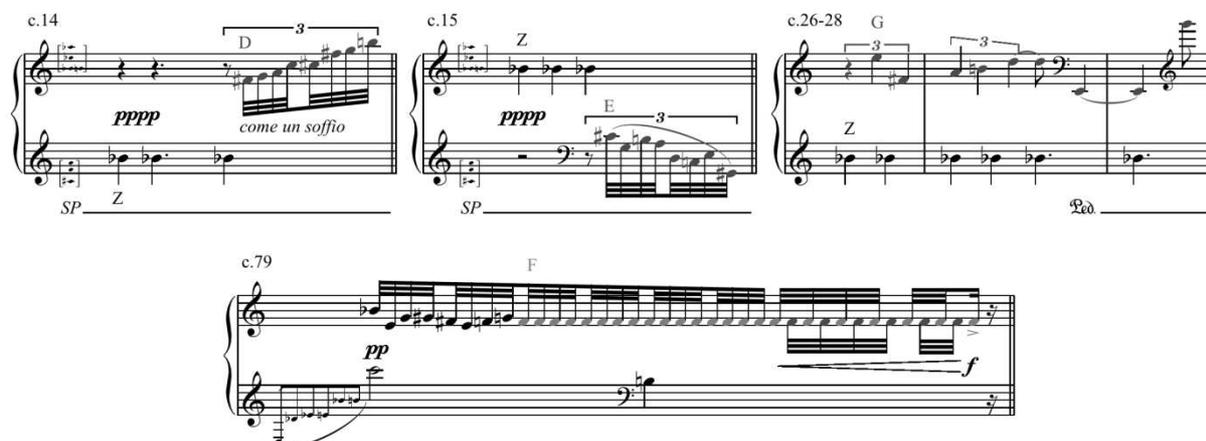


Fig. 2: Gestos D, E, F e G (em cinza).

De acordo com suas características texturais, esses gestos podem ser divididos em três famílias distintas: uma formada por *pontos* (notas repetidas), que reúne gestos com maior enfoque no aspecto rítmico, isto é, os gestos Z e F; outra formada por blocos (acordes), que reúne gestos com maior enfoque no parâmetro harmônico, isto é, os gestos A, B e C; e uma última formada por linhas (movimentos melódicos), que reúne gestos com maior enfoque no parâmetro melódico, isto é, os gestos D, E e F. Após esse mapeamento dos gestos iniciais presentes na *Sonata*, é possível realizar uma leitura que explicita o esquema de utilização desses gestos dentro da peça, verificando de que maneira eles são distribuídos e combinados em cada compasso⁹. Apenas a critério de exemplo, a tabela abaixo identifica passo-a-passo, nos 28 primeiros compassos da peça, a distribuição dos gestos já mapeados (com exceção do gesto F que, como vimos, será apresentado apenas a partir de c.79):

c.01	c.02	c.03	c.04	c.05	c.06	c.07	c.08	c.09	c.10	c.11	c.12	c.13	c.14
Z													
			A		B	A	B A C		A		C	B	D

c.15	c.16	c.17	c.18	c.19	c.20	c.21	c.22	c.23	c.24	c.25	c.26	c.27	c.28
Z													
A	E	A	C	B		C	B	B		C	B		G

Tab. 1: Distribuição dos gestos no

início da *Sonata*, c.1 a c.28.

⁹Um trabalho como esse foi realizado por Francis Courtot (2009) em sua análise do primeiro movimento do *Quarteto de Cordas nº 3* (1987) de Brian Ferneyhough, à qual chamou de *análise morfológica*. A análise de Courtot resulta numa tabela onde é possível verificar compasso-a-compasso quais os gestos utilizados em cada um dos quatro instrumentos.

Uma análise como essa permite visualizar graficamente as diminuições e crescimentos de cada gesto, as tendências a agrupamentos, as sobreposições mais comuns etc. Na Tab. 1, por exemplo, é possível visualizar a diluição gradativa do gesto A e o crescimento dos gestos B e C. Também é possível perceber uma certa direcionalidade no encadeamento dos gestos iniciais que parte de um agrupamento de A+B, segue para A+C, passa por A+C+B e, finalmente, chega em C+B, eliminando provisoriamente o gesto A. Porém, apesar do interesse que possa haver nesse tipo de análise, um mapeamento gestual gráfico de toda a *Sonata* não integra o foco principal desse artigo. Assim, após o mapeamento realizado anteriormente, que identifica e caracteriza o comportamento de cada um dos gestos mais recorrentes na *Sonata*, verificaremos a seguir como estes gestos dialogam entre si e de que maneira eles são associados à noção de *processo*.

Processo

A idéia de *processo* também passou a integrar o pensamento composicional de Berio a partir dos anos 50, mais especificamente a partir da composição de *Nones* (1954), para orquestra. Em *Nones*, todos os parâmetros – alturas, durações, dinâmica e articulação – são submetidos à organização de diferentes séries que são articuladas entre si em torno do número nove. A princípio, poderíamos dizer que a peça é exemplar no que se refere ao uso de procedimentos do serialismo integral e que, portanto, se encaixa numa suposta linha teórica de pensamento darmstadtiano do início dos anos 50. Porém, segundo o próprio Berio (1988: 53), *Nones* seria justamente seu primeiro “exorcismo” com relação à Darmstadt. A idéia de “exorcismo” é a de um mergulho aprofundado num determinado universo para, de dentro dele, propor alguma linha de fuga. Há uma idéia de “incorporar” para “transgredir”¹⁰. A

¹⁰A idéia de “exorcismo” aparece muitas vezes em textos e entrevistas realizadas com Berio. Em diversas passagens ao longo do seu livro *Berio* (1991), David Osmond-Smith brinca com essa idéia corriqueiramente utilizada por Berio para apontar diversos “exorcismos” ao longo da trajetória do compositor, principalmente durante seus anos de formação.

transgressão de *Nones* ocorre justamente quando se passa à aplicação concreta de toda a organização do material. O confronto entre o material pré-composicional e o desenrolar da peça mostra que tal organização, apesar de possuir sólidas estruturas elaboradas para os diferentes parâmetros musicais, acaba sendo diluída paulatinamente no interior da peça, sucumbindo principalmente a tendências melódicas e temáticas. Segundo Michel Hicks (1989: 265), “o exorcismo de *Nones* se consumou quando Berio chegou a um acordo com o serialismo de Darmstad subjugando-o à sua poética”¹¹. Dessa maneira, do trabalho com a música serial (especialmente a partir de *Nones*) o que permaneceria como aprendizado para Berio seria, por um lado, a necessidade de algum sistema de organização prévia do material pré-composicional e, por outro, a importância de pensar a composição em termos de *processo*, colocando esse sistema em xeque a todo momento, ou seja, tendo que readequá-lo diante das necessidades locais da obra. Para Berio, *processo* é, portanto, a relação entre aspectos de construção mais gerais e necessidades locais, isto é, a maneira como se transita entre a micro e a macroestrutura de uma peça, ou ainda, a maneira como se concilia o projeto pré-composicional aos dinamismos concretos no ato da composição.

Diferente de *Nones*, o material pré-composicional da *Sonata* não é mais delimitado a partir da elaboração serial; ele se estrutura a partir de um pensamento mais concreto (sonoro) e menos abstrato (relações de proporção). Na *Sonata*, o material pré-composicional é a própria coleção de gestos construída nos primeiros instantes da peça. De maneira análoga a *Nones*, o que se vê ao longo da *Sonata* é uma história de deformação do material inicial conduzida através de decisões locais, porém não mais ligadas somente à tendências melódicas mas, de maneira geral, a transformações de diferentes parâmetros no interior dos próprios gestos¹². Essas transformações demarcam uma *história energética* de cada um dos oito gestos apresentados no início da peça. Falar de processo na *Sonata* é, portanto, falar dos gestos em operação, isto é, falar dos seus dinamismos, daquilo que dentro dele se movimenta e se transforma. Observando seu caráter processual é possível compreender como um conjunto limitado a apenas oito gestos pôde organizar uma peça de longa extensão.

A história energética dos gestos dentro da *Sonata* pode ser traçada a partir de uma série de “curto-circuitos” gestuais. Após a apresentação dos gestos iniciais, o que ocorre é uma trajetória de sucessivas deformações, conduzida pelos choques entre eles. No decorrer da leitura dessas histórias energéticas, observa-se algumas estratégias composicionais recorrentes, que dão conta de relacionar os diferentes gestos entre si. Dentro dessa dinâmica, podemos destacar quatro procedimentos mais comuns de deformação gestual: sobreposição, modulação, agrupamento e transição.

¹¹“The 'exorcism' of *Nones* consisted of Berio's coming to terms with Darmstadt serialism and subjugating it to his poetics”.

¹²De acordo com a tricotomia *gesto-figura-textura* de Brian Ferneyhough, essas transformações paramétricas se dariam no plano *figural*.

Nas sobreposições (com ou sem convergência rítmica), há uma confluência entre gestos distintos sem que suas características figurais sejam alteradas. Esse tipo de procedimento pode ser observado já nos compassos iniciais da peça, entre o gesto Z e os gestos A e B, por exemplo (cf. Fig. 1, c.3 e c.6). No decorrer da peça, verificaremos um grande número de sobreposições, porém, realizadas em geral somente entre dois gestos. Na *Sonata* não há uma polifonia gestual acentuada, que condense uma grande quantidade de gestos sobrepostos compondo um mesmo evento.

Nas modulações, uma ou mais características figurais de um gesto são incorporadas por outro gesto, e vice-versa. Esse procedimento pode ser observado entre os gestos C e Z, por exemplo (cf. Fig. 1, c.12). Outro caso bastante comum de modulação gestual dentro da *Sonata* ocorre entre os gestos Z e F que, como vimos, possuem características figurais muito similares. No momento em que o gesto F recai sobre uma nota Bb4, ele remete imediatamente ao gesto Z, tornando-se assim o gesto híbrido, já que reúne características figurais tanto do gesto F quanto do gesto Z.

As transições são deslocamentos graduais de um gesto a outro. A Fig. 3 mostra um exemplo de transição entre os gestos C e E, ocorrida entre c.137 e c.145. Esses gestos integram famílias diferentes porém ambos apresentam perfil em ziguezague. Em c.137, num movimento melódico em alta velocidade, é possível perceber com bastante nitidez a figura característica do gesto E. A partir de c.138, essa figura é gradualmente desfocada através do acréscimo de alguns intervalos harmônicos até que, no fim de c.138, ela culmina em blocos de *clusters*, transferindo o foco ao gesto C. O gesto C se estende até c.142, quando tem início um processo de retorno ao gesto E através da diluição dos *clusters* e da retomada de uma figura mais melódica do que harmônica. Assim, através de um processo de acúmulo e diluição de notas, isto é, através de transformações conduzidas na figura do gesto, o trecho em questão apresenta uma transição em vaivém entre os gesto C e E que resulta no adensamento e na rarefação da textura, respectivamente:

The image displays a musical score for piano, spanning measures 137 to 145. The notation is in a grand staff (treble and bass clefs). Measure 137 is marked with a forte dynamic (ff). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and quintuplets. A box on the right side of the score, between measures 139 and 143, is labeled 'GESTO C'. The score illustrates a transition between gesture E (light gray) and gesture C (dark gray).

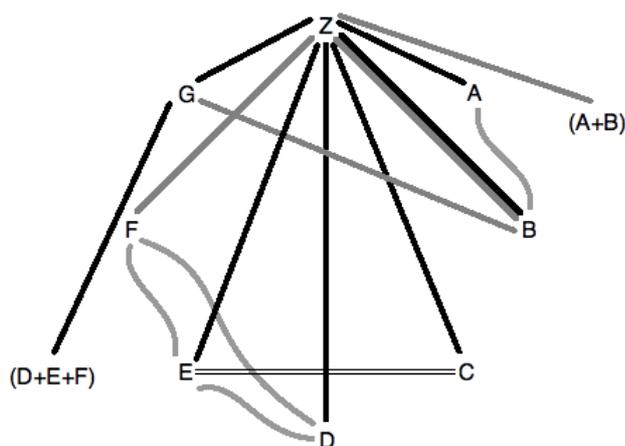
Fig. 3 - Transição entre os gestos E (em cinza claro) e C (em cinza escuro), c.137 a c.145.

Os agrupamentos são justaposições de gestos que compõem estruturas maiores. Os agrupamentos tendem a reunir gestos distintos porém que apresentem alguma característica figural em comum. Na *Sonata* o agrupamento mais comum ocorre entre os gestos D, E e F (cf. Fig. 2, c.79). Observando os diversos agrupamentos entre esses três gestos, é possível mapear certas recorrências no que diz respeito à função estrutural que cada um deles desempenha dentro do conjunto. O gesto D, com seu perfil direcional, tende a assumir a função de impulso do movimento global do agrupamento e, por isso, costuma ser mais curto (em número de notas) e anteceder os demais gestos. O gesto E é apresentado geralmente após o gesto D e, por conta do seu perfil ziguezagueante – e, conseqüentemente, mais irregular – tende a expandir e adensar o movimento geral do agrupamento. O gesto F, apresentado na maior parte das vezes no fim do agrupamento, desempenha um papel de “ponto de chegada” tanto por se fixar sobre uma única nota quanto por ser o gesto mais longo (em número de notas). O gesto F pode ser compreendido, portanto, como uma retenção ou diluição do movimento global de cada agrupamento. Porém, os gestos D, E e F também apresentam alguns agrupamentos com configurações diferentes. Entre c.118 e c.120, por exemplo, surge uma nova configuração dos gestos D, E e F. Essa configuração se consolida principalmente nos momentos onde o gesto F passa a ser harmonicamente mais instável, isto é, quando ele começa a transitar mais rapidamente de uma nota a outra. Na Fig. 4 é possível verificar que, nesse novo agrupamento, o gesto D mantém sua função de impulso (ainda que com perfil descendente) enquanto o gesto E passa a assumir o papel de “elemento modulatório”, conduzindo o gesto F a diferentes regiões. É o gesto E quem possibilitará a transição entre as várias transposições do gesto F. No início de c.118 e de c.119, é há também uma sobreposição entre agrupamento formado pelos gestos D, E e F (m.d) e o gesto G (m.e.). No fim de c.118 é possível ainda verificar uma breve sobreposição entre o gesto F (m.d.) e o pequeno agrupamento formado pelos gestos D e E (m.e.):

The image shows a musical score for piano, measures 118-120. The score is written in treble and bass clefs. It features several musical gestures labeled with letters: D, E, F, and G. Gesture D is a short, descending sequence of notes. Gesture E is a longer, more complex sequence of notes. Gesture F is a sequence of notes that changes pitch rapidly. Gesture G is a sequence of notes in the bass clef. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *f*. There are also markings for articulation and phrasing, including slurs and accents. The score is divided into two systems, with the first system covering measures 118-119 and the second system covering measures 120-121. The first system shows a sequence of gestures D, F, E, F, E, F. The second system shows a sequence of gestures E, F, E, F, followed by a long, dense sequence of notes. The score is annotated with various musical symbols and markings, including slurs, accents, and dynamic markings.

Fig. 4: Agrupamento dos gestos D, E e F, e sobreposição desse grupo ao gesto G, c.118 a c.120.

Vimos breves exemplos de cada um dos quatro principais procedimentos de articulação entre os diferentes gestos dentro da *Sonata*. Porém é importante ainda ressaltar que nem todos os gestos passam por esses quatro procedimentos. Os gestos Z e G, por exemplo, tendem a se sobreporem a outros gestos, ou mesmo a modulá-los, porém, não costumam operar por agrupamentos. E ainda que eles tenham uma tendência a sobreposições, não significa que eles se sobreponham a qualquer gesto, indiscriminadamente. O gesto Z, por exemplo, se sobrepõe a todos os gestos, com exceção do gesto F com o qual ele estabelece uma relação de modulação e não de sobreposição. O gesto G tende a se sobreporem ao agrupamento formado pelos gestos D, E e F, sendo raras as sobreposições a outros gestos. Já os gestos D, E e F apresentam um comportamento bastante distinto dos gestos Z e G. Eles são muito interdependentes e, no geral, costumam se agrupar compondo figuras mais longas. Porém, raros são os momentos onde esses gestos aparecem sobrepostos entre si (um desses poucos casos pode ser observado na Fig. 4, no fim de c.118). Assim como os gestos D, E e F, os gestos A e B têm a tendência a se agruparem, compondo estruturas mais extensas. Na *Sonata* há, portanto, conexões gestuais muito exploradas e outras nunca realizadas. Não se vê, por exemplo, qualquer procedimento que provoque um “curto-circuito” entre os gestos C e G, ou entre os os gestos D e B. Isso mostra que os gestos apresentam índices de permeabilidade diferentes, isto é, uma maior ou menor disposição a realizar conexões com outros gestos. Os gestos menos permeáveis são, portanto, mais pregnantes e mais fechados a combinações e deformações. A Fig. 5 sintetiza as conexões que consideramos mais relevantes de serem exemplificadas e que comentamos no decorrer desse artigo:



legenda
 — sobreposição
 — modulação
 ~ agrupamento
 = transição

Fig. 5:
Diagrama de tendências e conexões mais comuns entre os oito gestos mapeados.

Seja através de sobreposições, modulações, agrupamentos ou transições, Berio coloca em operação dentro da *Sonata* a idéia de *morfogênese*, como parte integrante da noção de processo. É através da *morfogênese* que dois comportamentos distintos e

bem delimitados – aqui identificados como os diferentes gestos que compõe a *Sonata* – podem gerar um terceiro comportamento que não estava previsto a princípio:

“Lidamos sempre com modelos, mesmo os que nós mesmos elaboramos, e o nosso trabalho consiste em ampliar o campo e o percurso das transformações até conseguir transformar, como nos contos de fadas, uma coisa em outra. Quer que eu lhe diga qual é o meu ideal de teatro? Pois bem, é pegar dois comportamentos simples e banais, como 'andar debaixo da chuva' e 'escrever a máquina', e encená-los de forma que eles se transformem e produzam por *morfogêneses* um terceiro comportamento, que não sabemos direito o que será porque nunca o vimos antes e porque é a combinação elementar de dois comportamentos banais. A fim de que isso aconteça, no teatro ou na música, os comportamentos devem ser reconhecíveis.” (BERIO 1988: 89).

Conclusão

Nesse artigo comentamos as noções de *gesto* e *processo* em Berio a partir de uma breve análise da *Sonata per pianoforte*, sua última peça para piano, composta em 2001. Relacionamos às noções de gesto e processo a idéia de *obra aberta*, que teria integrado o projeto criativo de Berio desde os anos 50.

Vimos, num primeiro momento, como a *Sonata* é construída a partir de um número limitado de oito gestos, com qualidades diversas. Em seguida, vimos como esses oito gestos se deformam e são deformados através de quatro principais procedimentos: sobreposição, modulação, transição e agrupamento. É importante notar a *Sonata* não apresenta polifonias gestuais intrincadas. A riqueza do trabalho gestual na *Sonata* não está num jogo de simples aglomeração de diferentes gestos mas sim na idéia de que um gesto interfere em outro e que essas interferências são irreversíveis. E é dessa rede de interferências que a *Sonata* se faz. Assim, apesar de ser uma peça para um instrumento capaz de executar diversos acontecimentos simultâneos, Berio opta por manter sempre a percepção clara e imediata de cada um dos gestos. De maneira geral, a peça se desenrola quase integralmente sobre uma ou duas camadas de acontecimentos simultâneos, resultando assim numa textura muito transparente que impulsiona a escuta das deformações geradas e sofridas por cada um deles.

A observação do comportamento dos gestos dentro da *Sonata* possibilitou a verificação de alguns componentes da noção de gesto musical em Berio. O primeiro deles é a idéia de que o gesto é movimento, ele tem começo, meio e fim. Ele implica um deslocamento temporal bem delimitado, isto é, ele imprime sua trajetória. Um segundo componente é a idéia de que o gesto musical carrega uma energia, ou seja, ele condensa uma potência, uma efervescência, que se realiza quando o gesto se desenrola, quando cumpre sua trajetória. Além da idéia de trajetória e de energia, para ser compreendido como gesto, um determinado elemento precisa se mostrar significativo, ou seja, é necessário que ele tenha uma personalidade bem definida e que expresse algo, ou seja, que adquira sentido musical. Reunindo essas três

qualidades pode-se sintetizar a noção de gesto musical em Berio como um *fluxo energético expressivo*.

Integra ainda a noção de gesto em Berio, a idéia de *processo*, isto é, de um movimento de transformação contínua que chamamos de *história energética*. O acompanhamento da história energética dos gestos nos permite perceber a potência e a maleabilidade da própria noção de gesto dentro da peça: através da manutenção e da modificações de certos parâmetros, o gesto na *Sonata* é atualizado a cada vez que se apresenta. Os gestos não são *desenvolvidos* através de um processo cumulativo, mas sim *deformados* através de “curtos-circuitos” constantes com outros gestos. Durante a *Sonata*, o tempo todo se escuta os mesmos gestos que, porém, são sempre outros.

Portanto, a *Sonata* mostra com bastante clareza a idéia de que o gesto não é algo em si mas sim a reunião de suas diferentes manifestações ao longo da peça (morfogênese), isto é, eles só sobrevivem se vinculados à noção de *processo*. Porém, por carregarem uma personalidade própria, os gestos também trazem em si, de certa forma, a noção de *unidade*. Dessa maneira, haveria um jogo entre permanência e impermanência, entre *fechamento* e *abertura*, inerente à própria categoria de gesto e, conseqüentemente, à constituição da forma da peça que, ao se valer de um movimento cambiante e constante de alternância entre entidades (gestos) bem definidas, configura-se como uma espécie de móbile. A noção de *processo* é fundamental para que esse móbile não seja estático, isto é, para que não se resuma ao simples embaralhamento de certas estruturas. Poderíamos pensar, assim, numa espécie de *móBILE processual* que comportasse choques e deformações no interior de cada uma de suas estruturas. A imagem de um móbile modulado pela noção de processo remete-nos ao ponto de partida desse artigo: a noção de *obra aberta*. Assim, a *Sonata* apresenta um pouco do debate e das soluções musicais propostas por Berio com relação à estruturação da forma musical em suas peças.

Referências bibliográficas

- BERIO, Luciano. Du geste et de Piazza Carità. *Contrechamps*, n° 1, pp. 41-45, 1983.
_____. *Entrevista sobre a música contemporânea*. Entrevista realizada por Rossana Dalmonte. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1988.
_____. *Remembering the Future*. Cambridge: Harvard University Press, 2006.
_____. *Sonata per pianoforte solo* (partitura). Universal Edition, 2001.
- BRINKMANN, Reinhold. Luciano Berio's Sonata per pianoforte solo or The disclosures of a sketch page. In: VIKÁRIUS, László and LAMPERT, Vera (Ed.). *Essays in honor of László Somfai on his 70th Birthday: studies in the sources and the interpretation of music*. Oxford: Scarecrow Press, 2005.
- COURTOT, Francis. Brian Ferneyhough: Figures et dialogues. Paris: Harmattan, 2009.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.
- HICKS, Michael. Exorcism and Epiphany: Luciano Berio's Nones. *Perspectives of New Music*, vol. 27, n° 2, pp. 252-268, 1989.
- OSMOND-SMITH, David. *Berio*. New York: Oxford University Press, 1991.
- SCHNAPPER, Laure. Ostinato. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove: Dictionary of music and musicians*. Segunda Edição. New York: Oxford University Press, vol. 18, pp. 782-785, 2001.

A articulação musical no contexto da metamorfose da palavra cantada e sua influência na formação de agrupamentos fraseológicos na música instrumental

William Teixeira da Silva
william_ts@msn.com

Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira
mpuponogueira@uol.com.br

Resumo: Dentre os processos formativos que a música instrumental sofreu, a influência retórica que recebeu da palavra cantada foi das mais decisivas para possibilitar uma estruturação no sentido da linguagem. O fator articulatório é, em meio a todos os elementos constituidores da música, dos mais essenciais nesse processo e dos menos discutidos em nosso tempo. A análise dos tratados históricos exemplifica explicitamente o valor desse recurso, além de nos mostrar a maneira como o mesmo se relacionava entre o momento da criação e da interpretação, levando-nos a uma melhor compreensão da real importância que se deve dar a tal aspecto.

Palavras-chave: Articulação; metamorfose da palavra em música, retórica musical; interpretação

Abstract: Among the formative processes that affected instrumental music, the rhetorical influences that was received from de sung word was one of the most critical to allow a organization in the sense of language. The articulatory factor is amid all elements that constituted the music, one of the most essential in this process and one of the least discussed in our time. The analysis of historic treatises explicitly exemplifies the value of this feature, and show us how it was worked out from the moment of creation to the performance, leading us to a better understanding of the real importance that should be given to such aspect .

Key-words: Articulation; metamorphosis of the word in music; musical rhetoric; performance

Introdução

A música instrumental sofreu um gradual processo de inclusão dentro da história da música ocidental, mas tal advento não ocorreu de modo isolado, nem tão pouco baseado em seus próprios recursos. A metamorfose da palavra cantada em agrupamentos fraseológicos instrumentais correspondentes foi a principal raiz da linguagem que esse tipo de música adquiriu e, para identificar tal fenômeno e sua relevância dentro da análise histórica e da prática musical atual, é importante destacar as causas pelas quais a música instrumental se tornou um produto artístico com formas que evoluíram até àquilo que temos por característico atualmente.

A primeira relação pode ser notada já na origem do repertório instrumental, oriunda majoritariamente de transcrições e ocasionalmente, de arranjos feitos a partir da música vocal existente. Destacar essa origem é algo de fundamental importância,

pois o conceito de gesto e, posteriormente, motivo, dentro dessa área, estava totalmente conectado com aquilo que era cantado, fazendo com que a música instrumental não fosse nada além do que um veículo que se limitava em utilizar o ritmo e a melodia contidos no discurso em detrimento dos aspectos semânticos e fonéticos.

Essa aquisição do vocabulário vocal por parte da música instrumental é um indício mais do que claro do emprego da retórica (em seu significado primário de ῥητο) pela música. Isso pode ser considerado tanto na criação e utilização das figuras retórico-musicais quanto na própria estruturação fraseológica que ela passaria a possuir, além da própria disposição dos motivos dentro do discurso, já que justamente através da prosódia foi que se deu à *thesis* musical a mesma relevância da *thesis* do discurso oral em seu contexto.

Partindo desse pressuposto, torna-se necessário identificar os elementos que permaneceram correspondentes dentro das duas linguagens e o quão paralelos seus desenvolvimentos foram, como pode ser notado na descrição que Geminiani faz da execução e função do ponto de staccato, por exemplo: “Ele expressa descanso, uma expiração ou uma mudança de palavra; por essa razão cantores devem tomar cuidado para não respirar em lugares onde a interrupção afete o sentido” (Geminiani 1751: 7). Nesse tipo de comentário nota-se a importância da noção e definição das articulações dentro de agrupamentos fraseológicos, pois para estética desse período, qualquer alteração mínima implicaria numa mudança do afeto expresso.

No que se diz respeito ao período posterior a essa transformação, os aspectos fraseológicos da música instrumental passaram a se desenvolver de maneira mais independente, sendo agora influenciados também pela linguagem dos teclados e mais ainda pela idiomática instrumental, relações essas que limitam nosso trabalho ao período e contexto do material a ser explorado. Todavia é essencial reconhecer a raiz vocal que o repertório contém, pois só com essa desconstrução é possível identificar a estrutura fundamental do material musical.

Metodologia

Entende-se que a metodologia a ser utilizada, na fundamentação da presente discussão, deva garantir uma abordagem epistemológica desvinculada de pontos de vista posteriores ao momento que a transição exposta ocorreu e, por conta disso, a análise sistemática de tratados e escritos que datam do século XVI ao XVIII, é considerada a forma mais pertinente de se relatar a maneira com que os contemporâneos lidaram com as rupturas mais explícitas que ocorreram em relação à música vocal, adotando também o tipo de visão que Nikolaus Harnoncourt¹ e outros pesquisadores possuem em suas leituras históricas, de considerar também aquilo que não foi dito como reflexo do senso-comum de um tempo. A significância e validade desses tratados já são sustentadas, não só por seus contextos históricos, mas também pela verossimilhança com conceitos apreendidos da produção em questão.

¹HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons*. Pg 39.

O produto dessa leitura focada e conceitualizada será exposto (o que envolveu o processo de tradução) na discussão, com o intuito de mostrar a visão pura dos tratadistas, assim como de algumas leituras, para que assim em conjunto com a análise a ser feita, possa-se esclarecer os pontos defendidos e se justificar com credibilidade a conclusão aqui alcançada.

Pretende-se recorrer, obviamente, ao auxílio de leituras contidas em trabalhos acadêmicos atuais que comunguem do mesmo posicionamento metodológico, utilizando-os também para situar a presente pesquisa dentro do panorama no qual o assunto se aloca em nossos dias.

Objetivo

Expor alguns caminhos que conduziram a transformação de determinadas características da música cantada para a música instrumental e a razão pela qual dentre todas, a articulação deve possuir elevada consideração dentro da práxis. Aprofundando-se nessa premissa torna-se necessário justificar a posição que esse aspecto toma dentro de um conceito musical que deseja se relacionar com o ideal de discurso expresso pela obra contemporânea ao período do material analisado, mas também de identificar ferramentas que auxiliem a busca de elementos similares ou direta e indiretamente influenciados pela estética que precedeu sua criação, em obras posteriores.

Objeto

O papel da retórica e, mais especificamente, do fator articulatório dentro do contexto metamórfico entre palavra e música e as relações que essa abordagem tem com a leitura dos textos musicais desse período.

Discussões

Para iniciar o processo de identificação das conexões entre a retórica verbal e sua posterior metamorfose para a música instrumental é de suma importância vermos o modo como Dietrich Bartel (1997) lê os tratados históricos referentes ao emprego das figuras retórico-musicais dentro do contexto do barroco alemão. Nesse caso, se utiliza do tratado de Mattheson para expor essa propriedade retórica da música e já aí, mostra o elevado valor que a emissão do discurso, junto com suas propriedades, possui.

"Declarações mais fortes de Mattheson em relação a expressão dos afetos também são colocadas em seu capítulo *Von der Melodie*: "O elemento principal na composição musical é a arte de construir uma boa melodia ... Na definição de uma melodia, nosso propósito primordial é estabelecer o afeto... Em resumo, tudo o que ocorre sem alterações louváveis não significa nada, não leva a nada, e não vale nada "Isto é tão válido para a música instrumental como é para a música vocal:". Mas é preciso lembrar que, mesmo na música

puramente instrumental, sem texto, a intenção de cada melodia, sem exceção, deve ser dirigida para a apresentação do afeto reinante, a fim de que os instrumentos estejam aptos a falar de forma inteligível e compreensível através de suas notas". Mattheson reconhece que sua ênfase na melodia como oposição ao contraponto foi pouco convencional. Ela reflete a importância crescente de uma nova estética, baseada na naturalidade e expressividade, sobre a importância do intérprete em vez de apenas o compositor, sobre a expressão dos afetos através do *pronunciatio* e não apenas do que somente através *Dispositio* e *decoratio*"
(Bartel 1997: 138-139)

Após essa primeira contextualização é possível encontrar os primeiros relatos a respeito do desprendimento que essas figuras passariam a ter da palavra e o modo como sua utilização era a fundamentação de uma música instrumental que verdadeiramente possuísse sentido e coerência discursiva.

"Ao invés disso, as afetivas e concretamente expressivas figuras retórico-musicais são definidas como os métodos ideais de se colocar um texto em uma música. Ao longo do século XVIII, as figuras retórico-musicais cada vez mais assumem essa finalidade afetiva, a princípio estando associadas principalmente com um texto, sendo posteriormente transferidas para a música instrumental, como em *Figurenlehre* de Scheibe. As *figurae principales* ou *fundamentales*, por outro lado, encontram-se tratadas como puramente técnica, construção de composição."
(Bartel 1997: 148)

No trecho a seguir, o autor reforça a questão da independência adquirida pelas figuras em seu novo uso, mas agora destaca a importância de ter clara a raiz vocal desse procedimento e como essa relação afeta diretamente a concretização do produto musical, esclarecendo também o modo como o valor semântico é tratado nessa transição.

"Scheibe se aplica às figuras para a música instrumental de forma mais consistente e extensa do que qualquer outro autor antes dele. Enquanto ele enfatiza o papel das figuras em expressar os sentimentos, as referências tradicionais de expressão de texto são conspicuamente ausentes em suas definições das figuras. Ele raramente menciona que elas podem ser usadas para expressar as palavras; suas ilustrações são consistentemente extraídas da música instrumental ao invés de música vocal. No entanto, em seus comentários introdutórios, Scheibe sustenta que a origem das figuras retórico-musicais encontra-se na música vocal, assim como "a música instrumental em si tem suas raízes na música vocal. Porque a música vocal se preocupa com um texto que pode indicar o afeto específico, podendo justificadamente se dizer que a raiz das figuras através das quais os afetos são expressos também pode ser encontrada na música vocal. Assim se aprende a diferenciar entre as figuras, forma e conteúdo através da música vocal. Só então elas podem ser aplicadas à música instrumental, que, sobre a expressão dos afetos, nada mais é que uma imitação da música vocal." Scheibe não está sugerindo que uma

figura assume um significado específico, literal, na música vocal, que é então transferido para a música instrumental. Na verdade, exceto no caso do *dubitatio*, que é usado para expressar dúvida, as várias figuras não estão limitados a certos afetos, mas podem ser usadas para aumentar, repetir, alterar ou variar expressões musicais em vários afetos. Embora tanto a música instrumental, quanto as figuras retórico-musicais encontrem suas origens na música vocal, seria inapropriado atribuir conteúdos específicos e literais de uma figura retórico-musical da mesma forma, para uma peça de música instrumental. As figuras foram desenvolvidas na música vocal, como resultado de compositores que procuravam expressar os afetos prescritos pelo texto. Esses recursos puderam ser usados na música instrumental da mesma forma, para expressar o afeto. O *dubitatio*, por exemplo, é usado na música vocal para expressar a dúvida específica implícita no texto, enquanto na música instrumental, progressões similares expressariam ambigüidade geral; uma figura usada na música vocal para expressar uma exclamação específica poderia ser aplicada na música instrumental, resultando em um expressão musical "questionadora"; várias figuras que costumavam repetir, ampliar, ou intensificar um texto também poderiam ser usadas na música instrumental para conseguir efeitos semelhantes. A equivalência de utilizações de figuras na música vocal e instrumental reside no seu poder de expressar e despertar o afeto e não em seu potencial para expressar pensamentos literais e específicos. As figuras retórico-musicais não assumem um caráter específico e programático, mas sim, mantêm a sua expressividade afetiva na musical instrumental."

(Bartel 1997: 150)

Visto isso, torna-se claro que da maneira que as figuras retórico-musicais evoluíram para agrupamentos musicais, a articulação que as palavras proporcionavam deveria, de algum forma, ser compensada. Aqui podemos ir para uma próxima etapa da discussão, que é demonstrar a, quase, equivalência que os grandes músicos do século XVIII davam entre as funções de um instrumentista e um orador ou retórico, relação essa que obviamente perpassa-se para a questão estrutural de toda a produção. Isso pode ser notado já em um primeiro momento nos dizeres de Geminiani e o modo incisivo com que ele trata a articulação, já que ao tratar da questão da arcada chega a uma equiparação dos valores das vogais e consoantes da linguagem verbal, com as notas ligadas e destacadas na linguagem musical².

A articulação, tal como é definida por Reiss (1986) é "[...] a maneira como uma nota é iniciada e terminada, conhecida de outra forma como 'ataque' e 'soltura'" (Aguilar 2009: 17). É nesse sentido que Geminiani reconhece que as articulações devem manter sua relação com a, já vista, raiz vocal.

"A Arte de tocar violino consiste em dar o instrumento um Som que permita de certo modo se rivalizar com a mais perfeita Voz humana [...]"

(Geminiani 1751: 1)

²SILVA, Teresa Cristina Rodrigues. *Ao gosto de Il Foribondo*. Pg 97.

“(Sobre o Stacatto) Ele expressa descanso, uma expiração ou uma mudança de palavra; por essa razão cantores devem tomar cuidado para não respirar em lugares onde a interrupção afete o sentido [...] (Sobre o piano e forte) [...] Esses dois Ornamentos são designados para produzir os mesmos Efeitos que um Orador produz ao levantar e abaixar sua Voz”
(Geminiani 1751: 7)

A questão da articulação não é só um recurso para beneficiar a definição ou precisão na condução melódica, mas como já visto, é fator fundamental para o real entendimento da mensagem musical e, se tratando da música dos séculos XVII e XVIII, está intimamente ligada à influência nos afetos os quais a obra deseja tocar e expressar. Em Bach, C. P. E. (1753) podemos notar como aspectos hoje tidos como secundários, como a articulação e a ornamentação, são vitais para a concretização da intenção da peça.

“A fim de chegar a uma compreensão do verdadeiro conteúdo e afeto de uma peça, e, na ausência de indicações, para decidir sobre a maneira correta de se executar, seja ligando, separando ou o que seja, e, ainda, para aprender as precauções que devem ser tomadas na introdução de ornamentos, é aconselhável que se aproveite todas as oportunidades de se ouvir solistas e conjuntos; tanto mais, pois esses detalhes de embelezamento, muitas vezes dependem de fatores externos. O volume e duração desses ornamentos devem ser determinados pelo afeto. A fim de evitar vagueza, pausas bem como as notas devem ter seus valores exatos, exceto quando houver fermatas e cadências, embora certas violações intencionais do andamento sejam muitas vezes excepcionalmente belas. No entanto, uma distinção na sua utilização deve ser observada: Na performance solo e em conjuntos compostos de apenas poucos músicos que se entendam, são permitidas manipulações que afetem o ritmo em si, aqui, o grupo estará menos”. suscetível a se desviar se todos estiverem atentos para adotar as mudanças, mas em grandes conjuntos compostos por muitos músicos, as manipulações deve ser feitas em compassos isolados, sem influir em maiores ritmos. Quando um compositor termina um movimento em uma tonalidade distante geralmente quer que o movimento a seguir comece imediatamente. Outras razões também podem exigir o ataque ininterrupto. Costuma-se indicar tal procedimento, colocando apenas uma barra simples ao invés das habituais barras duplas no final do movimento”
(Bach 1753: 150 § 8)

O presente objetivo não trata de um mero resgate de valores de época ou de um tipo de gosto que ficou no passado. A prática conscientizada e baseada nessas premissas se torna um fiel veículo da obra, realizada de um modo bastante próximo do desejado pelo compositor, diferente da prática que é displicente a esse tipo de discussão e que negligencia a fidelidade da articulação em detrimento de idiomatismos, evento esse que só passaria a acontecer muito posteriormente. Podemos ver esse tipo de visão em um educador bastante pragmático que era Leopold Mozart (1755) e depreender que o fato da raiz vocal ser, de fato, elemento constituidor das figurações instrumentais, deve ser levado em conta.

“A pausa é um sinal de silêncio. Há três razões pelas quais se descobriu que a pausa é uma necessidade na música. Em primeiro lugar, para a conveniência do cantor e dos instrumentistas de sopro, a fim de dar-lhes uma pequena trégua para respirarem. Em segundo lugar, por necessidade, porque as palavras nas canções requerem pontuação e porque, em muitas composições, uma ou outra das partes, muitas vezes tem de permanecer em silêncio, pois senão a melodia seria prejudicada e se faria ininteligível. Em terceiro lugar, por uma questão de elegância, pois uma continuação perpétua de todas as seções não causa nada mais que incomodo para os cantores, instrumentistas, e os ouvintes, enquanto uma sublime alternância de muitas partes e sua harmonização e união definitiva podem dar grande satisfação.”
(Mozart 1755: 36 § 2)

A relação entre o estudo da música e o estudo da retórica era bastante óbvia para os grandes músicos daquele tempo e, ainda nos é, se analisarmos o modo como a obra da época se relaciona aos conceitos da retórica, mais especificamente alemã, no período posterior a Reforma Protestante. Leopold Mozart exemplifica de modo bastante específico e, de certa forma, muito incisivo como a má utilização dessa ciência desqualifica a peça e a inutiliza, justamente dentro da concepção de discurso e como a articulação, mais uma vez, é fundamental para tal realização.

“Nada necessita ser adicionado à uniformidade e pureza do som se se sabe como colocar muito em uma nota. Vai, sim, contra a natureza se constantemente se interrompe e muda. O cantor que a cada frase curta para, respira e, especialmente, enfatiza esta primeira nota, iria inevitavelmente levar todos ao riso. A voz humana desliza facilmente de uma nota para outra, e um cantor sensato nunca vai fazer uma pausa a menos que tenha como objetivo algum tipo especial de expressão, ou que as divisões ou pausas de uma frase exijam*. E para quem não está ciente, o canto é em todos os momentos o objetivo de cada instrumentista, porque se deve sempre se aproximar da natureza tanto quanto possível. Deve-se, portanto, tomar cuidado onde a Cantilena da peça não permite rupturas, e não só manter o arco no violino o quando da mudança de direção, de tal forma que as notas que pertencem ao mesmo grupo ao irem para a outra direção, só serão diferenciadas, em algum grau, por meio do forte e do piano.

* As paradas e pausas são as *Incisiones*, *Distinctiones*, *Interpunctiones*, e assim por diante. Mas que tipo de animais são esses, que deveriam conhecer os grandes gramáticos, ou melhor ainda, retóricos ou poetas. Aqui vemos também que um bom violinista deve ter esse conhecimento. Para um compositor isso é indispensável, pois caso contrário, ele será a “quinta roda no vagão”. A diastólica (de διαστολή) é uma das coisas mais necessárias na composição melódica. Uma pré-disposição natural, é verdade, muitas vezes compensa a falta de aprendizagem, e muitas vezes um homem com o maior talento nunca, infelizmente, teve a oportunidade de estudar a ciência. Mas agora, quando alguém que te é permitido pensar que foi bem educado, dá

prova marcante de sua ignorância, é realmente irritante. O que se pode pensar de um homem que não pode ao menos organizar seis palavras claras em sua língua materna e posicioná-las de forma inteligível no papel, mas considera, no entanto, que é um compositor treinado? Uma pessoa desse tipo, que aparentemente freqüentou escolas, a fim de preparar-se para a posição em que se encontra agora, uma vez me escreveu uma carta excessivamente mal escrita, tanto no que se diz respeito ao mérito da questão quanto do estilo gramatical, de modo que todos os que a leram estavam convencidos da ignorância crassa do escritor. Ele desejava, nesta carta, resolver uma controvérsia musical e vingar a honra de um de seus amigos dignos. No entanto, aconteceu que o simples e bobo pássaro caiu em sua própria armadilha, e foi exposto ao escárnio público. Sua simplicidade me tocou; eu deixei o pobre escritor ir, embora eu tenha escrito uma resposta para a diversão de meus amigos.” (Mozart 1755: 101 § 14)

Nessa similaridade entre músico e orador, música e retórica, o elemento que mais distingue a qualidade e efetividade do discurso é a articulação. Deve-se ficar muito clara a identidade de cada elemento, de cada frase, de cada nota e suas propriedades. A omissão ou mudança de qualquer característica essencial é uma deformação da obra original e essa clareza é primordial para a real expressão de uma mensagem. Quantz (1752) fala dessa semelhança e compara integralmente a função de ambas as ciências, auxiliando a prática com exemplos que as conectam.

“A execução musical pode ser comparada ao proferir de um orador. O orador e o músico têm, no fundo, o mesmo objetivo em relação à preparação e a execução final de suas produções, ou seja, para se tornarem senhores do coração de seus ouvintes, para despertar ou acalmar as suas paixões, e para transportá-los ora para um sentimento, ora para outro. Assim, é vantajoso para ambos, quando um tem algum conhecimento das funções do outro. Sabemos o efeito de um discurso bem proferido, sobre as mentes dos ouvintes, mas também sabemos como um mal pronunciamento fere o discurso mais bem escrito, além de que um discurso dito com as mesmas palavras por duas pessoas diferentes, irá soar muito melhor por um do que por outro. O mesmo é verdadeiro para a execução musical: uma peça cantada ou tocada por duas pessoas diferentes pode produzir dois efeitos bastante diferentes. Quanto ao proferir, exige-se que um orador tenha uma voz audível, clara e pura; que ele tenha uma pronúncia distinta e perfeitamente correta, não confundindo algumas letras com outras, ou engolindo-as; que vise uma variedade agradável na voz e na linguagem; que evite a monotonia do discurso, em vez disso, fazendo com que o tom das sílabas e palavras possa ser ouvido ora em voz alta, ora suavemente, ora rapidamente, ora lentamente, e que ele levante a voz em palavras que requerem destaque, e a diminua em outros. Ele deve expressar cada sentimento com uma inflexão vocal apropriada e, em geral, adaptar-se ao lugar onde ele fala, aos ouvintes diante dele, e ao conteúdo do discurso em questão. Assim, ele deve saber, por exemplo, como

fazer a distinção adequada entre uma oração fúnebre, um panegírico, um discurso jocoso, & etc. Finalmente, ele deve assumir uma postura expansiva.”
(Quantz 1752: 119)

Neste trecho, Quantz fala da música enquanto linguagem e, mais uma vez, do papel da definição na emissão da mensagem. Desse modo fica-se cada vez mais claro que a articulação, dentro da execução, não é um aspecto relativo que fica a disposição da arbitrariedade do intérprete, mas sim um valor que baliza a obra.

“A razão ensina que se ao falarmos exigimos algo de alguém, devemos nos expressar de modo que o outro entenda. Da mesma forma, a música não é nada mais do que uma linguagem artificial, através do qual procuramos informar os ouvintes com as nossas idéias musicais. Se executarmos essas idéias de uma maneira obscura e bizarra, que seja incompreensível para os ouvintes e que não desperte nenhum sentimento, para que servem os nossos esforços perpétuos para sermos compreendidos? Se exigíssemos que todos os nossos ouvintes fossem conhecedores e estudiosos da música, o seu número não seria muito grande, teríamos de procurá-los, um de cada vez, entre os músicos profissionais. E do último, seria imprudente esperar muitos benefícios. O que eles poderiam fazer mais do que instruir os amadores sobre a habilidade do artista que ele aprova. No entanto, quão raro e improvável é isso! [...]”
(Quantz 1752: 120 § 7)

Aqui, Quantz fala especificamente da articulação dentro de figurações e também, entre frases. É dada a articulação lugar de destaque dentre os elementos que compõem uma boa execução, ao passo que tem sua importância igualada a da própria afinação. Tudo faz parte da peça, do discurso, portanto tudo deve ser respeitado fidedignamente.

“Vamos agora investigar as qualidades principais de boa execução em geral. A boa execução deve ser antes de tudo pura e distinta. Não só cada nota deve ser ouvida, mas cada nota deve soar com sua afinação real, para que tudo seja inteligível para o ouvinte. Nenhuma deve ficar de fora. Você deve tentar fazer com que cada som seja tão belo quanto possível. Você deve guardar um cuidado especial contra erros de digitações. Quanto a isso, a importância da embocadura e do ataque da língua foi explicada anteriormente. Você deve evitar ligar notas que deveriam ser articuladas, e articular aquelas que deveriam ser ligadas. As notas não devem parecer grudadas. O ataque da língua em instrumentos de sopro e a arcada nos instrumentos de arco devem sempre ser utilizados em conformidade com os objetivos do compositor, de acordo com suas indicações de ligaduras e notas soltas, o que imputa vida às notas. [Articulação deste tipo] distingue esses instrumentos da gaita de foles, que é tocada sem língua. Os dedos, não importa o quão bem ou animadamente se movem, não podem transmitir articulação musical por si só, se a língua ou o arco não contribuem com a maior parte, pelos movimentos adequados à peça a ser executada. As idéias musicais que estão unidas uma à outra não devem ser separadas; por outro lado, é necessário separar aquelas

idéias em que um pensamento musical termina e começa-se uma nova idéia, mesmo se não houver pausa ou cesura. Isso é especialmente verdade quando a nota final da frase anterior e a nota de início da próxima são da mesma altura. [...]

Cada instrumentista deve se esforçar para executar o que é cantabile como um bom cantor executaria. O cantor, por outro lado, deve tentar nas peças vivas alcançar o calor dos bons instrumentistas, tanto quanto for possível a voz. [...]

A má execução possui o oposto do que é necessário para a boa execução. Vou resumir aqui as suas principais características, para que você possa mais facilmente examiná-las todas juntas, e conseqüentemente evitá-las, com maior cuidado. A execução é ruim, se a afinação é errada e o som é forçado, se as notas são executadas indistintamente, obscuramente, de maneira ininteligível, sem articulação, debilmente, lentamente, tediosamente, sonolentamente, grosseiramente, e secamente, se todas as notas são ligadas ou atacado indiscriminadamente, se ritmo não é observado, e as notas não recebem seu verdadeiro valor.[...]" (Quantz 1752: 122; 127)

Após a verificação das origens vocais da retórica instrumental e da valia que a articulação tem na produção musical, podemos explorar alguns dos caminhos que, já naquele período, eram dados para a correta execução musical, seguindo esses parâmetros.

"Na execução da música no violino e em instrumentos similares a ele, o golpe de arco é de suma importância. Através dele o som é extraído do instrumento bem ou mal, as notas recebem sua vida, o Piano e Forte são expressos, as paixões são despertadas, a melancolia se distingue da alegria, o sério do jocoso, o sublime do lisonjeiro, o modesto do destemido, em uma palavra, como o peito, língua e lábios na flauta, o golpe de arco fornece os meios para alcançar a articulação musical, e para variar uma única idéia de diversas maneiras. Que os dedos devem também contribuir com sua parte, e que você deve ter um bom instrumento e cordas boas, é evidente. Mas mesmo com todas estas coisas, a execução ainda pode ser muito deficiente, não importando com quanta precisão se aperta as cordas, o quão bom é o som do instrumento, ou como as cordas são boas, já que essas coisas se seguem naturalmente, mas em relação à execução, o golpe de arco é de importância central." (Quantz 1752: 215-216)

Conclusões

Dentro desse panorama, pode-se pensar em uma equivalência onde a articulação praticada (seja com arco, língua ou outro meio) está para a formulação de um discurso musical o mesmo que a dicção está para o discurso falado e o conjunto de figuras retóricas compõe uma estrutura semântica que corresponde ao próprio significado do texto.

A relevância que esse aspecto tem na performance musical está intrinsecamente ligada à efetividade da transmissão do discurso, fim esse para o qual a

música instrumental até o século XVIII era produzida. Dessa forma torna-se um despropósito a interpretação de tais obras sem a preocupação com esse elemento, haja vista o modo essencial com o qual ele se conecta a constituição e concepção da música.

A metamorfose da palavra em música trouxe consigo tantos elementos quanto foi possível que os meios instrumentais reproduzissem. O conceito de naturalidade que a música buscava, ainda é acessível àqueles cujo intento é interpretar um discurso musical, e não só, sons agradáveis ao ouvido. A linguagem musical possui um significado, não em um sentido programático, mas em um sentido de comunicação. Se se pretende alcançar a essência do que, de fato, era a música desse período, obrigatoriamente deve-se priorizar a articulação.

Referências bibliográficas

- AGUILAR, Patricia Michelini. *Fala Flauta: Um estudo sobre as articulações indicadas por Silvestro Ganassi (1535) e Bartolomeo Bismantova (1677) e sua aplicabilidade a intérpretes brasileiros da flauta doce*. Campinas, SP [s.n.], 2008. 164p.
- APEL, Willi. *The Notation of Polyphonic Music*. Cambridge: The Medieval Academy of America, 1953. 464p.
- BACH, Carl Philipp Emanuel. *Essay on the true art of playing keyboard instruments*. Tradução e edição de William J. Mitchell New York: W. W. Norton & Company, 1949. 449p.
- BARTEL, Dietrich. *Musica poetica: musical rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997. 471p.
- BOYDEN, David D. *The history of violin playing from its origins in to 1761 and its relationship to the violin music*. London: Oxford University Press, 1965. 570p.
- COLLINS, Timothy A. Musica Secreta Strumentali: The Aesthetics and Practice of Private Solo Instrumental. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Croatian Musicological Society, Vol. 35, No. 1 (Jun., 2004). 47-62pp.
- COOPER, Gerald M. Italian Instrumental Music of the Sixteenth Century. *Proceedings of the Musical Association*, Taylor & Francis, Ltd. 56th Sess. (1929 – 1930). 55-67pp.
- DONINGTON, Robert. *The interpretation of early music*. New York : W. W. Norton, 1992. 766p.
- GEMINIANI, Francesco. *The Art of Playing on the Violin*. Facsimile. London: Unknown publisher, 1751. 61p.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Tradução de Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Zahar, 1990. 272p.
- _____. *Diálogo Musical: Bach, Monteverdi e Mozart*. Tradução Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. 259p.
- HOWARD-JONES, Evlyn. Arrangements and Transcriptions. *Music & Letters*. Oxford University Press, Vol. 16, No. 4 (Oct., 1935). 305-311pp.
- KELLER, Hermann. Phrasing & Articulation. New York: W. W. Norton and Company. 1973. 132p.
- MOZART, Leopold. *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. Tradução de Editha Knocker. 2 ed. London: Oxford University Press, 1951
- QUANTZ , Johann J. On playing the flute. Translated with notes and an introduction by Edward R. Reilly. Boston: Northeastern University Press, 2001. 412p.
- SCHOENBERG, A. *Fundamentos da composição musical*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1991.272p.
- SILVA, Teresa Cristina Rodrigues. *Ao gosto de Il Foribondo: um estudo das seis Sonates Pour le Violoncelle et Basse Continue de Francesco Geminiani segundo seus tratados e transcrições*. Campinas, SP [s. n.], 2009. 294p.
- TOSI, Pietro Francesco. *Observations on the Florid Song or Sentiments on the Ancient and Modern Singers*. Tradução de John Ernest Galliard. Ebook. 2008.

Relação texto e música no *Lied*: uma proposta de análise auxiliar na construção da performance

Caroline Caregnato
UFPR – carolinecaregnato@ufpr.br

Resumo: Este artigo aborda a relação entre texto e música no *Lied* do século XIX. Nele são levantados e criticados alguns modos tradicionais de análise dessa relação e, por fim, uma forma de análise de texto e música é apresentada. Essa última forma é fruto das reflexões de Agawu sobre a análise do *Lied*. Após essa exposição, a autora apresenta uma análise de *Die stille Lotosblume*, de Clara Schumann, empregando os conceitos estudados e procurando oferecer diretrizes que auxiliem o intérprete na construção de uma performance desse *Lied*.

Palavras-chave: Texto e música; Análise de *Lied*; *Die stille Lotosblume*.

Abstract: This paper discusses the relation between text and music in the 19th century *Lied*. Here are presented and criticized some traditional analysis of that relation and, at last, an analysis of text and music is presented. That last kind is a result of Agawu's considerations about *Lied* analysis. After that explanation, the authoress presents an analysis of *Die stille Lotosblume*, by Clara Schumann, using the concepts about analysis studied, traing to offer basis to help the performer to construct a performance of that *Lied*.

Key-words: Text and music; *Lied* analysis; *Die stille Lotosblume*.

1. Introdução

Cantamos, compomos ou simplesmente ouvimos música com texto cotidianamente e não é possível pensarmos em uma só cultura onde não exista esse casamento entre sons e palavras. A interação entre essas duas linguagens é algo que acompanha a humanidade desde o seu surgimento. Teóricos como La Via (2006: 12) acreditam ser plausível considerar a hipótese de que, antes mesmo da invenção das palavras pelo homem, existia uma forma de canto que se utilizava de sons expressivos como gritos de prazer, soluços lamentosos, ganidos de ódio, entre outros. Segundo essa teoria, a linguagem oral surgiu a partir da transformação destes sons em outros com significado preciso. Dabney (1927: 378) sugere que a união entre música e texto se deu por intermédio da dança. Segundo esse autor, a palavra uniu-se à dança dos homens primitivos, com suas acentuações realizadas através de batidas de pé, e não à música como um evento isolado.

Se as palavras surgiram de fato a partir da música os teóricos ainda não sabem afirmar com certeza, mas o que muitos deles não negam é que existe uma musicalidade intrínseca à palavra e, em especial, à poesia. La Via (2006: 15) afirma que existem semelhanças entre o cantar e o falar como a presença de um som vocal, dotado de cor, ou timbre, de intensidade e de melodia, e a sua manifestação no tempo,

de acordo com um ritmo mais ou menos rígido. Acima de todas as outras formas de escrita, como a prosa, o poema soa, tomando as palavras de Wilson (1928: 211), quase “como um pedaço de música”. Isso acontece porque a poesia possui ritmo e métrica consideravelmente rígidos, fornecidos por relações de acentuação semelhantes as das leis que governam as relações de compasso na música (La Via 2006: 49). De acordo com Dabney (1927: 378, 380), em poesia ainda podemos encontrar outras estruturas que se assemelham a estruturas rítmico-musicais, como é o caso da anacruse, e mesmo a estruturas harmônicas, como a cadência.

Talvez seja graças a essa musicalidade inerente ao poema que ele vem sendo, ao longo da história, amplamente associado a música. A forma como ocorre essa associação, contudo, foi encarada de diferentes maneiras pelos analistas. Este trabalho busca expor e discutir alguns desses modos de compreensão da relação texto e música na análise do *Lied*. Após essa exposição apresentaremos a proposta de análise dessa forma musical sugerida por Agawu (1992), e aplicaremos os conceitos do autor na análise de *Die stille Lotosblume* de Clara Schumann, extraído de seu ciclo op. 13. Essa análise buscará demonstrar, mais especificamente, de que modo as relações entre texto e música podem ser entendidas no caso do *Lied* em questão, e de que modo a compreensão dessa relação pode auxiliar na construção de uma performance.

2. A relação texto e música na análise do *lied* do século XIX

A relação entre poesia e música no *Lied* do século XIX vem sendo analisada, como nos aponta Agawu (1992: 5-7), basicamente de acordo com quatro modelos. Cada um destes modelos concebe o poema, a música e a interação entre ambos de um modo particular.

O primeiro deles foi influenciado pelos trabalhos de Langer (apud Agawu 1992: 5) e é chamado de modelo de assimilação. Segundo essa concepção de análise, a poesia é “engolida” – ou assimilada – pela música, de modo que a canção é entendida apenas como música. Para os defensores desse modelo, o que o compositor faz é transformar os elementos poéticos em elementos musicais, não ignorando as características da linguagem, mas também não se deixando dominar por suas leis. Alguns problemas subsistem dentro dessa concepção como, por exemplo, o fato de ela desconsiderar que a poesia possui uma musicalidade inerente – como vimos acima – que subsiste mesmo sem que ocorra a sua assimilação pela música.

Outro modelo de análise concebe a canção como uma relação de igualdade entre música e poesia. Wodehouse e Kramer (apud Agawu 1992: 6), os principais defensores da análise realizada segundo esses termos, dizem que a música e o poema convivem em igualdade dentro da canção, mantendo cada um as suas características individuais. Desse modo, a canção não se apresenta como um produto X, resultado da soma de Y e Z. Ela é entendida simplesmente como uma soma, ou seja, algo que não possui identidade própria, não comunica seus conteúdos com autonomia e não pode ser entendida como um sistema auto-suficiente e auto-regulado.

Segundo o terceiro modelo, música e poesia compõem uma relação piramidal na construção da canção, com o texto no topo da pirâmide, fornecendo significação para a música, que permanece na base, dando suporte para o texto. Um dos prolemas da análises construída de acordo com esse modelo é que ele considera a música ao mesmo tempo como um suporte para a poesia e como subjugada a esta, pois, de acordo com essa concepção, são as palavras que fornecem significação para os sons.

O último modelo concebe a canção como a confluência de três sistemas independentes, mas que dialogam entre si. Estes sistemas são a música, a poesia e a canção. Graças à independência entre essas áreas, elas possuem características que só podem ser explicadas dentro das especificidades de cada uma das linguagens. Através do diálogo que também existe entre essas áreas, a música pode ser influenciada pela poesia, e vice versa, mas não obrigatoriamente. A canção, além de ser entendida como um organismo independente, é ainda compreendida como uma soma dos sistemas música e poesia. Esse modelo, apesar de encarar a canção como uma forma com suas especificidades, aponta o mesmo problema do segundo modelo já analisado, pois ele considera a canção, ao mesmo tempo, como uma soma de poesia e música.

Nenhuma análise está livre de enfatizar algum dos sistemas que foram vistos (a música, a poesia ou a canção), e o analista, ao se debruçar sobre o *Lied*, deve estar consciente dessa limitação e atento para o seu próprio trabalho, ao invés de se esquivar da questão. Analisando o problema da falta de auto-consciência das limitações e dos propósitos da análise, Agawu critica a análise poético musical proposta por Kerman (1980) como sendo de um tipo que se propõe abrangente e não focada apenas sobre as dimensões musicais da canção, mas que, paradoxalmente, abandona a tentativa de compreensão dos elementos musicais que inevitavelmente fazem parte da canção, e que deveriam estar presentes em uma análise que se quer poético *musical*.

Agawu (1992: 10-11) propõe um método de análise que não seja totalmente subjugado às palavras, que leve em consideração os aspectos musicais da obra e não procure vínculos entre poesia e música forçosamente quando estes não existirem. Nesse método, o pesquisador propõe a realização inicial de uma coleta de dados musicais significativos dentro do contexto da peça, utilizando estratégias informais e, depois, formais de análise musical. As análises realizadas nessa fase podem ser temáticas, de condução de vozes ou do tipo que o analista julgar mais adequado para o seu objeto de estudo. Em posse dessas informações e ainda sem acessar o texto, o analista deve desenvolver metáforas para os elementos musicais encontrados. Em seguida, Agawu propõe a realização de uma leitura contextualizada do texto, com vistas a posterior formação de uma interpretação preliminar, que leve em consideração os dados musicais e textuais, em conjunto, que foram coletados nas etapas anteriores. Por fim, as interpretações formuladas devem ser estruturadas e eventualmente complementadas com informações bibliográficas, estilísticas e de outras fontes externas à obra que possam auxiliar na sua compreensão.

3. Análise da relação texto e música em *Die stille Lotosblume*: um recurso para a construção da performance

Embora a análise formal não seja um recurso indispensável para a construção da performance, e embora os músicos realizem análises informalmente durante a sua prática de repertório, o perscrutamento sistemático de uma peça pode auxiliar durante a construção da interpretação. As análises feitas com o objetivo de auxiliar o intérprete, evidentemente, não podem ser percebidas em toda a sua complexidade estrutural pela platéia ou mesmo por aquele que está tocando ou cantando, durante a sua performance. Entretanto, esta estruturação pode ser útil à formulação de concepções sobre a obra que – estas sim – serão percebidas pelo público (Rink 2002: 39, 46).

Apresentaremos aqui uma análise do *Lied Die stille Lotosblume*, op. 13, nº 6 de Clara Schumann, que pretende ser um auxiliar na formulação da performance. Para esse trabalho, seguiremos as sugestões de análise apresentadas por Agawu e expostas acima. Ainda levaremos em conta, durante a fase de coleta de dados musicais, proposta por aquele autor, algumas das indicações de análises de possível interesse para o intérprete, sugeridas por Rink (2002: 41): identificação da divisão formal e tonal da peça, análise do tempo, das dinâmicas e do ritmo, identificação dos contornos melódicos e motivos.

Como uma análise mais detalhada ultrapassaria o escopo deste artigo, faremos uma apresentação apenas dos resultados finais, ou seja, da última fase proposta por Agawu, apresentando assim as conclusões obtidas através da análise musical e textual combinadas, não expondo todas as fases que levaram a estes resultados.

Die stille Lotosblume inicia com uma cadência IV – V₇ – I, apresentada pelo piano e seguida pelo canto a partir da finalização do grau V e início do I. Toda a primeira estrofe do poema é apresentada com um acompanhamento em Lá bemol maior, e essa estrofe termina no auge do grau V₇, antes da resolução desse na tônica. O final dessa estrofe está localizado junto com uma suspensão harmônica (V₇), e a melodia do canto, terminada na nota Si bemol e não na nota fundamental do acorde de Mi bemol maior (V₇), igualmente gera uma idéia de suspensão.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a 'cadência' (cadence) marked 'p' and includes triplets. The lyrics are: 'Die stille Lotosblume steigt aus dem blauen See die Blätter flimmern und blitzen, der Kelch ist weissswie Schnee.' The second system continues the piano accompaniment with triplets and a 'V7' chord marking. The score is numbered 6.

Fig. 1 – Partitura com primeira estrofe do poema.

Esses efeitos suspensivos podem estar relacionados ao texto desta primeira parte do poema, que realiza uma apresentação do cenário onde irá se desenvolver a narrativa, gerando expectativa pelo aparecimento dos versos subseqüentes e dos verdadeiros eventos que a poesia narra. Nesse trecho é feita também a apresentação do primeiro personagem da narrativa: a flor de lótus. Eis a primeira estrofe do poema de Emanuel Geibel:

*Die stille Lotosblume
steigt aus dem blauen See,
die Blätter flimmern und blitzen,
der Kelch ist weiss wie Schnee.*

A silenciosa flor de lótus
emerge do lago azul,
as folhas tremem e brilham,
o cálice está branco como neve.

O ritmo durante essa primeira estrofe é, de modo geral, bastante estável exceto pela presença inesperada de uma tercina, na linha do canto, que acompanha as palavras “*flimmern und*” (tremem e). A escolha de uma tercina – em lugar de duas colcheias – se deu, evidentemente, pelo aumento da quantidade de sílabas nesse trecho, e também para ilustrar o significado do texto. Essa aceleração é menos perceptível e “rípida” que uma outra, que será vista adiante, por ser semelhante ao ritmo que o piano já havia apresentado.

A segunda estrofe inicia do mesmo modo como a anterior: seu primeiro tempo, em anacruse, parte do grau V_7 para o I e se desenrola harmonicamente de um modo muito semelhante também aos versos anteriores. Essa nova estrofe termina, ainda a exemplo da primeira, em V_7 , mas dessa vez com a melodia executando a fundamental do acorde, dando assim maior sensação de conclusão do que a terminação do último verso da estrofe anterior. Possivelmente essa opção pelo uso do Mi bemol e não mais do Si bemol se dê como uma forma de ilustrar a palavra *hinein* (adentro) com um movimento de descida, que penetra até a fundamental do acorde (ao invés de permanecer estático, como no final da primeira estrofe).

The image displays a musical score for a two-stanza poem. The top system shows the first three measures of the second stanza. The vocal line begins with a melodic phrase starting on a half note, followed by eighth notes. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The lyrics are: "Da giesst der Mond vom Him - - mel all seinen goldnen". The bottom system starts at measure 14. The vocal line continues with the lyrics: "Schein giesst alle seine Strah - len in ih - ren Schoss hin - ein." The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The final measure of the system is marked with a V_7 chord symbol. The word "fundamental" is written above the final note of the vocal line in the second system.

Fig. 2 – Partitura com segunda estrofe do poema.

As semelhanças de caráter harmônico e também melódico entre as duas estrofes (o desenho melódico das duas parte é praticamente idêntico) possivelmente se devem ao caráter semelhante da natureza poética de ambas partes do poema. Também na segunda estrofe há uma descrição de cenário e a apresentação de um novo personagem, a lua:

Da giesst der Mond von Himmel
all seinen gold'nen Schein,
giesst alle seine Strahlen
in ihren Schoss hinein.

Então do céu a lua rega
tudo com seus raios dourados,
rega todos os seus raios
pelo seu colo adentro.

19 *mf*
prolongação V Im Was - ser um die

23 *p* *Lá bemol menor*
Bhu - - - me krei - set ein wiesser Schwan, er singt so süß, so

27 lei - se und schaut die Bhu-me an.

Figura 3 – Partitura com terceira estrofe do poema. Clímax da narrativa.

Ao final de uma prolongação do grau V₇, realizada apenas pelo piano e iniciada após o término da segunda estrofe, o canto entra executando a terceira parte do poema. Essa entrada acontece novamente em anacruse, e o primeiro tempo forte da

frase, mais uma vez, é acompanhado pelo abandono do grau V e entrada do I. O desenvolvimento harmônico dos dois primeiros versos dessa nova estrofe ocorre de modo semelhante ao dos dois primeiros versos da estrofe anterior, ainda na tonalidade de Lá bemol maior. Isso acontece possivelmente porque a natureza poética dessa parte não difere muito das partes anteriores: mais uma vez temos a descrição de um cenário e a entrada de um novo personagem: o cisne. Com a entoação do verso “*er singt so süß, so leise*” ocorre uma mudança na tonalidade, que passa para a homônima da tonalidade original, ou seja, para o tom de Lá bemol menor. Essa mudança marca o clímax da narrativa, ou seja, o momento em que é anunciado o canto do cisne e a conseqüente morte desse personagem (segundo a lenda, recorrente entre os poetas românticos, o cisne canta apenas no momento da sua morte). Eis a terceira estrofe completa:

*Im Wasser um die Blume
kreiset ein weisser Schwan,
er singt so süß, so leise
und schaut die Blume an.*

Na água entorno da flor
circula um cisne branco,
ele canta tão doce, tão mansinho
e olha para a flor.

A última estrofe inicia com uma repetição do penúltimo verso da estrofe anterior (*er singt...*) e, graças a essa manutenção do tema poético, esse trecho musical permanece em Lá bemol menor. Embora a linha do canto termine o seu texto com a palavra *vergehn* (perecer), a melodia não realiza um movimento de descida, como seria esperado, mas sim um movimento acendente, que sugere uma idéia de suspensão, de redenção. Como havíamos mencionado anteriormente, nessa quarta estrofe surgem novamente duas palavras que, para terem sua prosódia adequada ao ritmo da música, precisam sofrer uma variação do ritmo que vinha sendo praticado. Estas duas palavras são *Singen vergehn* (cantar perecer). As primeiras três sílabas delas, ao invés de serem encaixadas dentro de uma tercina – como a solução adotada anteriormente – são colocadas em uma colcheia seguida de duas semicolcheias, o que torna o ritmo mais áspero e dramático, como exige o significado de “cantar” dentro do contexto da canção. O restabelecimento da tonalidade de Lá bemol maior é feito pelo piano solo após a conclusão do segundo verso da quarta estrofe (*und will im Singen vergehn*) pelo canto, e perdura por dois compassos. Após esses dois compassos do piano, o canto retoma com um texto que faz um apelo à flor e com uma melodia em Lá bemol maior, tonalidade em que esta (a flor) havia sido descrita e apresentada. Esse apelo do canto deve ser feito em caráter “*Innig*” (fervoroso), segundo as indicações da compositora. A canção é concluída pelo canto na nota fundamental do acorde de Mi bemol maior (grau V) e pelo piano solo, três compassos após o término do canto, em uma cadência interrompida IV – V, semelhante a dos dois primeiros compassos da canção. Essa ausência de resolução cadencial se deve, provavelmente, a uma ausência de resposta a pergunta dirigida à flor nos últimos versos do poema (*O Blume, weisse Blume, kanst du das Lied verstehn? Oh flor, flor branca, você pode entender a canção?*), mantendo assim também musicalmente a tensão que o texto mantém nesse trecho.

*Er singt so süß, so leise
und will im Singen vergehn.
O Blume, weisse Blume,
kanst du das Lied verstehn?*

Ele canta tão doce, tão mansinho
e quer no seu cantar perecer.
Oh flor, flor branca,
você pode entender a canção?

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The score includes the following markings and annotations:

- System 1 (Measures 29-32):** Starts with a *pp* dynamic marking. The vocal line has lyrics: "an. Er singt so süß, so leise und will im Singen ver-". The piano accompaniment features triplet patterns in both hands.
- System 2 (Measures 33-36):** The vocal line has lyrics: "gehn. O Blu - me, wei-ße". A box highlights the word "gehn.". A *rit.* marking is present. The piano accompaniment continues with triplet patterns. A section is labeled "retorno Lá bemol maior".
- System 3 (Measures 37-41):** The vocal line has lyrics: "Ehu - me, kanst du das Lied ver - stehn? O Ehu - me, wie-ße Ehu - me, kanst". The piano accompaniment continues with triplet patterns. A *rit.* marking is present.
- System 4 (Measures 42-45):** The vocal line has lyrics: "du das Lied ver - stehn?". The piano accompaniment continues with triplet patterns. A section is labeled "cadência interrompida". The score ends with a *pp* dynamic marking.

Figura 4 - Partitura com quarta estrofe do poema.

Conclusão

A relação entre música e texto é tão intrinsecamente arranjada que a origem de um chega a se confundir com a origem de outro, deixando os teóricos em dúvida sobre qual das duas linguagens haveria surgido primeiro – o problema do ovo e da galinha, como expõe La Via (2006: 12). Independente da dúvida que ainda persiste, essa relação foi aproveitada por compositores ao longo dos vários períodos da música e, como não poderia deixar de ser, também pelos compositores românticos do século XIX em seus *Lieder*.

A análise da relação entre poesia e música no *Lied* foi concebida e realizada de diferentes maneiras nos últimos anos, mas sempre de acordo com modelos que, além de apresentarem propostas às vezes bem adequadas ao seu objeto de estudo, também pecavam em certos aspectos. Nenhuma análise está livre de cometer os seus “pecados”, ou seja, de supervalorizar um dos aspectos da canção. Cabe ao analista, na impossibilidade de fugir disso, a consciência das limitações de seu trabalho, e o estabelecimento de objetivos de análise bem claros que o ajudem a encontrar as ferramentas mais adequadas aos seus propósitos.

Neste artigo, apresentamos uma análise de *Die stille Lotosblume* procurando analisar as relações musicais, textuais e, por fim, as relações entre ambos (por uma questão de limitação de espaço para discorrermos sobre o assunto, apresentamos aqui apenas o resultado do relacionamento entre texto e música. As outras etapas foram realizadas durante a construção da análise). Sabemos que a nossa análise em certos momentos valorizou mais os aspectos musicais, em outros, os aspectos textuais, o que é igualmente desvantajoso, já que a canção não é feita só de sons ou só de palavras. Por fim efetuamos uma análise que busca as relações entre texto e música, sem que com isso vislumbrássemos o que *Lied* de fato é, já que ele é um todo autônomo e não simplesmente a soma de texto e música. Sabemos, enfim, das limitações do nosso método, mas é com essas limitações que temos de nos defrontar se queremos tentar entender a canção através da análise.

Essa análise nos levou a algumas considerações que podem auxiliar os intérpretes na construção de uma performance da peça *Die stille Lotosblume*. Por exemplo, o pianista ou cantor que constatar o caráter suspensivo em que acabam as estrofes do poema, poderá trabalhar também na suspensão do som, ou, aquele que observar a mudança para a tonalidade de Lá bemol menor, durante os versos que falam sobre a canção do cisne, poderá interpretar este trecho de um modo mais recolhido do que o usado para interpretar os trechos em Lá bemol maior, e por aí segue. Não existem receitas. Cabe aos intérpretes dar significado para os elementos fornecidos pela análise, apropriando-se dela ou mesmo transformando-a durante seu trabalho de criação.

Referências bibliográficas

- AGAWU, K. Theory and practice in the analysis of the nineteenth-century lied. **Music Analysis**. Hoboken: Wiley-Blackwell, vol. 11, nº 1, p. 3-36, 1992.
- DABNEY, J. P. The relation between music and poetry. **The Musical Quarterly**. New York: Oxford Journals, vol. 13, nº 3, p. 377-383, 1927.
- KERMAN, J. How we got into analysis, and how to get out. **Critical Inquiry**. Chicago: W. J. T. Mitchell, vol. 7, nº 2, p. 311-331, 1980.
- LA VIA, S. **Poesia per musica e musica per poesia**: Dai trovatori a Paolo Conte. Roma: Carocci Editore, 2006.
- RINK, J. Analysis and (or?) performance. In: RINK, J. **Musical performance**: a guide to understanding. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- SCHUMANN, Clara. **Sämtliche Lieder**: für Singstimme und Klavier. Partitur. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1990.
- WILSON, K. Meaning in poetry and music. **Music and letters**. Oxford: Oxford Journals, vol. 9, nº 3, p. 211-225, 1928.

Textura-Figura-Gesto: O dinamismo processual na composição contemporânea

Felipe Merker Castellani

Instituto de Artes - UNICAMP; bolsista FAPESP

Resumo: O presente trabalho tem como objeto de estudo a tríade: textura- figura-gesto, elaborada por Brian Ferneyhough, que se refere tanto a composição quanto a escuta musical. Através de tal abordagem o compositor propõe compreender o ato composicional como o local de encontro de uma série de dispositivos heterogêneos, que constituem um quadro dinâmico e interligado de relações. Trabalharemos também as poéticas de Luciano Berio e György Ligeti, principalmente no que concerne ao entendimento de tais noções, como cada um deles enfatiza de maneira particular cada uma destas, e investigando como ambos ampliam e modificam as possibilidades de relação entre os procedimentos composicionais.

Palavras-chave: textura, figura, gesto; composição musical; Brian Ferneyhough; Luciano Berio; György Ligeti;

Abstract: The study object of this work is the Brian Ferneyhough's triad: texture-figure- gesture, which refer to the musical composition and to the musical listening. Through such approach, the composer understand the compositional act as a place of encounter of a series of heterogeneous devices that constitute a dynamic and interconnected framework of relationships. We also work the poetics of Luciano Berio and György Ligeti, especially in relation to the understanding of such notions, how each one emphasizing in a particular way each one of these notions, and investigating how they modify and expands the possibilities of relationship between the compositional procedures.

Key-words: texture, figure, gesture; musical composition; Brian Ferneyhough; Luciano Berio; György Ligeti;

1. Introdução

“Em meus esforços para esclarecer o trabalho interno das estruturas musicais, achei útil distinguir três zonas fundamentais de atividade- ou, ao menos, três maneiras distintas de examinar estas atividades. Estas são: (1) a textura; (2) o gesto; (3) a figura.” (FERNEYHOUGH 1998: p. 385; tradução do Autor).

As noções de textura, figura e gesto dizem respeito tanto ao trabalho composicional quanto a escuta e permitem entender os procedimentos composicionais de forma interligada e dinâmica. Podemos encontrar nas poéticas de Luciano Berio e György Ligeti a busca por um dinamismo similar ao que propõem Ferneyhough em seus escritos, e além disso, devido a um contraponto histórico particular, presenciamos uma complementação entre suas diferentes abordagens.

2. As noções de textura, figura e gesto segundo Brian Ferneyhough

Primeiramente trabalharemos as três noções: gesto, figura e textura segundo os escritos de Brian Ferneyhough e do estudo recente de Francis Courtot (COURTOT 2009) sobre o compositor. Para ambos, o gesto é entendido como o resultado de um trabalho paramétrico, que atua tanto com um enfoque tradicional, nas operações que manipulam as alturas e os ritmos, como em formas mais diferenciadas, nos modos de articulação e dedilhados instrumentais. O que o define não é um trabalho isolado, mas a interação entre os diversos procedimentos presentes em um contexto composicional que convergem em direção a um efeito global de “objeto delimitado”. O gesto compõe, portanto, uma *Gestalt*, uma espécie de “micro-forma musical” (Cf. COURTOT 2009: p. 63).

Trata-se de um nível intermediário, entre a combinatória paramétrica e a definição do esquema formal; na sua ausência o nível paramétrico se torna estéril e o formal não pode ser definido. Neste sentido, a dedução dos estratos individualmente manipulados não existe independente de um objeto: um “gesto já presente ou por vir” (COURTOT 2009: p. 65), que reciprocamente irá autenticar estas deduções. Faz-se também necessário integrar e articular os diferentes componentes gestuais, dando-lhes um caráter de conjunto e não de unidades isoladas e autossuficientes: o caráter arbitrário de um gesto aumenta proporcionalmente a seu isolamento formal.

A noção de gesto condensa em si diversas funções: de objeto, de expressão e de estrutura paramétrica, abrangendo conjuntamente a experiência sonora e da escrita instrumental.

“Ele não é uma entidade abstrata, seu caráter concreto se exprime em um timbre instrumental e no aspecto idiomático de uma escrita para um instrumento (ou um grupo de instrumentos). Ele possui valores paramétricos e uma 'significação', assim como uma força expressiva.” (COURTOT 2009: p. 75-76; tradução do Autor).

Segundo Ferneyhough o gesto é o elemento ao qual dizem respeito às “referências hierárquicas específicas de sistemas e convenções simbólicas” (FERNEYHOUGH *apud* FERRAZ 1998: p. 169) atribuindo “aos sons uma rede complexa de significados” (FERRAZ 1998: p. 164), e assim, constituindo-se como uma forma de representação, que pode se relacionar a quaisquer conteúdos, como os culturalmente catalogados dentro do repertório.

O compositor também ressalta que o gesto não é um fim em si mesmo e tanto na prática composicional quanto na escuta devemos presenciar uma “potencialidade de movimentos” (Cf. FERRAZ 1998: p. 162- 179), um constante trânsito através de zonas diferenciadas de atividade musical. Desta forma, ele recorre às outras duas noções que se articulam com a de gesto: a textura e a figura; e já que para Ferneyhough o interesse está na passagem de uma à outra, devemos ressaltar que estas três noções não configuram diferentes tipos de estruturas musicais, e tampouco apresentam um caráter de oposição e de superação umas com as outras. Iremos considerá-las como diferentes formas de observar um objeto musical.

A noção de figura diz respeito à um conjunto de qualidades específicas de um gesto, que por sua vez permitem ligar os diferentes gestos, estabelecendo suas relações e constituindo o movimento da composição. Ambos os elementos, gesto e figura, remetem um ao outro: é o transbordamento dos valores paramétricos que configura um trabalho composicional *figural*, que enriquece o gesto com sua potencial desconstrução, ao mesmo tempo em que as camadas de informação paramétrica das quais é composto adquirem vida própria.

O gesto é um objeto que manifesta sua qualidade de entidade determinada, ao mesmo tempo como estrutura e como unidade percebida, mas sua configuração tem em vista sua própria desagregação. Sua razão de ser não é perdurar, nem tampouco se repetir dentro do espaço-temporal das obras. Defini-se ainda por seus constituintes paramétricos, que só se justificam quando reorganizados e recombinaados para formar outros gestos aparentados.

Para dar vida ao conteúdo *figural* de um gesto devemos considerar sua disposição em um contexto, que permitirá aos constituintes paramétricos singulares (quaisquer que sejam as maneiras pelas quais são produzidos) a todo o momento subvertê-lo e dissolvê-lo. O que possibilita que certos elementos se desagreguem para fora do contexto geral, entrando em outras camadas paramétricas e formando novas unidades gestuais.

É no momento da desagregação que a estrutura do gesto é capaz de se tornar expressiva, ou seja, uma significação momentânea dentro do fluxo temporal. O gesto é tanto responsável por um presente do discurso musical, no momento em que é percebido como unidade, como formalmente transitório, através de sua dissolução, que indica novas direções possíveis para o material se reconfigurar. E através desta combinatória, em incessante movimento, traçaremos ainda uma perspectiva que ligará os gestos entre si.

“Pouco importa que o gesto seja construído segundo uma técnica serial, espectral ou outra; o mais importante reside naquilo que assegura o movimento, a expansão espaço-temporal deste gesto primeiro. Ou, para ser mais exato, o método aplicado para criar o gesto só tem sentido se comporta em si mesmo sua própria transcendência.” (COURTOT 2009: p. 79; tradução do Autor).

Um gesto, composto segundo certas estratégias, se torna singular, portador de suas qualidades de figura. É uma unidade delimitada, mas se encontra em perpétua instabilidade, submissa às forças gravitacionais que presidem seus constituintes paramétricos. Consequentemente, estes constituintes não devem ser pontuais, sem relações entre si, mas devem ser concebidos como elementos interligados.

É interessante notarmos que a utilização do *potencial figural* de um gesto está diretamente ligada a uma prática, ou seja, às atitudes manifestadas no curso da criação pelo compositor. De fato, Ferneyhough afirma que as figuras não existem em termos de material, estão ligadas a maneiras de perceber, categorizar e trabalhar sobre um gesto (Cf. FERNEYHOUGH 1998: p. 41).

A terceira das três noções é a textura, uma superfície audível, aquela que nos permite apreender o nível mais geral de uma situação sonora. Pode ser compreendida como o efeito resultante de uma escrita composicional que busca certa fusão de seus elementos, ou ainda, como o resultado da superposição de diferentes gestos que se unificam em um conjunto mais amplo. Por vezes também é possuidora de uma consistência reconhecível – clusters lentos ou *glissandos* heterogêneos – que se manifesta através de uma forma global de atividade (Cf. FERNEYHOUGH 1998: p. 386).

As noções de figura e textura possuem uma ampla gama de utilizações dentro do repertório tradicional da música de concerto, que são diversas das que aplicamos aqui. Normalmente, o termo figura, ou melhor, figuração, diz respeito às variações temáticas e motivicas da música tonal e atonal. Nestas as modificações e recombinações de elementos normalmente não alteram as escalas segundo as quais as alturas estão organizadas, portanto não ocorre o potencial de transbordamento paramétrico ao qual nos referimos anteriormente.

A noção de textura aparece neste contexto para indicar uma qualidade global, ligada a uma análise baseada em categorias formalizadas da linguagem musical. Por exemplo, podemos utilizá-la para diferenciar os temas de uma forma sonata, todavia tanto a definição da forma sonata quanto do tematismo remetem ao tonalismo (Cf. COURTOT 2009: p. 98).

Contudo, ressaltamos que estas abordagens não qualificam ou desqualificam as formas de relação presentes nestes contextos composicionais, apenas as diferenciam em relação as questões aqui abordadas.

Uma textura é compreendida por suas constantes ou por relações fixas entre constituintes, que compõem sua morfologia, sua constituição interna. As classes ou tipos de texturas (*texture types*) são entendidas como o conjunto das instâncias de uma coleção de gestos no decorrer do tempo. São também consideradas como diferentes superposições de gestos compatíveis: uma pressão vertical aplicada às unidades gestuais, antes horizontais.

Outro ponto relevante é que as noções de textura, figura e gesto também configuram três categorias referentes à escuta, que podem aparecer conjuradas em um único contexto musical. Neste caso a textura é entendida como “o substrato estocástico irreduzível da música, a precondição mínima para que haja qualquer diferenciação potencial pertinente” (FERNEYHOUGH *apud* FERRAZ 1998: p. 165). Caracterizada por sua irreduzibilidade, constitui um espaço sonoro onde a complexidade não permite ao ouvinte dar conta de todas as nuances e suspende momentaneamente sua capacidade de relação e síntese, não permitindo reconstituir a textura pela memória. Opera por apresentação, propondo-se como objeto em si mesma.

Compõe o primeiro e o último estágio da percepção musical, que resulta da sobreposição dos elementos do plano composicional. A textura está relacionada à “sensação produzida pela configuração e pelo dinamismo dos elementos presentes em um determinado fluxo sonoro” (FERRAZ 1998: p. 165). Outro aspecto particular é sua indivisibilidade, ao retirarmos, adicionarmos ou dividirmos quaisquer de seus componentes não se apresenta uma variação, mas sim uma nova textura.

Ao buscar uma lógica interna através dos componentes de um contexto textural e ao mergulhar em seus detalhes, entra-se no domínio da figura: “o elemento da significação musical composto inteiramente de detalhes definidos pela sua disposição em um determinado contexto” (FERRAZ 1998: p. 167). As figuras são relacionadas através de suas semelhanças ou diferenças, por gradações ou contrastes – “uma ação do prévio sobre o subsequente” (FERRAZ 1997: p. 74).

Diferentemente da figura e da textura, o gesto é um elemento de representação, e como nos propõe C. S. Peirce ao definir a noção de representação está “em lugar de, isto é, estar numa tal relação com um outro que, para certos propósitos, é considerado por alguma mente como se fosse esse outro” (PEIRCE, 1999, p. 61). Pode ser apresentado de diferentes formas (Cf. FERRAZ 1997) remetendo a movimentos corporais, através de uma similaridade, entre o gesto e o movimento que representa. Como resultado sonoro ou indicador de movimentos específicos do intérprete sobre seu instrumento, que devido a uma relação de contiguidade reúne duas porções de experiência: a ação instrumental e a sonoridade produzida. Ou ainda, uma convenção ou associação geral de ideias possibilita que um gesto seja interpretado como se referindo a um dado objeto. É importante ressaltar que não existe forma *pura* de gesto, mas cada uma evolui alguma parte da experiência da outra.

A integração e o trânsito entre os diferentes aspectos (texturais, figurais e gestuais) sempre através do transbordamento de um em direção ao outro constitui uma escuta múltipla e instável, na qual o ouvinte vivencia a cada momento a multiplicidade de conexões presentes nas obras, com uma percepção hiperativa, mudando constantemente seus caminhos e seu foco. Tanto o gesto, como a textura e a figura, são categorias provisórias e móveis, que podem sempre ser construídas e desconstruídas tanto pela composição como pela escuta.

3. *Sequenza III* de Luciano Berio

Ferneyhough pressupõe um quadro interligado de relações entre os processos composicionais, um agenciamento processual que é particular e singular em cada obra e não pode ser reduzido a um único elemento gerador ou unificador. Tal forma de abordagem nos abre um horizonte particular de possibilidades. Podemos, por exemplo, lançar mão das noções de textura, figura e gesto para entendermos a experiência de outros compositores. Em Luciano Berio os gestos aparecem como elementos primeiros e já imbuídos de um conteúdo histórico e cultural, estes passam por um processo de desmontagem, que juntamente com o deslocamento de seu contexto originário, propicia a emanação de suas potencialidades figurais. O processo se repete continuamente dentro das obras através dos jogos contínuos de variações e metamorfoses dos gestos; já as texturas serão resultado dos graus de fusão ou dissipação destes mesmos gestos.

Além disso, não podemos deixar de mencionar os contrapontos históricos específicos que a abordagem de cada compositor envolve. Nos escritos de Luciano Berio, a noção de gesto musical está interligada a outros aspectos como o virtuosismo, presente na prática instrumental e a teatralidade, produzida por uma relação indicial

entre corpo físico do instrumentista e o corpo sonoro gerado pelas ações do mesmo. Para ele os gestos são jogos de representação e significação, que ocorrem em função das convenções históricas e culturais. Não podemos defini-los apenas como formas de expressão, mas como toda a pluralidade de relações com seus componentes e suas circunstâncias externas (por um “curto-circuito” em um dado contexto). Desta forma, “não inventamos um gesto”, apenas o atualizamos (Cf. BERIO 1983). É neste sentido que Berio se opõe a certas práticas do serialismo, que ao introduzirem nas obras uma nova forma de organização abstrata, negavam qualquer forma de significação musical diferente das relações estruturais estabelecidas através dos cálculos pré-compositivos.

Além de gestos musicais historicamente já catalogados, em Berio também podemos encontrar gestos cotidianos da comunicação humana¹. Como um grande coeficiente de variação é colocado sobre quaisquer elementos, o que ocorre é uma dissociação dos materiais de suas funções e referências primeiras, simultaneamente com o aparecimento de novas distinções. Gradualmente atinge-se o máximo de dissociação – não podemos mais identificar as formalizações de conteúdo e de expressão, sobram apenas traços destas que se arrastam, se alternam e se confundem entre si. Neste momento, forma-se um contexto dúbio, no qual não é mais possível a diferenciação dos gestos. Apresenta-se um conteúdo-matéria no qual apenas podemos diferenciar graus de intensidade, de velocidade, de resistência, etc. Tal procedimento ocorre na *Sequenza III* (1963) para voz feminina solo. O poema de Markus Kutter é desmontado e remontado através da permutação dos grupos fonêmicos (palavras, monemas, sílabas e fonemas), transitando constantemente entre elementos gestuais e texturais. Apesar da direcionalidade clara que gradualmente revela as palavras e o texto, o compositor conjuga elementos sonoros e expressivos bastante heterogêneos, que devido às intensas permutações fazem com que a clareza formal da peça seja turvada. Identificamos em cada uma das seções uma sobreposição que faz com que os elementos sejam condensados, deslocados e dissociados de suas funções iniciais, dando a impressão de que qualquer ponto pode ser conectado a qualquer outro, constituindo um espaço ilimitado de possibilidades combinatórias.

Tal efeito é alcançado pelo desenvolvimento paralelo dos três planos constituintes da peça (segmentação do texto, gestualidade vocal e indicações expressivas), sempre somado a uma gestualidade corporal audível e eventualmente visível. Em um único espaço musical são justapostos e comprimidos diferentes tipos de emissões vocais (canto, fala e sons cotidianos, como o riso e o sussurro) e indicações expressivas (*extremely, serene, frantic, joyful*, etc.), que não servem para indicar um jogo teatral de ordem representativa, mas para elaboração rítmica ou agógica da emissão vocal (Fig. 1). Simultaneamente, o texto de Markus Kutter é decomposto e recomposto, servindo como um reservatório de materiais e coloridos tímbricos. Os segmentos curtos desse texto, que não seguem uma lógica direcional, permitem as permutações que multiplicam o seu sentido. Podemos separar em dois grupos os movimentos corporais: os que transformam o som emitido (a mão sobre a boca, por exemplo) e os que não atuam diretamente no som (movimentação sobre palco, gestos

¹ Sobre este aspecto ver MENEZES 1993a e MENEZES 1993b.

corporais, etc.). Estas ações acrescentam um novo plano ao enunciado sonoro e colocam em evidência um texto trabalhado pela voz com suas conotações circunstanciais.

The figure displays three parts of a musical score analysis for Luciano Berio's *Sequenza III*. Each part includes a musical staff with various performance instructions and phonetic transcriptions of vocal sounds.

- P. 1:** Features instructions like "tense muttering/walking on stage", "urgent", and "tense muttering". Phonetic transcriptions include "to/co/us/for/be", "(sing) to/me", "(lome...) to", and "[uta] be/few/col".
- P. 2:** Includes instructions such as "urgent", "tense", "frantic", "joyful", "tense L.", "dreamy", "urgent", "whining", "tense L.", "d", "frantic", and "urgent". Phonetic transcriptions include "(beto) a—tosing", "a [r] [l] for [a] [a]—[?]—[a]", "(beto) [be] to", "[a]—[?]—[u]", and "(to/co)to".
- P. 3:** Shows instructions like "tender", "hm", "hd", "acstatic", and "d". Phonetic transcriptions include "to", "al", "to", "[a]", "wing", "be fo", "[a] /ore/ night".

Fig. 1- Diferentes formas de emissão vocal presentes na *Sequenza III* de Luciano Berio; as indicações no cantos superior esquerdo são referentes a páginas da partitura original. Fonte: BERIO 1968.

4. *Time and Motion Study I* de Brian Ferneyhough

Por outro lado, em Ferneyhough o caminho é oposto, são os cálculos e operações paramétricas que engendrarão os gestos, ou então, um gesto composto intuitivamente dará origem a um processo de dedução das camadas de parâmetros musicais. É pelo contínuo embate entre os diferentes processos que podem se reconfigurar, se sobrepôr, ser interrompidos ou retomados, que os gestos libertarão suas características de figura. Um ponto fundamental para o compositor é a criação de perspectivas que ligará os aspectos texturais, figurais e gestuais das obras, estes são alcançados pela combinatória paramétrica em incessante movimento que percorre estes diferentes níveis e proporciona a sensação de um contexto complexo, no qual os componentes se relacionam de várias formas ao mesmo tempo.

O reexame do papel do gesto musical proposto por Ferneyhough possuiu como fundo uma oposição a duas correntes composicionais: o *Neue Romantik* e o serialismo. Suas críticas, no primeiro caso, dizem respeito à existência de uma música distinta, autenticada em função de supostas qualidades naturais inatas aos elementos gestuais. No segundo, às aplicações unidimensionais de estratégias abstratas de geração e manipulação dos materiais musicais, que possuem um objetivo final que devem evidenciar. Em ambos, os gestos tornam-se apenas transferidores de funções

expressivas ou estruturais, não refletindo concepções formais que possibilitariam sua integração de maneira dinâmica.

Em *Time and Motion Study I*², para clarinete baixo solo, podemos observar as possibilidades de desconstrução e reconstrução dos gestos. A peça foi construída pela oposição e integração de tipos contrastantes de atividade. Inicialmente observamos que esta é rápida e regular, um trinado que gradualmente vai se expandindo no registro. Opondo-se mais adiante, temos outro tipo de atividade: desconjuntada, com saltos largos e padrões rítmicos imprevisíveis, quase didaticamente temos a presença de pausas iniciando e finalizando os intercâmbios.

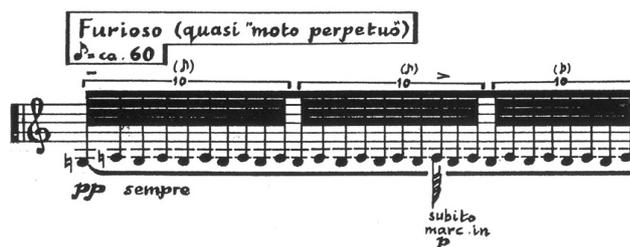


Fig. 2- Trecho inicial da partitura de *Time and Motion Study I* de Brian Ferneyhough.
Fonte: FERNEYHOUGH 1977: p. 1.

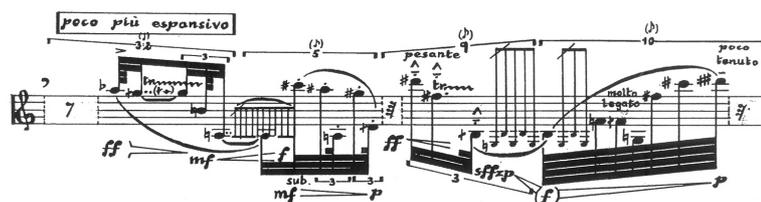


Fig. 3- Trecho referente à terceira linha da página inicial de *Time and Motion Study I* de Brian Ferneyhough; caracterizando o segundo tipo de atividade mencionado no parágrafo acima. Fonte: FERNEYHOUGH 1977: p. 1.

Temporalmente existem momentos de maior permanência e momentos de maior alternância entre os diferentes tipos de atividade. Contudo, como estes estão em constante deformação, sua distinção gradativamente torna-se cada vez mais complexa; o compositor também utiliza incrustações e justaposições entre suas características. Estes dois procedimentos podem ser exemplificados na página quatro da partitura, onde logo na primeira linha temos a presença de um grupo de notas repetidas fortemente acentuadas, que se encontra justaposto ao gesto que o antecipa (Fig. 4). Posteriormente, as notas repetidas são gradualmente incrustadas dentro do fluxo de gestos diferenciados até o final da penúltima linha, onde aparecem isoladas (Fig. 5).

² Sobre *Time and Motion Study I* de Brian Ferneyhough ver: FERNEYHOUGH 1998: p. 112- 116 e CASTELLANI 2010.

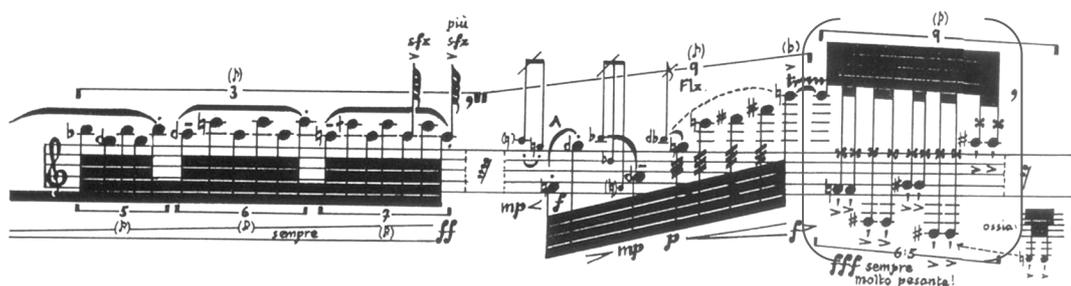


Fig. 4- Trecho inicial da quarta página da partitura de *Time and Motion Study I* de Brian Ferneyhough; está assinalado o grupo de notas acentuadas. Fonte: FERNEYHOUGH 1977: p. 4; marcação realizada pelo Autor.

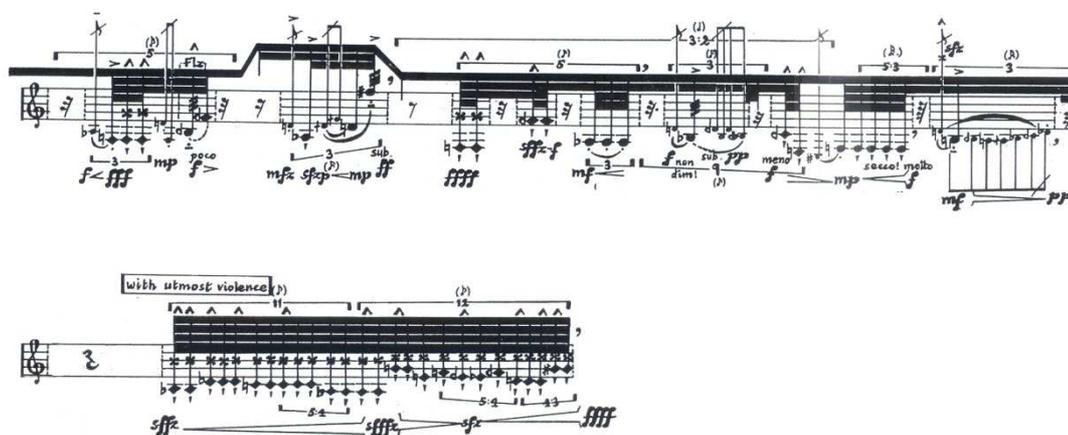


Fig. 5-. Quarta linha da quarta página de *Time and Motion Study I* de Brian Ferneyhough; nela encontram-se as notas repetidas acentuadas que aos poucos dominam o espaço sonoro. Fonte: FERNEYHOUGH 1977: p. 4.

Um gesto possui maior permanência que os demais, sendo sempre retomado, e apesar de suas constantes deformações em diversos momentos traz à tona características próprias. Se observarmos as duas primeiras páginas da partitura, veremos como o trinado inicial é deformado até sua dissolução, perdendo totalmente a forma inicial. Prosseguindo até o final da terceira página, o compositor retrocede este processo fazendo com que voltem alguns traços iniciais, porém modificados e inseridos em um novo contexto. Outro fator relevante é o gradual direcionamento deste elemento para o agudo, que culmina no final da peça com um salto e sua apresentação no registro mais agudo do instrumento.

No que tange a escuta somos constantemente levados a descobrir novos semblantes e possibilidades de desdobramento do gesto inicial, que não cessa de libertar suas potencialidades figurais. Suas aparições pontuam o espaço temporal da obra e norteiam a escuta. Porém, é como se estivéssemos à deriva em um espaço em contínua modificação onde cada novo elemento, ou cada nova transformação, abre todo um horizonte diferente de possibilidades.

5. *Quarteto de Cordas N.º 2* de György Ligeti

E no caso de Ligeti, como poderíamos trabalhar estas noções em sua proposta composicional e em suas obras? De uma maneira geral, em suas obras da década de 1960 o compositor operava um trabalho paramétrico que visava dar origem a texturas complexas com alto grau de fusão entre os elementos. Nestes casos, fez-se necessária uma consciência entre o grau ou a forma de manipulação paramétrica e seu respectivo grau de abalo ou modificação da textura originada, ou seja, uma consciência da permeabilidade³ de uma textura. É esta ligação direta, esta perspectiva transversal entre combinatória e resultado textural que reajusta todo quadro de relações entre as noções, originado um trabalho composicional singular.

Ao longo das décadas de 1950 e 60 György Ligeti modificou as compreensões do que era entendido até então como material musical e as concepções formais seriais ligadas ao pensamento paramétrico. Como consequência, pesquisou as ramificações internas do som e as “formas-moventes” (STOIANOVA 2009: p. 94), resultantes das transformações contínuas e das alternância de diferentes texturas. Os objetos sonoros complexos elaborados por Ligeti desestabilizam as distinções entre as dimensões do material musical tradicional: “som-ruído, frequência-ritmo, harmonia-timbre” (STOIANOVA 2009: p. 95), devido a uma busca por uma continuidade entre o trabalho paramétrico e as texturas complexas, resultantes destes mesmos procedimentos:

“Os intervalos e os ritmos são completamente dissolvidos, não por uma destruição gratuita, mas a fim de dar lugar na composição à formas musicais em tramas finamente tecidas, nas quais a função formalmente determinante é transferida acima de tudo à natureza de sua tecedura.” (LIGETI *apud* STOIANOVA 2009: p. 96; tradução do Autor).

O trabalho de “tecedura” que o compositor se refere, tem origem na manipulação minuciosa e precisa das “microestruturas” visando à constituição de texturas múltiplas, que como um timbre são imbuídas de ramificações internas flutuantes. Encontramos este trabalho nas micropolifonias de *Atmosphères*, *Lux æterna* (1966) e *Apparitions* (1958-69); no desenvolvimento vertical contínuo da textura orquestral e o trabalho com grandes *clusters* em *Atmosphères* (1961) e *Requiem* (1963- 65); nas ramificações tímbricas utilizando micro-intervalos e nas superposições espectrais evolutivas em *Requiem*, *Volumina* (1961-66) e no *Quarteto de Cordas N.º 2* (1968); nas tramas contínuas de “notas-pontos” executadas rapidamente em *Continuum* (1968); na elaboração de um tecido hipercromático a partir de *clusters* microtonais em *Ramifications*; entre outros (Cf. STOIANOVA 2009: p. 98).

No início do quinto movimento do *Quarteto de Cordas N.º 2* é possível observar uma série de procedimentos que visam engendrar um complexo textural.

³ Sobre as noções de: densidade, números de eventos e permeabilidade textural em Ligeti ver: FERRAZ 1990.

Primeiramente, nos atentaremos àqueles que concernem à densidade: Ligeti realiza um aumento do número de eventos, tanto através de um *acelerando* escrito – ocasionado pelo crescente aumento de colcheias dentro dos pulsos nas quiálteras e posteriormente pela presença das fusas – como também pela combinatória vertical das quiálteras, as poliritmias.

Gradualmente as dobras em uníssono vão sendo transformadas, e pouco a pouco, são acrescentadas novas alturas ao espaço sonoro, que por conseguinte vai se ampliando. Após um breve trecho, no tempo de uma colcheia no qual as quatro linhas dos instrumentos entram em fase (compasso 13 da partitura), o registro se amplia de maneira mais rápida do que anteriormente. Paralelamente teremos um *ritardando* escrito e uma filtragem tímbrica, ocasionada pela gradual aproximação do arco dos instrumentos em direção ao cavalete (sonoridade *sul ponticello*).

The image displays a musical score for György Ligeti's *Quarteto de Cordas N.º 2*. It features four staves for string instruments. The score is divided into several measures, with circled numbers 1, 2, 10, 11, 15, and 16 indicating specific points of interest. The notation includes complex rhythmic patterns, such as sixteenth-note pulses and tremolos. Performance instructions are written throughout, including 'sempre pp', 'sul tasto, senza colore, sempre legatissimo ***', 'sempre pp', 'sul tasto, senza colore, sempre legatissimo ***', 'poco a poco', and 'ord.'. The score illustrates the textural transformations discussed in the text, such as the use of tremolos and the approach to the bridge.

Fig. 6- Diferentes momentos de transformação textural do *Quarteto de Cordas N.º 2* de György Ligeti. Fonte: LIGETI 1971: p. 6- 7.

É através da soma das operações localizadas que ocorre a permeabilidade da textura, possibilitando sua evolução no tempo. O trêmulo inicial, entre as notas Fá² e Re², é rapidamente dissolvido, colocando em fuga seus componentes figurais; a escuta se detém nas comparações entre os elementos, suas velocidades e diferenças. A não fixidez e o acúmulo destas relações possibilitam uma escuta da inabarcabilidade das nuances sonoras, do todo da configuração textural.

6. Considerações finais

Vale ressaltar que a escolha por abordar tais compositores foi guiada pela ênfase em uma ou outra categoria dentro dessa tricotomia, ocasionando um reajuste dentro desse quadro composto por formas interligadas de trabalho composicional, por

exemplo, são privilegiados aspectos texturais, que geram um trabalho figural específico e conseqüentemente cria-se uma gestualidade própria à este contexto.

Poderíamos, por outro lado, apontar que realizando uma taxionomia que formaliza e categoriza o trabalho interno das estruturas musicais e da escuta estaríamos engessando as possíveis relações entre os dispositivos heterogêneos que compõem estes campos problemáticos. Diferentemente, o que propomos aqui é partir destas noções para organizar e melhor compreender o movimento de um contexto composicional, portanto nosso maior interesse em realizar este estudo é conseguir delinear esta movimentação, abarcando as relações entre os procedimentos presentes nas obras e percorrendo os caminhos possíveis de uma escuta múltipla.

Demonstramos através dessas breves análises como os compositores ampliam o campo problemático das noções em questão, ora evidenciando aspectos texturais, ora figurais e ora gestuais; e através da mobilidade presente nos processos composicionais que constantemente podem se reconfigurar, se sobrepor, ser interrompidos ou retomados, reajustam incessantemente este quadro interligado. E a multiplicidade de perspectivas e caminhos possíveis em suas obras constituem uma escuta na qual o ouvinte é convidado a transitar pelos diversos níveis.

Referências bibliográficas

- BERIO, Luciano. *Sequenza III*. Partitura (voz feminina solo). London: Universal, 1968.
- _____. Du geste et de Piazza Carità. *Contrechamps*. Paris: L'Age d'Homme, N.º1, 1983.
- CASTELLANI, Felipe Merker. Análise da obra *Time and Motion Study I* de Brian Ferneyhough. *Anais do I Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical*. São Paulo: 2010.
- COURTOT, Francis. *Brian Ferneyhough: Figures et dialogues*. Paris: Harmattan, 2009.
- FERNEYHOUGH, Brian. *Time and Motion Study I*. Partitura (clarinete baixo solo). London: Peters, 1977.
- _____. *Brian Ferneyhough: Collected Writings*. 2.ª Ed. Amsterdam: Harwood, 1998.
- FERRAZ, Silvio. Diferença e repetição: a polifonia simulada na *Sequenza VII* para oboé de Luciano Berio. *Cadernos de Estudo: Análise Musical*. São Paulo: Atravéz, N.º1, 1989.
- _____. Análise e percepção textural: o *Estudo N.º VII*, para sopros de Ligeti. *Cadernos de Estudo: Análise Musical*. São Paulo: Atravéz, N.º 3, 1990.
- _____. Semiótica peirceana e música: mais uma aproximação. *Opus*. Rio de Janeiro: ANPPOM, N.º 4, vol. 4, 1997.
- _____. *Música e Repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: Educ, 1998.
- MENEZES, Flo. *Luciano Berio et la Phonologie*. Frankfurt: Peter Lang, 1993a.
- _____. Un Essai sur la Composition Verbale/Electronique Visage de Luciano Berio. *Quaderni di Musica Realtà*. Modena: Mucchi, N.º 30, 1993b.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- STOÏANOVA, Ivanka. *Entre détermination et aventure: Essais sur la musique de la deuxième moitié du XX siècle*. Paris: Harmattan, 2004.

Elementos de uma escrita composicional estruturada pela *diferença*

Guilherme de Cesaro Copini
UNICAMP / FAPESP – g_copini@hotmail.com

Resumo: Este trabalho tem como objetivo apresentar elementos da música de Gérard Grisey que caracterizam uma escrita composicional que atua sobre o *espaço*, sobre a *diferença* entre sons sucessivos. Para isso, serão abordados, num primeiro momento, alguns fundamentos do pensamento do compositor acerca do ato de criação musical. Posteriormente, observaremos como Grisey aplica em música esta parte conceitual, através da análise da sua técnica de processo, exemplificada com trechos de suas obras.

Palavras-chave: Gérard Grisey; Música Espectral; Técnica de processo; Análise Musical – Século XX; Composição Musical – Século XX.

Abstract: This paper aims to present elements of the music of Gérard Grisey featuring a musical writing acting on the *space*, on the *difference* between successive sounds. To do this, will be introduced at first, some fundamentals of the composer's thought about the act of musical creation. Later, we will see how Grisey applies this conceptual part in music, through the analysis of his process technique, exemplified with excerpts from his works.

Key-words: Gérard Grisey; Spectral Music; Process technique; Musical Analysis – 20th Century; Musical Composition – 20th Century.

Introdução

Gérard Grisey (1946-1998) foi um compositor francês, co-fundador e um dos principais representantes da Música Espectral¹ ao lado de Tristan Murail (1947), Michael Levinas (1949), Roger Tessier (1939) e Hugues Dufourt (1943). Foi também co-fundador do *L'itinéraire*² junto com Murail, Tessier e Levinas, em 1973. Grande crítico da música de concerto de sua época (da Serial, principalmente), defendia um tipo de escrita composicional que tomasse como base fundamentos da acústica e da psicoacústica. Contribuiu não apenas como compositor, mas também como teórico, estabelecendo novas alternativas de escrita composicional, fosse através de sua música, fosse através de seus textos.

¹ Prática composicional originada no começo da década de 1970 e que tem como fundamento aliar estudos sobre o som (acústica) e a maneira como este é percebido (psicoacústica) ao ato de escrita. O termo foi dado por Hugues Dufourt em artigo publicado no ano de 1979, porém não foi bem recebido por Gérard Grisey e Tristan Murail (considerados os dois principais representantes deste tipo de música). Grisey entendia que a etiqueta “espectral” era vaga e inadequada, preferindo o adjetivo “Música Liminal” (GRISEY, 2008: p.282-283).

² Grupo formado por compositores e instrumentistas cujo principal objetivo era a difusão da música contemporânea.

Este trabalho tem como objetivo apresentar traços característicos da escrita composicional de Gérard Grisey, uma escrita estruturada pela *diferença*³. Isto se dará em duas etapas: 1) Primeiramente, será feita uma breve exposição de alguns elementos chave do pensamento composicional de Grisey; 2) Em seguida, será visto como o compositor exprime musicalmente esta parte conceitual, por meio do estudo da sua técnica de processo, sempre exemplificando com trechos de obras de sua autoria.

Atuar sobre a *diferença*

Certamente, o documento que melhor expõe de maneira condensada e direta as principais motivações da escrita composicional de Gérard Grisey e de outros compositores da Música Espectral é o último artigo escrito por ele: *Vous avez dit Spectral?* (Vocês disseram Espectral? – artigo de 1998). Ali, o compositor delimita as consequências harmônicas/timbrísticas, temporais e formais decorrentes desta nova proposta de posicionamento frente ao som e a composição musical defendida por ele e seus colegas desde o início da década de 1970. Dentre algumas características estão: 1) Assumir que todas as classes sonoras (da senóide ao ruído branco) podem ser utilizadas na composição, aceitar e trabalhar sobre a *diferença* entre os sons; 2) Reconhecer o tempo como elemento estrutural do som, explorar temporalidades diferentes, tendo especial atenção com a percepção; 3) Estruturação formal baseada na idéia de tensão/repouso e utilização da escrita de processo ao invés da idéia tradicional de desenvolvimento.

O principal neste tipo de escrita não é o material, mas sim, a *diferença*, o percurso. Grisey considera “essencial para o compositor, atuar não sobre o material, mas sobre o *espaço*, sobre a *diferença* que separa os sons” e que “a apreensão e a medida da diferença a cada instante dado tornam-se o verdadeiro material da composição musical. Entre um som A e um som B, o que acontece ali? O essencial” (GRISEY, 1982: p.46, 48).

Murail reforça o pensamento de Grisey ao registrar que:

“Qualquer que seja a natureza do espectro, harmônico, inarmônico, linear, não linear, o importante é que estes espectros podem evoluir no tempo: se enriquecer ou se empobrecer, derivar da harmonicidade à inarmonicidade, da linearidade à não-linearidade. É assim que nascem as formas, micro-formas, ou macro-formas, onde tudo será vinculado e interdependente, frequências, durações, combinações de frequências – harmonias e mesmo orquestração.” (MURAIL, 1998: p.319)

³ O termo *diferença*, frequentemente empregado por Grisey em diversos de seus textos e entrevistas, diz respeito à diferença de natureza, à diferença de características de um determinado som, ou complexo sonoro em comparação a outro som ou complexo sonoro. Vale salientar que o conceito de *diferença* foi, na segunda metade do século XX, um importante objeto de estudo de alguns filósofos como Jaques Derrida (*L'Écriture et la différence* – 1967) e Gilles Deleuze (*Différence et répétition* – 1968).

Pode ser observada uma intersecção (se não, influência) entre este pensamento e a Teoria da Informação, conforme apresentada por Abraham Moles. Este, engenheiro elétrico e acústico francês foi um dos pioneiros em estabelecer relação entre esta nova teoria, introduzida por Claude E. Shannon em 1948, e a música. O termo *informação* “não se relaciona tanto com o que se diz, quanto com o que se pode dizer” (SHANNON; WEAVER, 1949, p.8). Ou seja, não tem relação com *significado*, mas sim com *originalidade*. Assim, a taxa de informação de uma mensagem é maior quanto mais *original* ela for ao receptor, e é menor quanto mais *redundante* for ao receptor. Por exemplo, a sequência “A B A B A B A B A B ... A B” não possui nenhuma informação, uma vez que não importa a extensão da mensagem, pois ela é totalmente previsível. Já uma sequência gerada pela permutação livre de 20 letras quaisquer, por exemplo, teria uma alta taxa de informação, pois não há possibilidade de prever a ordem em que estas letras apareceriam, seja qual for a extensão da sequência. Vê-se então que a *taxa de informação* está associada à *previsibilidade e imprevisibilidade*.

Grisey faz explícita referência ao trabalho de Moles como base para a estruturação de seu pensamento acerca do tempo musical (GRISEY, 1989), porém, a ressonância da Teoria da Informação em seu pensamento musical é vista desde o plano do temporal quanto na estruturação harmônica/timbrística de suas obras. O fato é que a música de Grisey é estruturada por *taxa de informação* e caracteriza-se por transições contínuas entre zonas de muita informação para zonas de pouca informação e vice-versa. Ele entende que, “ao incluir não somente o som, mas ainda, as diferenças percebidas *entre* os sons, o verdadeiro material do compositor provém do *grau de previsibilidade*, ou melhor, de *pré-audibilidade*” (GRISEY, 1986: p.31). O compositor defendia que era necessário retomar a idéia de tensão/repouso, própria da música tonal, e que praticamente havia sido perdida no decorrer do Séc. XX. Além disso, é importante gerar (e frustrar) *expectativa* no ouvinte – sensação que só é produzida quando existe redundância (repetição) na mensagem musical. Vale salientar que, como já dito, a idéia de *informação/redundância* não se restringe apenas ao parâmetro duração. A manutenção de zonas de pouca informação é, geralmente, feita pelo uso de espectro harmônico, periodicidade rítmica, similaridade timbrística (seja de instrumentação ou de articulação), baixa densidade de eventos. Já a manutenção das zonas de muita informação se dá pelo uso de espectros inarmônicos, aperiodicidade rítmica, variação timbrística (seja de instrumentação ou de articulação), alta densidade de eventos.

Para entender de uma maneira mais prática como Grisey traduzia em música esta parte conceitual é necessário analisar sua técnica de processo, que, conforme Baillet (2000), pode ser dividida em seis categorias, abrangendo desde as primeiras obras de estética espectral da década de 1970 até as últimas, compostas no final da década de 1990. Cabe salientar que, embora esta divisão em categorias vise mostrar a transformação da técnica de escrita de Grisey no decorrer dos anos, pode-se observar traços de duas ou mais modalidades em cada obra do compositor. Ou seja, Grisey não abandonou completamente a técnica de escrita que tinha desde suas primeiras obras espectrais, na realidade, foi modificando-a, transformando-a gradualmente. Em *Dérives* (1973-74), para dois grupos orquestrais, por exemplo, ele faz uso dos

procedimentos técnicos pertencentes às três primeiras categorias que serão descritas a seguir.

A técnica de processo de Grisey⁴

A primeira categoria faz referência direta ao tipo de escrita encontrado nas obras de György Ligeti (1923-2006) da década de 1960, como *Atmosphères* (1961) e *Lontano* (1967). Nesta, a técnica utilizada é a de lenta e contínua transformação de uma textura sonora. Transformação promovida por poucas e graduais modificações nos parâmetros sonoros (aumento ou diminuição na intensidade, mudança na banda de frequências, aumento ou diminuição da densidade, aceleração ou desaceleração dos movimentos internos). Esse processo de “metamorfose” acontece através do uso de notas bastante longas e micro-estruturas melódicas, semelhante à micro-polifonia usada por Ligeti. Este tipo de escrita esteve presente na obra de Grisey desde *Dérives* até 1985, ano em que o compositor terminou seu ciclo *Les Espaces Acoustiques*⁵ (1974-1985).

A segunda categoria diz respeito à escrita de um processo de evolução descontínua em fases sucessivas. Aqui, ao invés de um processo contínuo, sem interrupções ou eventos marcantes (como no caso da escrita textural da categoria anterior), os processos são divisíveis em episódios sucessivos. Baillet prefere usar o termo *fase (phase)*, ao invés de seção para se referir a estas divisões, que podem ter tanto duração longa ou duração curta. A mudança de fase é sempre marcada por algum evento, como um ataque de percussão ou apresentação de motivo melódico/rítmico distinto, por exemplo. É importante esclarecer que essas intervenções instrumentais estão ali para demarcar as transformações do material sonoro, as mudanças na trajetória global do processo, e não para interromper ou anular esta trajetória. Conforme Baillet foi este tipo de escrita que permitiu a evolução estilística da música de Grisey nos anos 1980.

O uso deste procedimento de segmentação de processo pode ser encontrado desde as primeiras obras da década de 1970 até as últimas obras do compositor. Na primeira parte (cifra 1 a 12) de *Partiels* (1975), por exemplo, o processo de transformação de um espectro harmônico de Mi (cujos parciais estão distribuídos no efetivo instrumental) para um espectro inarmônico é segmentado pela intervenção do contrabaixo, que apresenta um breve motivo rítmico utilizando a fundamental do espectro de Mi. Este motivo é intercalado com a exposição do restante dos parciais nos demais instrumentos (ver Fig. 1). Cada cifra delimita uma fase, portanto, nesta primeira parte de *Partiels*, o processo está dividido em 11 fases ou seções, cada uma delas marcada pelo breve motivo do contrabaixo seguido pela projeção instrumental do restante do espectro.

⁴ Conforme apresentado por BAILLET, 2000, Capítulo 5 – *Typologie du processus*.

⁵ Ciclo composto por seis obras com efetivo instrumental crescente: *Prologue* (1976), para viola solo; *Périodes* (1974), para sete instrumentistas; *Partiels* (1975), para 16 ou 18 instrumentistas; *Modulations* (1976-77), para 33 instrumentistas; *Transitoires*, para orquestra de 84 instrumentistas; *Épilogue* (1985), para orquestra e quatro trompas solistas.

Fig. 1: Primeira página de *Partiels* mostrando a figuração do contrabaixo seguida da exposição do restante do espectro nos demais instrumentos (instrumentos com pausa ausentes na figura).

Fonte: WILSON, 1989: p.60. RICORDI, 1976, p.1.

A técnica de processo descrita nas duas categorias anteriores, embora importante na escrita de Grisey, pode ser encontrada na obra de outros compositores, como Ligeti, Reich e Scelsi. Já a terceira categoria representa um traço da escrita de Grisey que vai além de seus antecessores. Uma escrita de processo na qual o material sonoro é submetido a uma mudança de estado ou a uma mudança de escala temporal.

No primeiro caso (mudança de estado), um dado material tem suas características transformadas progressivamente em seu oposto. Ou seja, se as características iniciais do material sonoro forem, por exemplo, periodicidade rítmica, continuidade, espectro harmônico, ele terá estas características transformadas em aperiodicidade rítmica, descontinuidade, espectro inarmônico. Este procedimento técnico pode ser observado em trecho de *Dérives* (cifra 11 a 21), conforme descrito resumidamente por Grisey, a seguir (Fig. 2).

<i>Cifra</i>	11	21
<i>Curva dos registros</i>	Senóide pequena amplitude período curto	Senóide grande amplitude período longo
<i>Alturas</i>	Harmônicas Notas comuns = máximo Ondulação = máxima	Ruído branco Notas comuns = 0 Ondulação = 0
<i>Timbres</i>	Similares Lisos.....Granulares..... Transientes = mínimo	Diferentes Breves Transientes = máximo
<i>Intensidades</i>	Perfil [_____] (cresc. – decresc.) ppp	[>decresc.] [>_____] [>] fff
<i>Durações</i>	Periódicas	Aperiódicas
<i>Andamento</i>	Rápido (I = 105)	Lento (I = 33)

Fig. 2: Trecho de *Dérives*, exemplo de processo tipo 3 - mudança de estado de material sonoro.

Fonte: GRISEY, 1991: p.374. [tradução do autor]

No segundo caso (mudança de escala temporal), o material é submetido a uma temporalidade diferente da inicial. A primeira seção do primeiro movimento de *Vortex Temporum* (1994-96) serve como exemplo da aplicação desta técnica. Esta obra para sexteto (flauta, clarineta, violino, viola, cello e piano) é bastante importante para Grisey, que registra: “abolir o material em favor da duração pura é um sonho que persigo há muitos anos; *Vortex temporum* não é mais do que a história de um arpejo pelo espaço e pelo tempo” (GRISEY, 2008: p.160). No trecho em questão, a estrutura melódica inicial (Fig. 3) serve de modelo para a estruturação harmônica (espectros) e do registro das alturas (grave/agudo) (Fig. 4). Vale salientar que este tipo de escrita acaba tendo pouco efeito do ponto de vista perceptivo, uma vez que a dilatação do material é tão extensa que fica praticamente impossível ao ouvinte relacionar a estrutura formal de toda seção com o material inicial. No entanto, o procedimento tem grande importância estrutural.

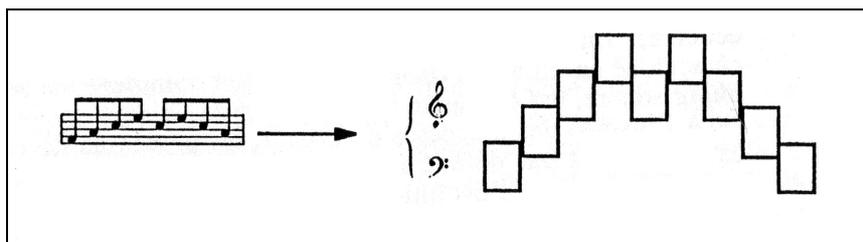


Fig. 3: Célula melódica básica de *Vortex Temporum*.

Fonte: BAILLET, 2000: p.53.

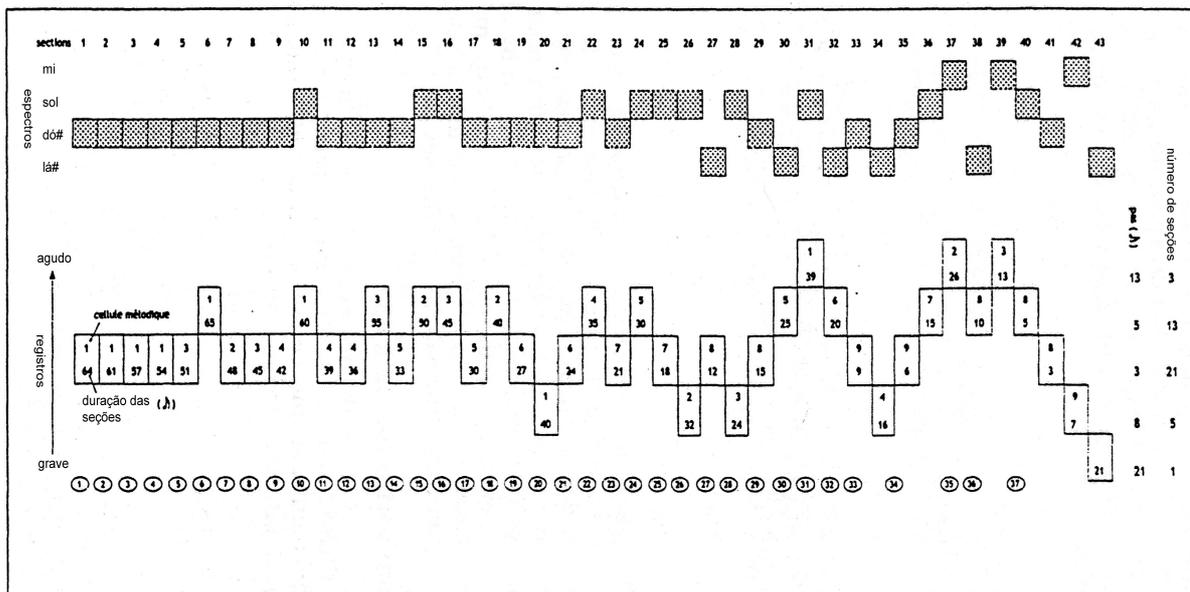


Fig. 4: Plano formal da primeira seção, do primeiro movimento, de *Vortex Temporum*.
Em cinza, a evolução harmônica (espectro), abaixo evolução do registro (grave/agudo).
Fonte: BAILLET, 2000: p.214.

A quarta categoria da técnica de processo encontrada em Grisey é o ajuste de fase progressivo de uma superposição polirrítmica. Este procedimento tem origem no modelo acústico de ajuste em fase de ondas de periodicidades desiguais. A técnica é utilizada pela primeira vez na quinta seção de *Partiels* (cifra 34 a 41). Ali temos uma “polifonia” em cinco camadas (cujos inícios não são simultâneos, mas se dão em forma de cânone), cada uma delas composta pela repetição de um movimento melódico *ascendente* → *descendente*. O período de cada “curva” melódica é diferente e, tem sua duração progressivamente reduzida, enquanto que a quantidade de notas vai sendo progressivamente ampliada. No decorrer do processo, as camadas vão sendo gradativamente ajustadas em termos de duração e quantidade de notas. Este procedimento também é observado em *Tempus ex machina* (1979), obra na qual há uma “polifonia” em seis níveis (Fig. 5).

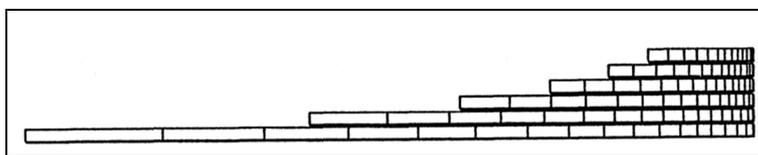


Fig. 5: Representação gráfica da técnica de processo tipo 4, encontrado em *Tempus ex machina*.
Fonte: BAILLET, 2000: p.54.

A quinta categoria caracteriza-se pela transformação simétrica de dois objetos, podendo ser de resultado convergente ou divergente. Tomando-se como exemplo um processo de tipo 2 (dividido em fases sucessivas), nomeia-se o estado inicial do

material sonoro de “som A” e o estado final do material sonoro, atingido ao fim do processo, de “som B” – obviamente, para que haja um processo de transformação auditivamente perceptível, A e B possuem características sonoras diferentes, sejam harmônicas, melódicas, rítmicas, etc. Assumindo que quanto mais se afasta do som A, devido às transformações do material, mais aproxima-se do som B, pode-se estabelecer, no meio da trajetória, um “estado intermediário” (som C) entre o som A e o som B. Ou seja, um momento no qual o material sonoro (C) está dotado de características correspondentes a 50% do estado inicial (A) e a 50% do estado final (B).

Para se obter um processo de transformação simétrica convergente de dois objetos, parte-se dos sons A e B (apresentados repetidas vezes de maneira alternada, e não simultaneamente, a fim de preservar a sensação de se tratar realmente de dois sons distintos), tendo como estado final do processo o som C. Ou seja, a partida será dada de um estado sonoro no qual se tem dois sons distintos e a chegada, ao final do processo, será um estado de similaridade (Fig. 6).

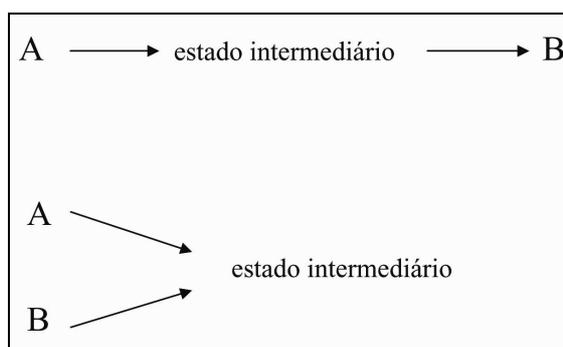


Fig 6: Esquema de um processo de transformação simétrica convergente de dois objetos. As flechas indicam a direção do processo.

Fonte: BAILLET, 2000: p.57-58. [tradução do autor]

Na primeira seção (cifra 1 a 17) de *Modulations* (1976-77), tem-se um processo deste tipo, que neste caso se dá sobre três parâmetros: harmônico/melódico, rítmico, timbrístico. No trecho em questão, dois sons inarmônicos (Som A - formado pela sobreposição do espectro harmônico da nota Fá e do espectro harmônico invertido da nota Fá, tocado pelos sopros; Som B - formado por sons gerados a partir do primeiro, através da técnica de *modulação em anel*, tocado pelas cordas) evoluem para um som harmônico (parciais do espectro de Mi) – Fig. 7. A duração destes dois sons, que no começo da seção era aperiódica e curta, evolui para periódica e longa. A instrumentação de cada um dos dois sons, diferente no começo da seção, vai sendo progressivamente modificada até a similaridade total – Fig. 8.

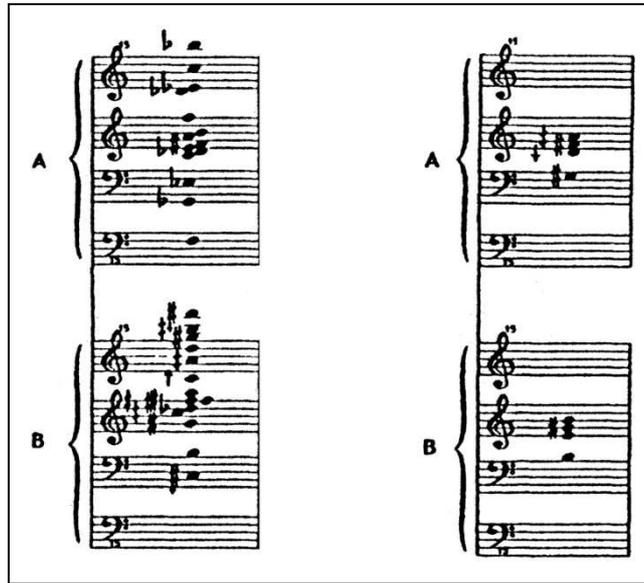


Fig. 7: Sons A e B no início da seção (espectros inarmônicos – primeira coluna) e no final da seção (parciais do espectro de Mi – segunda coluna) – primeira seção de *Modulations*. Fonte: BAILLET, 2000: p.117.

<i>Cifra</i>	2	3	4	5	6
<i>Acorde A</i>	10 cordas	10 cordas	10 cordas	9 cordas 1 madeira	9 cordas 2 madeiras
<i>Acorde B</i>	7 metais 6 madeiras	6 metais 8 madeiras	6 metais 5 madeiras 1 corda	5 metais 5 madeiras 1 corda	4 metais 5 madeiras 2 cordas
<i>Diferença Instrumental</i>			18 ou mais	16 depois 15	
<hr/>					
<i>Cifra</i>	7	9	11	3 antes de 12	4 após 12
<i>Acorde A</i>	7 cordas 3 madeiras	6 cordas 2 madeiras 1 metal	5 cordas 2 madeiras 2 metais	4 cordas 2 madeiras 3 metais	3 cordas 2 madeiras 2 metais
<i>Acorde B</i>	3 metais 4 madeiras 3 cordas	3 metais 3 madeiras 3 cordas	2 metais 3 madeiras 4 cordas	2 metais 2 madeiras 4 cordas	2 metais 2 madeiras 3 cordas
<i>Diferença Instrumental</i>	12	9 depois 7	7	7	5
<hr/>					
<i>Cifra</i>	13	4 antes de 14	4 após 14	15	16
<i>Acorde A</i>	3 cordas 3 madeiras 1 metal	2 cordas 3 madeiras 1 metal	2 cordas 3 madeiras 1 metal	1 corda 3 madeiras 1 metal	3 madeiras 3 madeiras 1 metal
<i>Acorde B</i>	1 metal 3 madeiras 3 cordas	1 metal 3 madeiras 2 cordas	1 metal 3 madeiras 2 cordas	1 metal 3 madeiras 1 corda	1 metal 3 madeiras 3 madeiras
<i>Diferença Instrumental</i>	3	2	2	1	1

Fig. 8: Processo de convergência timbrística na primeira parte de *Modulations*.
Fonte: GRISEY, 1991: p.374-375. [tradução do autor]

Embora o processo de convergência seja facilmente percebido auditivamente, mesmo não sendo possível no ato da escuta o entendimento de todo o procedimento de estruturação do processo, o ouvinte percebe a progressiva convergência de dois sons distintos em um terceiro estado sonoro, por sua vez, semelhante. Já o processo de transformação simétrica divergente tem um papel mais estrutural do que um real efeito perceptivo. Isto ocorre porque, ao inverter o processo de convergência na busca de um estado divergente, de um estado de oposição entre dois sons, apenas o início da trajetória pode ser definida (o estado de similaridade), uma vez que sempre será possível diferenciar mais e mais estes dois sons. O processo de divergência pode ser observado na segunda parte (cifra 20 ao fim) de *Talea* (1986). Na primeira parte da obra, tem-se um processo de convergência entre dois sons (como em *Modulations*). Estes sons divergentes evoluem para um estado de similaridade que é desconstruído a partir da cifra 20.

A sexta e última categoria da técnica de processo encontrada em Grisey é caracterizada pela alternância de materiais sonoros curtos e de estrutura perceptivelmente autônoma. Estes materiais aparecem apenas sucessivamente, nunca simultaneamente. Apesar de tal procedimento ter sido primeiramente esboçado em *Prologue* (1976), apenas em *Vortex Temporum* (1994-95) é que atinge maturação. Na terceira seção do primeiro movimento de *Vortex Temporum*, Grisey tem como modelo uma onda dente de serra⁶, assim “a escrita instrumental torna-se bastante gestual com rupturas e mudanças bruscas de registros” (HERVÉ, 2001: p.40). Para tal, o compositor apresenta, de maneira sucessiva, oito materiais sonoros de características harmônicas (espectrais) e rítmicas bastante definidas (Fig. 9). A estrutura formal desta seção da obra pode ser observada na Fig. 10.

⁶ Para cada uma das três seções do primeiro movimento de *Vortex Temporum* Grisey utiliza uma forma de onda como modelo: 1ª) Senóide; 2ª) Onda quadrada; 3ª) Onda dente de serra. (GRISEY, 2008: p.159).

Fig. 9: Oito materiais sonoros utilizados por Grisey na terceira seção do primeiro movimento de *Vortex Temporum*. Fonte: BAILLET, 2000: p.222-223.

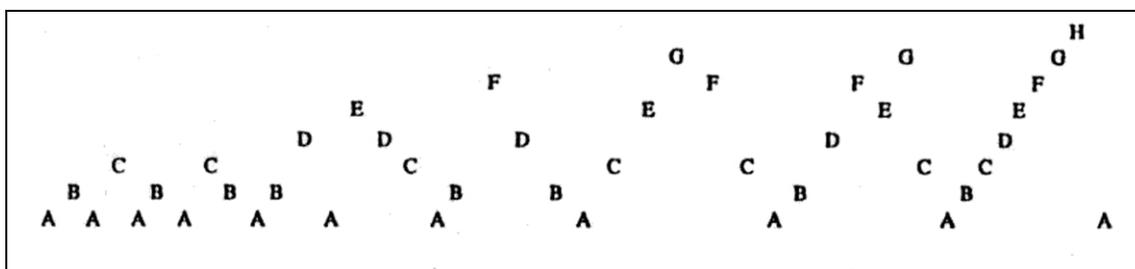


Fig. 10: Plano formal da terceira seção do primeiro movimento de *Vortex Temporum*.
Fonte: BAILLET, 2000: p.61.

Como dito anteriormente, a classificação em seis categorias da técnica de processo de Grisey não implica que cada uma delas tenha sido usada em exclusividade em cada obra do compositor. Na realidade, uma mesma obra pode apresentar processos das diferentes categorias sucessivamente ou até mesmo simultaneamente (neste caso, existe sempre uma relação hierárquica, na qual uma das técnicas é usada para direcionar a trajetória global do processo). Na primeira parte de *Tempus ex machina*, por exemplo, tem-se uma escrita canônica a seis vozes que é submetida a três níveis de processo: 1) Tipo 4 – processo geral; 2) Tipo 2 – processo de cada voz; 3) Tipo 5 – processo dos dois materiais sonoros básicos da obra (um apresentado nas peles, outro pelas madeiras).

Conclusão

A escrita processual de Grisey, muitas vezes elaborada em vários níveis, tem como motivação central percorrer o espaço que separa dois sons diferentes. Sua música é organizada por taxa de informação, transitando de regiões instáveis (muita informação, baixa previsibilidade) para regiões estáveis (pouca informação, alta previsibilidade) e vice-versa. Essa metamorfose orientada do material sonoro tem por objetivo gerar expectativa no ato da escuta, de maneira semelhante à noção de tensão/repouso da música tonal (Fig. 11). Quanto à estrutura formal de suas obras, pode-se observar que se resume a sucessões de processos orientados conforme as categorias descritas anteriormente (Fig. 12).

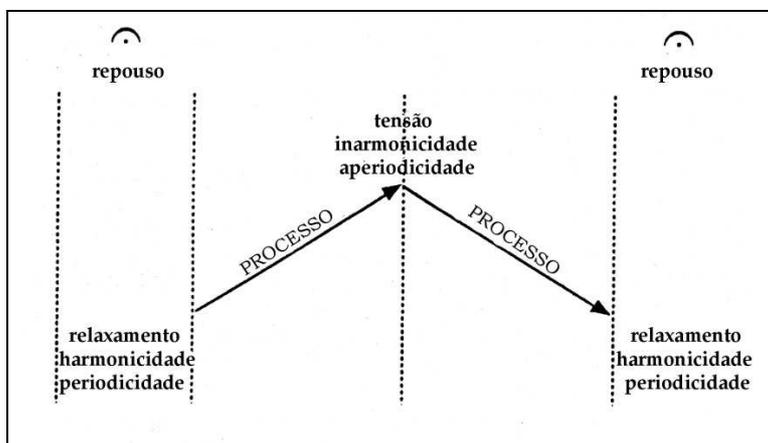


Fig. 11: Noção de tensão/repouso conforme aplicada por Grisey.
Fonte: BAILLET, 2000: p.68.

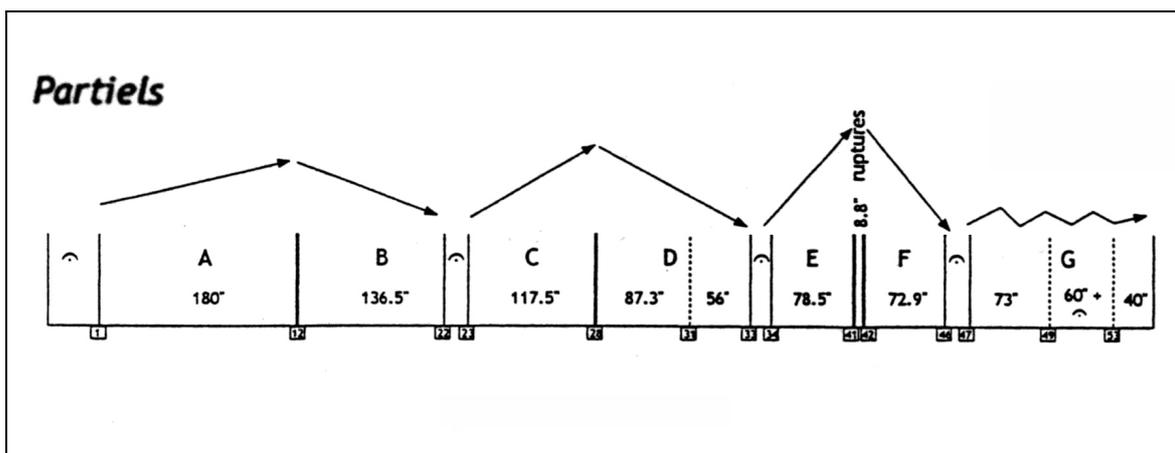


Fig. 12: Plano formal de *Partiels*. As flechas ascendentes indicam processo à regiões de instabilidade, as descendentes indicam processo à regiões de estabilidade.
Fonte: BAILLET, 2000: p.115.

Agradecimentos

Este trabalho foi financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP.

Referências bibliográficas

- BAILLET, Jérôme. *Gérard Grisey : Fondements d'une écriture*. Paris: L'Harmattan, 2000.
- GRISEY, Gérard. Devenir du son. [1986]. In : GRISEY, G. *Écrits ou L'Invention de la Musique Spectrale*. LELONG, Guy.; RÉBY, Anne-Marie. (Org.) Paris: Éditions MF - Collection RÉPERCUSSIONS, 2008, p.27-33.
- _____. *Écrits ou L'Invention de la Musique Spectrale*. LELONG, Guy ; RÉBY, Anne-Marie. (Org.) Paris : MF, Collection RÉPERCUSSIONS, 2008.
- _____. La musique : Le devenir des sons. [1982]. In : GRISEY, Gérard. *Écrits ou L'Invention de la Musique Spectrale*. LELONG, Guy ; RÉBY, Anne-Marie. (Org.) Paris : MF, Collection RÉPERCUSSIONS, 2008, p.45-56.
- _____. Structuration des timbres dans la musique instrumentale. In : BARRIÈRE, Jean-Baptiste (Org.). *Le Timbre, métaphore pour la composition*. Paris: IRCAM, 1991, p.352-385.
- _____. Tempus ex Machina, Réflexions d'un Compositeur sur le Temps Musical. [1989]. In : GRISEY, G. *Écrits ou L'Invention de la Musique Spectrale*. LELONG, Guy.; RÉBY, Anne-Marie. (Org.) Paris: Éditions MF - Collection RÉPERCUSSIONS, 2008, p.57-88.
- _____. Vous avez dit spectral ? [1998]. In : GRISEY, Gérard. *Écrits ou L'Invention de la Musique Spectrale*. LELONG, Guy ; RÉBY, Anne-Marie. (Org.) Paris : MF, Collection RÉPERCUSSIONS, 2008, p.121-124.
- HERVÉ, Jean-Luc. *Dans la vertige de la durée : Vortex Temporum* de Gérard Grisey. Paris : L'Harmattan, 2001.
- MURAIL, Tristan. Spectres et Lutins. In: COHEN-LEVINAS. *Vingt-Cinq ans de Création Musicale Contemporaine : L'itinéraire en Temps Réel*. Paris: L'Harmattan, 1998, p.309-322.
- SHANNON, Claude E.; WEAVER, Warren. *The Mathematical Theory of Communication*. University of Illinois Press, 1949.
- WILSON, Peter Niklas. Vers une "écologie des sons" : Partiels de Gérard Grisey et l'esthétique du groupe de l'itinéraire. *Entretemps*, n° 8. Lausanne: CNL, p.55-81, 1989.

Interpretação Narrativa: Composição de uma Experiência Musical Através da Análise

Bruno Milheira Angelo

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – bmangelo@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo propõe uma interpretação narrativa para o primeiro movimento de *Quatre Chants pour franchir le seuil*, de Gérard Grisey, intercalando-a com questionamentos críticos sobre a contribuição da análise para a semiologia musical. Em analogia à peça de Grisey, estas duas problemáticas – uma prática e outra epistemológica – se complementam no decorrer do artigo como dois processos paralelos oriundos de um mesmo anseio, a saber, a composição de uma experiência musical.

Palavras-chave: Análise musical; Narratividade musical; Gérard Grisey.

Abstract: This article proposes a narrative interpretation on the first movement of *Quatre Chants pour franchir le seuil*, by Gérard Grisey, interspersing it with critical inquiries on the contribution of analysis to musical semiology. In analogy to Grisey's piece, these two issues – one practical, the other epistemological – complement each other throughout the article as two parallel processes arising from the same longing, which is the composition of a musical experience.

Keywords: Musical analysis; Musical Narrativity; Gérard Grisey.

Proponho neste trabalho uma interpretação narrativa para *D'après Les heures à la nuit*, o primeiro dos *Quatre Chants pour franchir le seuil* (1998), de Gérard Grisey. Para além do interesse que tal interpretação possa provocar no leitor – interesse do qual depende fortemente o sucesso deste ensaio –, detenho-me também sobre uma problemática de ordem epistemológica, e que pode ser expressa resumidamente nestas duas questões: (1) qual o fundamento semiológico desta interpretação narrativa? e (2) até que ponto está relacionada com um significado que poderíamos chamar de “musical”?

Um posicionamento adequado frente a essas questões é determinante para qualquer atribuição de significado em música, provocando divergências entre pesquisadores principalmente no que concerne à imanência ou não de um conteúdo semântico qualquer em uma obra musical – aqui compreendida entre partitura, performance e gravações. O problema, conforme apontado por autores como Peter Rabinowitz (1992), Nicholas Cook (2001) e Michael Klein (2004), tem suas origens no fato de que a existência de qualquer asserção de significado depende de sua verbalização, o que por si só põe em cheque um pretensão formalismo que visasse expor um conteúdo musical sem abrir mão da própria música. Daí o aparecimento do analista como criador, subjetividade esta teorizada em diversos trabalhos sobre semiologia na área da música, dos quais os mencionados acima são apenas exemplos.

Entretanto, a omissão desta subjetividade em determinadas asserções de significado musical pode gerar uma falsa relação de imanência musical destas asserções, na qual o analista se esconde atrás dos elementos que “estão” na música. Por um lado, há a objeção de que se anunciar como criador de sua própria interpretação pode parecer redundante ao analista e, pior, inútil e tedioso ao leitor; por outro, me parece perigosa a tendência de análises musicais mais recentes de empregar um vocabulário mais abrangente e emotivo, insistindo em sua ligação direta com a música, no que a *topical analysis* é utilizada como salvo-conduto para asserções ousadas e paradoxalmente comportadas, uma vez que estão aparentemente revestidas de uma certa convenção social que nada tem a ver com a subjetividade do analista. Para esclarecer esta questão, que é de fato bastante sutil, tomo por exemplo um parágrafo de Byron Almén, no qual o autor começa uma análise narrativa do Prelúdio em sol maior op. 28 de Chopin, “derivada firmemente do discurso musical” (Almén 2008: 3):

“O Prelúdio começa com o estabelecimento de uma figura de semicolcheias em ostinato que será o acompanhamento para uma linha melódica oscilante e em estilo de dança. (...) O caráter ondulatório, tonalmente estável, e repetitivo da figura em ostinato evoca a inatividade-em-movimento hipnótica do *Spinnerlied* Romântico, sugerindo uma atmosfera de rústica simplicidade. Ele também evoca certas *Figuren* ubíquas dos séculos XVII e XVIII que aparecem em movimentos naturais-pitorescos e representam água corrente ou brisas suaves. Como tópico musical, poderíamos descrever o efeito expressivo geral como “harmonia-com-a-natureza”, natureza sendo entendida em seu aspecto mais suave.” (Almén 2008: 4)

As referências ao mundo extra musical feitas por este texto são bastante convincentes por estarem relacionadas com o universo musical erudito ao qual pertence Chopin, e o qual, se supõe, servia-lhe de inspiração composicional. A convenção cultural, portanto, empresta autoridade à relação, por exemplo, do *ostinato* com a água corrente e do acompanhamento como um todo com a natureza, o que permite ao autor adjetivar a música com palavras que por muito tempo foram consideradas vagas ou perigosas para a teoria musical.

Esta autoridade, porém, se mantém às custas de duas facetas da análise com as quais não pode ser conciliada. A primeira delas, a mais superficial, seriam as possibilidades incontáveis de associações que estão necessariamente excluídas, e que sem embargo provavelmente soariam plausíveis inclusive para Almén: me ocorre, como um exemplo também bastante comum, a associação da peça com o ambiente urbano parisiense na década de 1830, ou mais especificamente com a intimidade de um ambiente interno onde o pianista toca para um punhado de pessoas – isso ainda sem mencionar as minhas associações individuais para Prelúdio em sol maior, que nada tem a ver com a natureza. Aqui se manifesta com clareza o problema do desaparecimento do analista, já que em seu texto Almén parece falar somente da música, onde é o *ostinato* que “evoca” a atmosfera de rústica simplicidade, e não o autor.

* * *

Para esta interpretação narrativa do primeiro movimento de *Quarte Chants pour franchir le seuil* tomo por fundamento a ideia poética de morte, sugerida pelo título do movimento e proclamada pelo compositor como inspiração da obra como um todo. A figura do Anjo não será aproveitada na trajetória narrativa, embora pudesse ser relacionada com o movimento ascendente da voz e com sua associação ao trompete na palavra *ange* – seja como for, tanto *Morte* como *Anjo* poderiam ser aproveitados ou descartados em outro contexto analítico.

Fig. 1: *Quarte Chants Pour Franchir le Seuil, 1. 1. D'après Les heures à la nuit, [1-4]*

Como identificar a *Morte* na música? Primeiramente, é imprescindível que haja um sujeito, o analista, que crie esta associação. Num segundo momento, é necessário que haja argumentos que tornem esta associação convincente aos demais, não para incrustar a palavra na música, mas para gerar interesse na análise. Neste caso, minha associação não é particularmente criativa ou original, já que foi verbalmente sugerida pelo próprio compositor e pelo poema de Guez Ricord. Entretanto, quero tornar a relação *morte-música* mais específica, explicitando-a na textura criada pelos três subgrupos instrumentais separados por Grisey na partitura (fig. 1), aqui denominados subgrupos A, B e C. O movimento descendente de todas as linhas melódicas executadas por estes subgrupos, somado às imitações micro-desfasadas indicadas na fig. 1, geram uma textura progressivamente mais densa e de resultante harmônica cromática. Relaciono esta textura com a representação da morte, fundamentada historicamente no emprego de movimentos melódicos descendentes e geralmente

cromáticos, cujo exemplo emblemático encontra-se no “Crucifixus” da Missa em Si menor de J. S. Bach¹.

Considerando o arco igualmente descendente feito pelo ensemble desde o c. 1 até a entrada da voz no c. 18, onde cada célula melódica começa em uma nota mais grave que a anterior, toda esta introdução torna-se um longo movimento espontâneo de descanso, de afundamento do ensemble na ideia de morte.

* * *

A segunda faceta da análise que acaba sendo desconsiderada por Almén teria sido o aproveitamento do conteúdo semântico de sua descrição do acompanhamento na trajetória narrativa proposta. De fato, toda a análise subsequente está focada na interação entre dois motivos melódicos identificados no pentagrama superior da partitura – e não no acompanhamento –, onde “o programa narrativo consiste, neste caso, de várias tentativas de se conduzir os dois motivos a uma relação mais harmoniosa (...)” (Almén 2008: 5). Para descrever esta condução, o autor lança mão do vocabulário técnico de teoria musical, apontando relações harmônicas, rítmicas e de tessitura entre os dois motivos melódicos, bem como suas transformações no decorrer do Prelúdio.

Entretanto, para conciliar a trajetória do pentagrama superior com o “ambiente geral” proporcionado pelo tópico do acompanhamento, Almén acaba por neutralizar o conteúdo semântico do último, afirmando que seu caráter apaziguador e pastoral, sua tonalidade maior e seu tempo relaxado (*leisurely tempo*) sugerem “calma e ausência de conflito” (Almén 2008: 7). Em relação à descrição inicial deste acompanhamento (v. acima), podemos observar que as expressões “inatividade-em-movimento”, “rústica simplicidade”, “água corrente”, “brisa suave” e “harmonia-com-a-natureza” foram descartadas na análise do Prelúdio, donde se conclui que seu emprego introdutório foi circunstancial.

Esta utilização superficial de termos irrelevantes para a análise feita posteriormente pode ser creditada à intenção do autor de estabelecer a relação representada no gráfico 1:



Gráf. 1: filtragem do conteúdo semântico relacionado ao acompanhamento do Prelúdio em sol maior op. 28, de Chopin (Almén 2008: 4-9).

¹ Outros exemplos desta relação podem ser mencionados: o descenso de Orfeo ao Inferno, em *L'Orfeo* (Monteverdi), ou, mais remotamente, o motivo do “Adeus” criado por Beethoven na sonata para piano n. 26 op. 81a e as apropriações que dele fizeram compositores como Mahler e Ligeti.

Dos elementos acima, o único efetivamente relevante para a análise de Almén é o último – e ainda assim como plano de fundo, “estabelecendo expectativas (uma narrativa serena não-trágica ou não irônica) e reforçando a trajetória narrativa resultante” (Almén 2008: 9). Em todo o caso, podemos agora nos perguntar o que se supõe que façamos com as outras referências, que são as que realmente transbordam da música: se devem ser esquecidas, porque foram então mencionadas? Se devem ser lembradas, porque não fazem parte da análise?

* * *

A noção de processo é considerada como peça-chave no procedimento composicional de Grisey, bem como de outros compositores oriundos do espectralismo. Segundo Fabien Lévy, esta noção é “sintomática, em concordância com leis extraídas de fenômenos acústicos e psicoacústicos, do retorno do sujeito ao ato composicional” (Lévy 2004: 16). Para este autor, tal relação se faz presente à medida em que a elaboração progressiva de um material novo em decorrência de um material precedente se torna parte da obra, perceptível tanto para o compositor na criação como para o ouvinte na apreciação (Lévy 2004: 17), o que por sua vez leva Philippe Leroux a enfatizar a noção de “evolução discursiva” na música de Grisey (Leroux 2004: 9).

O processo de transformação física do som não somente serviu de inspiração ao espectralismo a partir de 1970, como também chegou a fundamentar inclusive a forma de determinadas composições musicais como *Partiels* (Grisey, 1976). Em *D’après Les heures à la nuit, entretanto, o processo é desencadeado sobre materiais composicionais complexos – com maior potencial associativo de significações – e de forma mais abstrata, tal como apontado no descenso do ensemble nos primeiros 18 compassos da peça. Além disso, nesta obra há um outro processo em jogo, o qual é desencadeado pelo quarto subgrupo separado por Grisey (D), composto por voz, trompete, flauta e violino – aqui apontados em ordem de entrada na peça.*

A voz, portadora do texto, assume naturalmente o primeiro plano na canção.

Les Heures à la Nuit (Guez Ricord)

De qui se doit
de mourir
comme un ange
...

comme il se doit de mourir
comme un ange
je me dois
de mourir
moi-même

il se doit son mourir
son ange est de mourir
comme il s'est mort
comme un ange

Há, ainda assim, um contraste acentuado entre o subgrupo (D) liderado pela voz, no qual os demais instrumentos reforçam alternadamente diferentes fragmentos da linha vocal, e os demais subgrupos (A, B, C) conjugados na textura imitativa mencionada anteriormente. Contra os movimentos melódicos descendentes e contínuos, a cantora ataca pequenos pontos ornamentados com bordaduras, e também notas longas onde a única movimentação indicada é de dinâmica; contra as intensidades apenas oscilantes entre pp e pppp dos instrumentos, a cantora mantém-se entre f e ff. E o mais importante: contra o processo de descenso em ação desde o início da peça, a voz impõe um longo movimento ascendente desde sua entrada até o ápice da obra nos c. 146-167.

A origem da interpretação narrativa aqui proposta está na identificação de um conflito existente entre estes dois processos, a partir do qual os materiais musicais podem ser acrescidos de um conteúdo semântico decorrente da própria interpretação. Observe-se, entretanto, que dá-se aqui mais um passo para fora da música, e que este conflito só existe de fato na análise. Uma vez considerada a presença da morte nos subgrupos A, B e C ao começo da peça, e uma vez identificado o conflito entre estes e o subgrupo da voz (D), podemos prosseguir e investir o grande movimento ascendente do subgrupo D de um anseio, um esforço em direção à vida. Além desta ascensão, podem-se somar outras características musicais do processo do subgrupo D que corroboram a ideia de esforço: (1) a expansão gradativa das bordaduras vocais, que começam em intervalos de segunda maior no c. 19 e chegam a intervalos de sexta maior no c. 146; (2) a progressiva diminuição de espaço entre as intervenções da voz, as quais dão a impressão de aceleração no tempo; (3) as entradas subsequentes de trompete, flauta e violino como reforço da voz; e (4) o crescendo de intensidade até fff no c. 147, o qual responde também a uma necessidade física devido ao registro agudo alcançado pela voz.

A relação de conteúdo entre descenso-descanso-morte por um lado, e ascensão-esforço-vida por outro, confere ao subgrupo D um caráter transgressor tanto para a música quanto para o texto, no qual a morte é inevitável. Como decorrência disto, as transformações pelas quais passam os subgrupos A, B, e C a partir da entrada da voz no c. 19 podem ser concebidas como uma contraposição ao esforço ascendente do subgrupo D, o que torna seu movimento descendente não mais um descanso, mas sim um esforço reacionário e cada vez mais enfático.

The image shows a complex musical score for a chamber ensemble. It is divided into four subgroups: Subgrupo D (voice and trumpet), Subgrupo A (saxophones, violin, percussion), Subgrupo B (clarinets, bassoon, percussion), and Subgrupo C (tubas, harp, percussion). The score includes various dynamics like pppp, pp, and p, and markings for TAM-TAMS. The music is in 4/4 time and features intricate melodic lines and rhythmic patterns.

Fig. 2: Quarte Chants Pour Franchir le Seuil, 1. 1. D'après *Les heures à la nuit*, [68-71]

A fig. 2 mostra esta afetação do processo dos subgrupos A, B e C ainda em um estágio inicial. Sem embargo, já se podem observar algumas de suas principais características: (1) a maior variedade de velocidades nos movimentos melódicos descendentes, quebrando assim a regularidade dos ciclos imitativos micro-desfasados apresentados no início da peça; (2) a incidência de sons percussivos sobre estes movimentos, seja através de marimba e steel drums como também pela aparição mais proeminente das cordas pinçadas (violoncelo, contrabaixo e arpa); (3) maior variedade de tamanho das células melódicas, podendo estas conter entre duas e quinze notas.

Além dos fatores supracitados, a intensidade crescente dos gestos executados pelos subgrupos A, B e C – acompanhando neste sentido o subgrupo D – desfaz definitivamente a característica de descanso de seu processo, no qual a homogeneidade destes três subgrupos é gradativamente dispersada em sutilezas e individualidades entre os instrumentos. É o caso, por exemplo, do rompimento da textura pelos gestos expressivos da marimba entre os c. 85-87, ou do discreto movimento ascendente por graus conjuntos realizado pelo violoncelo em pizzicatos nos c. 57-58 – único em toda a peça.

* * *

Quanto mais abrangente for a referência verbal ao mundo externo emprestada ao discurso sobre música, tanto maior e mais sensível será o salto da interpretação analítica para fora da obra. Este salto, no entanto, não pode ser evitado, já que isso implicaria a possibilidade de referir-se a um significado na imanência musical. Ou, como o coloca Nicholas Cook ao criticar este tipo de formalismo, seria equivalente a

dizer que “ao falarmos das qualidades expressivas da música, de suas qualidades de relutância, resignação ou abnegação, estamos falando tão sobre a música como se estivéssemos nos referindo a temas, progressões harmônicas ou protótipos formais” (Cook 2001: 174).

O problema epistemológico, portanto, está em conceder relevância a uma asserção de significado sobre a música, sendo que este significado não está presente na música, mas sim na própria asserção. Neste momento torna-se necessário deixar de lado a ideia de significado musical para considerá-lo como uma composição entre música e discurso:

“como construção em performance, então, o significado é emergente: ele não está reproduzido, mas sim criado na performance. (...) como objetos físicos, os traços materiais da música suportam uma série de significados possíveis, (...) [que] podem ser concebidos como conjugações comprimidas de um número indefinido de atributos, dos quais seleções diferentes serão feitas dentro de tradições culturais diferentes, ou em diferentes ocasiões interpretativas.” (Cook 2001: 179)

Peter Rabinowitz, em um contexto absolutamente teórico, propôs a apropriação da análise por parte do conceito de “obra musical”, considerando que “somente ‘teorias’ e ‘noções pré-concebidas do que a música deveria ser’ possibilitam ao ouvinte transformar o material sonoro em uma experiência musical” (Rabinowitz 1992: 43). Neste caso, podemos conceber a ideia de que a obra musical se expande através de suas interpretações analíticas, mas teremos de nos debater com o paradoxo explicitado pelo mesmo autor quando afirma que as estratégias analíticas, mesmo sendo parte *da* obra em si, não estão *nela* contidas (Rabinowitz 1992: 45). Para tornar aceitável esta parte que não se encontra no todo, a única saída é considerar que há duas “obras em si”: uma delas é a música propriamente dita e a outra é a música dotada de conteúdo, sendo que as duas são por nós inseparáveis. O importante, em todo o caso, é conceber a música dotada de conteúdo como obra em si, onde a interpretação analítica se intersecciona com a música e, embora a primeira ultrapasse os limites da natureza semiológica da última (e vice-versa), ainda assim é um fator absolutamente necessário, ou mesmo inevitável, em qualquer experiência musical. É neste sentido que a interpretação narrativa aqui proposta pode assumir alguma relevância musical, e não somente discursiva. E é também neste sentido que palavras “extra-musicais” poderão reintegrar o vocabulário teórico-analítico sobre música, sem que para isso seja necessário comprovar sua imanência na partitura ou na performance.

* * *

No c. 146, como mencionado anteriormente, a peça chega a um ponto nevrálgico. A ascensão melódica da voz, até aqui associada à palavra *ange*, atinge a nota *dó5*, a qual ataca reiteradamente até o c. 153 em alternância com o trompete. O fim do movimento ascendente e sua estagnação nesta nota têm sua contrapartida nos

subgrupos A, B e C e na entrada do violino no subgrupo D, os quais introduzem na peça, entre os c. 146-167, um complexo acorde formado por notas sustentadas e abrangendo do extremo grave ao extremo agudo do ensemble.

Este estancamento da peça é o ponto de transformação onde se soluciona o conflito que fundamenta esta interpretação narrativa.

Fig. 3: Quarte Chants Pour Franchir le Seuil, 1. D'après Les heures à la nuit, [161-168]

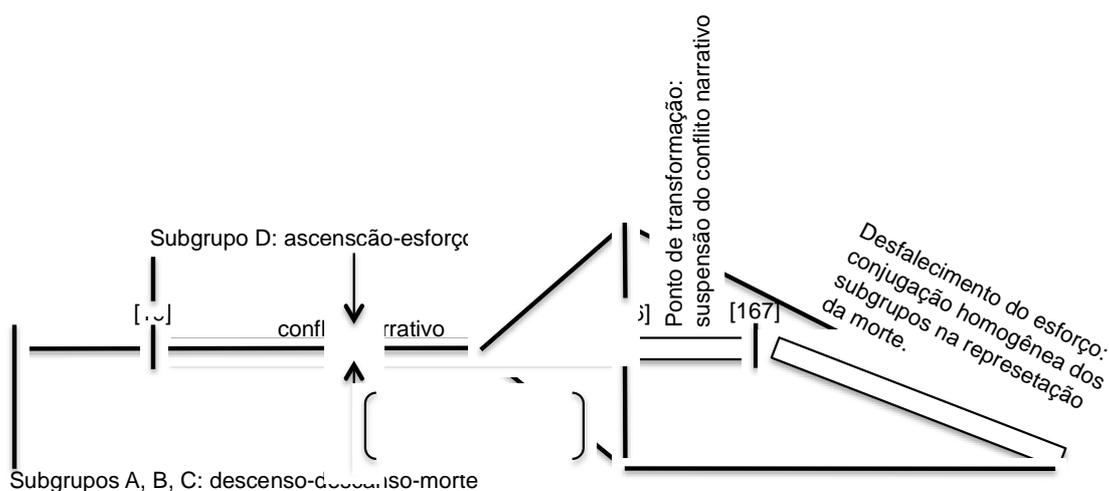
O descenso micro-tonal da voz e do trompete entre os c. 155-164, ao que se pode somar a substituição da palavra *ange* pela expressão *il s'est mort* (primeira e única utilização do *passé composé* no poema), sinalizam o seu desfalecimento como esforço em direção à vida (v. fig. 3). Ao mesmo tempo ocorre uma filtragem do acorde formado pelos subgrupos A, B e C, onde os sons graves são gradualmente suprimidos até restar somente o violino na textura (c. 167-168), o qual finalmente empreende o motivo melódico descendente que será incorporado pela voz e pelo restante do ensemble e mantido até o final da peça. Com o violino, portanto, desencadeia-se um último processo, onde se conjugarão todos os subgrupos do ensemble.

Sendo assim, o ápice da peça não alcança sua plenitude, onde possivelmente ocorresse uma conversão que redimisse a voz de seu prenúncio trágico – talvez conduzindo-a com o ensemble a uma nova realidade musical de sobrevivência. A voz, no c. 170, assume languidamente a representação da morte, empreendendo o movimento descendente antes evitado; a voz somente assim consegue reaproximar-se do ensemble, o qual vai reaparecendo aos poucos na peça e corroborando seu

afundamento em termos de registro e intensidade, onde mesmo a atividade rítmica do início perde vigor e velocidade, tornando-se homogênea; a voz, finalmente, sucumbe em notas graves, pacificamente integrada à morte do anjo.

Considerações Finais

O interesse suscitado pela interpretação narrativa desta peça de Gérard Grisey é imprescindível para o sucesso deste trabalho como investigação. Não se trata exclusivamente da relevância teórica de tal empreendimento, mas também de sua contribuição como experiência musical na qual *D'après Les heures à la nuit* segue sendo composta como significado. Por outro lado, foram dados aqui passos consideráveis para além da música, os quais lhe emprestam um conteúdo semântico sempre de acordo com a necessidade da trajetória narrativa, evitando-se mencionar substantivos ou adjetivos irrelevantes na análise. Alguns termos-chave nesta interpretação podem ser demonstrados da seguinte maneira:



Graf. 2: plano narrativo para *D'après Les heures à la nuit*.

A interpretação analítica em estado finalizado é sempre um pouco frustrante – há muitas coisas ainda por dizer. Mas talvez essa seja a maior vantagem da manifestação da subjetividade do analista e da não-autoridade da interpretação: a obra segue sendo composta para além do compositor.

Referências bibliográficas

- ALMÉN, Byron. **A theory of musical narrative**. Bloomington: Indiana University Press, 2008.
- COOK, Nicholas. Theorizing Musical Meaning. **Music Theory Spectrum**, University of California Press, Vol. 23 no. 2, p. 170-195, 2001.
- GRISEY, Gérard. **Quatre Chants pour franchir le seuil**. Milano: Casa Ricordi, 1998.
- _____. **Partiels**. Milano: Casa Ricordi, 1975.
- KLEIN, Michael. **Intertextuality in Western Art Music**. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- LEROUX, Philippe. **Intégrer la Surprise: Les Processus dans *Partiels* de Gérard Grisey**. In: COHEN-LEVINAS, Danielle. **Le Temps de l'Écoute: Gérard Grisey ou la beauté des ombres sonores**. Paris: L'Harmattan, 2004.
- LÉVY, Fabien. **Le Tournant Des Années 70: De la perception induite par la structure aux processus déduits de la perception**. In: COHEN-LEVINAS, Danielle. **Le Temps de l'Écoute: Gérard Grisey ou la beauté des ombres sonores**. Paris: L'Harmattan, 2004. Versão online: <http://www.fabienlevy.net/Documents/pdf/tournant70.pdf>.
- RABINOWITZ, Peter J. **Chord and discourse: listening through the written word**. In: SCHER, Steven Paul. **Music and Text: critical inquiries**. New York: Cambridge University Press, 1992.

Ferramentas de Análise: Indicadores de Estrutura e Significado para Música Indeterminada

Vanessa Fernanda Rodrigues

Doutoranda pelo IA/ UNESP
wanessah@gmail.com

Resumo: A análise musical contemporânea tem sido tanto ferramenta no trabalho teórico, quanto objeto de estudo no sentido de buscar relações de compreensão e fruição musical. Este artigo propõe iniciar uma busca a partir da literatura, de indicadores de estrutura e significados para a análise da música indeterminada, indo da mais indeterminada possível a menos indeterminada. -KA-, de Roberto Victorio foi escolhida para começar este estudo analítico, por se tratar de uma obra com pequeno grau de indeterminação e que possui elementos de autorreferência.

Palavras-chave: Análise Musical; Indeterminação; Estrutura; Significado; Música.

Abstract: Contemporary musical analysis has been both a tool for the theoretical work as an object of study to find relations of comprehension and musical fruition. The objective of this article is to begin a search, starting from the literature, of indicators of structure and meaning for the analysis of undetermined music, going from the most undetermined possible to the least undetermined. -KA-, from Roberto Victorio has been chosen to start this analytical study because it is a work with little indetermination and one which has elements of self-reference.

Key-words: Music Analysis; Indetermination; Structure; Meaning, Music

Sobre Análise Musical Contemporânea e Indeterminação Musical

O conteúdo e a organização deste trabalho pretende, em primeiro momento, traduzir a preocupação quanto a necessidade de textos de apoio no campo da análise, sobretudo de peças indeterminadas. Em seguida, propõe uma peça para percussão: -KA- de Roberto Victorio (1954) a fim de sugerir a análise a partir de alguns indicadores de significação musical¹ já propostos na estrutura da própria obra. A pouca referência a modelos teóricos e metodológicos estruturados para a prática da análise da música contemporânea que se vale de elementos indeterminados, pode ser considerado de fato, uma maneira de afirmação do caráter dinâmico da análise composicional. Esta característica da música como obra aberta, seja ela mais ou menos indeterminada, pode ainda ser definida como uma lacuna no estudo da música contemporânea. Neste processo constante de avaliação e/ou construção de ideias, os estudiosos da música se confrontam com a responsabilidade de participar ativamente

¹Entende-se como indicadores de significação musical, técnicas composicionais de desenvolvimento de material sonoro: repetição, variação, objeto musical.

da investigação de métodos que possam contribuir para o aparecimento de, senão algumas soluções, caminhos que possam ser trilhados neste sentido.

Desta maneira, é importante sublinhar os principais trabalhos de análise da música contemporânea para que sejam salientados posteriormente alguns pontos. Destacam-se as publicações: “The Structure of Atonal Music”, de Allen Forte (1973); “Composition with Pitch-Classes: a Theory of Compositional Design” de Robert Morris (1987); “Análise Musical” de Ian Bent (1987); “Teoria Analítica da Música do Século XX” de João Pedro Paiva de Oliveira (1998). No Brasil cita-se “Cadernos de Estudos – Análise Musical vol. 1 - 9” (1989 – 1995), onde foram publicadas um grande número de artigos, que pensam a questão da análise das mais variadas formas. Para citar livros com propostas de análises mais específicas, vale lembrar de alguns exemplos de importantes publicações brasileiras: “Ouvir o Som” de Paulo Zuben (2005), trata da análise sob o aspecto de forma, timbre e textura como maneira de estruturação dos aspectos sonoros que estão presentes na música do século XX. Em “Música e Repetição” de Sílvio Ferraz (1995), ele aproxima repetição em seus vários aspectos apresentados na música do século XX, com a filosofia de Gilles Deleuze. Flô Menezes (2002) em “Apoteose de Schoenberg”, trata do conceito da harmonia, em um sentido amplo, como inerente a todo e qualquer processo musical. Sob este ótica, parte para a análise que remonta desde o Sistema Modal até a Música Espectral.

Observa-se que é fato que com exceção de alguns artigos nos “Cadernos de Estudo – Análise Musical”, músicas com indeterminação não são foco de análise musical, sequer são citadas obras deste gênero e nem tampouco dialogam com qualquer outra vertente de estudos, como é comum quando o assunto se trata de música. Mesmo nos “Cadernos de Estudo – Análise Musical”, os artigos que se referem a música indeterminada, são analisadas pelos próprios compositores, salientando o caráter mais poético da música indeterminada. Salvo à exceção, o livro de Vera Terra (2000) “Acaso e Aleatório na Música” que trata do tema sob a ótica de Cage e Boulez², não existe um número considerável de literatura – em português principalmente - que se relacione com o tema. No livro de Terra (2000) o enfoque que é dado ao tema, é também direcionado para a poética dos dois compositores. Não será possível uma abordagem que relacione a indeterminação como uma extensão da técnica composicional?

Nota-se também que após a publicação do livro de Terra, alguns significativos estudos no meio acadêmico brasileiro tem sido feitos no sentido de trazer esclarecimentos sobre a questão da indeterminação em música. Dentre os mais recentes, podemos citar “Da Forma Aberta a Indeterminação: Processos da Utilização do Acaso na Música Brasileira para Piano” de Maria Helena Maillet del Pozzo (2008) e “Da Indeterminação à Invariança: Considerações sobre a Morfologia Musical a partir de Peças de Caráter Aberto” de Valério Fiel da Costa (2009). O primeiro, trata da análise específica de peças para piano brasileiras que se valem de processos indeterminados, com enfoque na performance. Respectivamente, o trabalho de Costa (2009) trata da indeterminação relacionando-a com aspectos vigentes inseridos no

²Ver The Boulez-Cage Correspondence, 1995

universo da música contemporânea tais como: objetos sonoros, tipos de indeterminação, maneiras de composição indeterminada entre outros.

Os artigos em português que abordam o assunto, geralmente atem-se a obras específicas e discutem a indeterminação relacionando-a com a própria estrutura da obra em questão. Quando de outra forma, os trabalhos observam a indeterminação no momento da performance, e a palavra-chave a ser encontrada, será a improvisação. Destacam-se os trabalhos: "O Músico Enquanto Meio e os Territórios da Livre Improvisação" de Rogério Luiz Moraes Costa (2003) e "Improvisação na Música Contemporânea de Concerto: Parâmetros para Execução da Cadenza da Peça "The days fly by" de Frederic Rzewski" de Diogo de Haro (2006). Ambos trabalham com técnicas de improvisação contemporânea voltadas para peças indeterminadas, mas de maneiras bastante distintas. No trabalho de Costa (2003), o músico é o agente interativo no processo da improvisação. Em Haro (2006), a improvisação é tratada como no Jazz, desenvolvida sob parâmetros técnicos de performance.

Nota-se que muito já foi dito sobre indeterminação, mas pouco publicado fora do meio acadêmico. Cada estudo aqui citado é uma janela aberta a possíveis outros estudos. Sendo assim, a proposta neste artigo é de uma análise de uma obra com caráter indeterminado com foco na performance considerando aspectos estruturais impostos pelo compositor onde se possa desenvolver um significado de fruição musical como produto do processo. Em outras palavras, o interesse está em entender em que nível de indeterminação a improvisação passa a ser extensão coesa com a obra. E ainda, em um estado mais abstrato, até que ponto esta extensão pode ser considerada inerente tanto ao compositor quanto ao interprete, tendo como elo a obra musical. Considerando este artigo como parte deste um trabalho que está no início de desenvolvimento, será observada a -KA- de Roberto Victorio (1954), por se tratar de uma composição de caráter pouco indeterminado. A obra apresenta elemento de indeterminação que são controlados pelo compositor.

Análise de -KA- para Percussão

A peça -KA- foi escrita para dois percussionistas e os instrumentos escolhidos são todos de altura indeterminada: tontom, caixa e pratos. A escrita é mista, variando entre trechos mais e menos indeterminados. Os elementos indeterminados nesta obra, funcionam como sobreposições de texturas. Observa-se logo em seu primeiro sistema que o compositor trabalha com indeterminação em favor da variabilidade de timbre, mas não necessariamente mudança de perfil. Reparem que no trecho mais livre o compositor sinaliza que o perfil seja mantido e no sistema seguinte (2), apresenta os principais elementos que permearão por toda a peça:

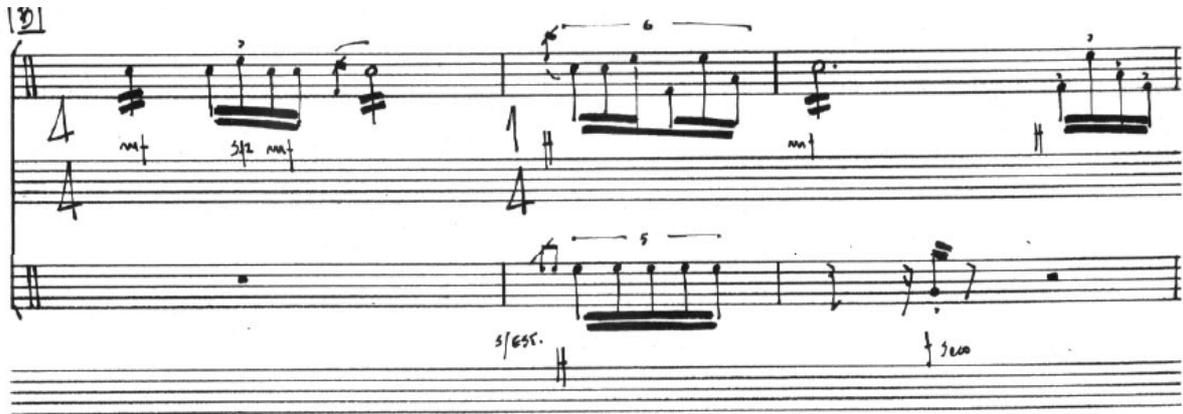


Fig. 3: Sistema 3, repetição do perfil em sextina.

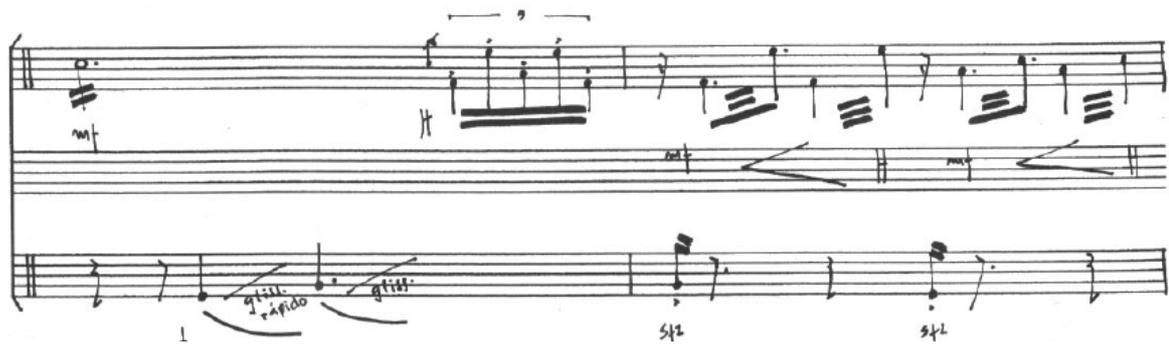


Fig. 4: Sistema 4, repetição do perfil.

The image shows two systems of handwritten musical notation. The top system is labeled '1 TEMPO' and contains two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of chords and melodic lines with dynamic markings such as *p*, *mf*, and *f*. The second staff is a bass line with similar dynamics. The bottom system also consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It includes dynamic markings like *mf* and *mp*, along with some articulation marks. The second staff is a bass line with dynamics like *mp* and *f*. The notation is dense and expressive, with many slurs and accents.

Fig. 5: Sistema 5 e 6. Desenvolvimento do perfil.

A partir do sétimo e oitavo sistema, a escrita vai se tornando mais indeterminada no que se refere a duração. As dinâmicas direcionam para tensão alternando *f*, *mf* e *mp* entre, tontom e pratos pois é o nono sistema em que se encontra o clímax da peça. Os percussionistas tem de gritar, como já mostrado de maneira mais amena no segundo sistema, transformando o performer em um quarto instrumento.

The image shows a single system of handwritten musical notation for a percussion part. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It features a series of chords and melodic lines with dynamic markings such as *f*, *mf*, and *mp*. The bottom staff is a bass line with similar dynamics. The notation is dense and expressive, with many slurs and accents.

Fig. 6: Sistema 7. Caráter dramático nas dinâmicas

Fig. 7: Sistema 8. Não determinação do compasso.

* - sons guturais, contínuos, ásperos.

** - grito lancinante, contínuo, como êxtase ritualístico.

Fig. 8: Climax da peça, onde o compositor busca a síntese.

Observa-se no nono sistema uma polifonia de texturas que ao mesmo tempo que trabalha com elementos indeterminados, os trata como objetos sonoros meticulosamente encadeados com a escrita determinada. A função da indeterminação aqui é uma espécie de ampliação da textura sonora da peça: o compositor usa destes aspectos com controle. A partir do sistema 10, a peça retoma o Tempo I retornando gradativamente ao mesmo gesto do início. Para isso, reexpõe materiais já usados, como que fechando um ciclo.

The image shows two systems of handwritten musical notation for piano. The first system is labeled '9' and 'TEMPO I (1 ca 66)'. It features a complex texture with multiple layers of notes. The right hand has a 5/4 time signature and includes markings for 'mf', 'sfz', and 'mf'. The left hand has a 3/4 time signature and includes markings for 'mf', 'sfz', and 'mf'. The second system is labeled '17' and '32' in both hands, indicating a return to a previous section. It features a similar texture with markings for 'sfz', 'mf', and 'mf'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings, suggesting a highly detailed and controlled composition.

Fig. 9: Sistemas finais. Destaque para a repetição do perfil inicial.

Um outro aspecto interessante na peça de Victorio é que a indeterminação sempre vem localizada antes de um trecho mais determinado. Desta maneira, o compositor mantém o controle do fluxo da peça sem determinar todos os parâmetros. Pode-se dizer que ele cria e dá ao performer a possibilidade de expandir o tempo musical, co-criando com o compositor.

Considerações Finais

Procurou-se neste trabalho, elencar brevemente as principais obras que tratam de análise musical, sobretudo de música contemporânea, no intuito de observar quais seriam as prováveis abordagens na análise da música indeterminada, buscando ferramentas. Baseando-se nesta literatura, alguns pontos foram levantados: quais os

principais assuntos abordados nestas publicações, sob quais aspectos e como estes aspectos podem se relacionar com a análise de uma música com elementos indeterminados. A partir daí, escolheu-se uma peça com baixo grau de indeterminação para ser analisada, segundo alguns critérios entre os quais, os principais são: repetição, variação e objeto sonoro. -KA- de Roberto Victorio para dois percussionistas.

Conclui-se através da análise que os elementos indeterminados desta música, referem-se sempre ao determinado, criando necessariamente um alargamento temporal, mas não necessariamente um distanciamento de todo o restante da obra. Este controle do compositor se relaciona com o interprete de maneira a fazer com que ele sempre volte aos trechos determinados da música. O momento de co-criação, refere-se mais a questão da temporalidade e o performer, seus gestos e ações constituem como uma quarta textura no interior da obra.

Este foi o primeiro momento deste trabalho, que pretende não se encerrar por aqui. O objetivo é criar caminhos – quais existirem - tanto para análise, quanto para a performance coesa da música indeterminada.

Referências bibliográficas

- BOULEZ, Pierre; NATTIEZ, Jean-Jacques e CAGE, Jonh. **The Boulez-Cage Correspondance**, Cambridge: Cambridge University Press, 1995
- Cadernos de Estudos – Análise Musical** vol. 1 - 9 São Paulo: Editora Através, 1989.
- COSTA, Rogério Luiz Moraes. **O Músico Enquanto Meio e os Territórios da Livre Improvisação**. Tese. São Paulo: USP, 2003.
- COSTA, Valério Fiel da. **Da Indeterminação à Invariança: Considerações sobre a Morfologia Musical a partir de Peças de Caráter Aberto**. Tese. Campinas: Unicamp, 2009.
- FERRAZ, Silvio. **Música e Repetição: a Diferença na Música Contemporânea**. São Paulo: Editora Educ/ FAPESP, 1998.
- FORTE, Allen, **The Structure of Atonal Music**, New Haven: Yale University Press, 1973.
- HARO, Diogo. **Improvisação na Música Contemporânea de Concerto: Parâmetros para Execução da Cadenza da Peça "The days fly by" de Frederic Rzewski**. Tese, Porto Alegre:UFRGS, Porto Alegre, 2006.
- MENEZES, Flô. **Apoteose de Schoenberg**. 2a. Edição. São Paulo: Atelie Editorial, 2002.
- MORRIS, Robert, **Composition with Pitch-Classes: a Theory of Compositional Design**, New Haven: Yale University Press, 1987.
- OLIVEIRA, João Pedro de. **Teoria Analítica da Música do Século XX**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
- POZZO, Maria Helena Maillat. **Da Forma Aberta a Indeterminação: Processos da Utilização do Acaso na Música Brasileira para Piano** Tese. Campinas: Unicamp, 2008.
- TERRA, Vera. **Acaso e Aleatório na Música – Um Estudo da Indeterminação nas Poéticas de Cage e Boulez**. São Paulo: Educ/ FAPESP, 2000.
- ZUBEN, Paulo. **Ouvir o Som** São Paulo: Atelie Editorial, 2005.

Aspectos de comparação entre *Retrato I* e *Retrato II* de Gilberto Mendes: Análise musical

Cibele Palopoli
ECA-USP – cibele.palopoli@usp.br

Resumo: O presente artigo analisa e compara duas peças compostas por Gilberto Mendes (n. 1922): *Retrato I* (1974), para flauta e clarinete em si bemol e *Retrato II* (1979), para duas flautas. Justifica-se por explorar aspectos de complementaridade entre análise musical e performance em obras de compositor brasileiro. Para tanto, são verificados elementos de estrutura e superfície, considerados a formação de conjuntos, segmentação no contorno melódico, estratificação na textura, dentre outros parâmetros. Na conclusão, é traçado um paralelo entre ambas as peças que, embora escritas durante a vigência da segunda fase composicional de Gilberto Mendes, chamada *experimental*, apresentam pontos de divergência.

Palavras-chave: Análise musical; Música do século XX; Gilberto Mendes; *Retrato I*; *Retrato II*.

Abstract: This work proposes an analysis and a comparison between two pieces composed by Gilberto Mendes (n. 1922): *Retrato I* (1974), for flute and clarinet Bb, and *Retrato II* (1979), for two flutes. Its value is justified by exploring aspects of complements between musical analysis and performance in the production of a Brazilian composer. For this purpose, it verifies surface and structural elements. It also explores pitch class sets, segmentation at melodic contour, stratification on texture, and others parameters. In the conclusion, we trace lines of conduct concerning both of pieces, which was wrote at the same second compositional phase of Gilberto Mendes – the *experimental* phase - but they have some divergent points.

Key-words: Musical Analysis; Twentieth-Century Music; Gilberto Mendes; *Retrato I*; *Retrato II*.

Introdução

Nascido em Santos, em outubro de 1922, o compositor brasileiro Gilberto Mendes interagiu com as diversas tendências composicionais do século XX, tendo vivenciado as conseqüências estéticas e políticas do Modernismo. Sua produção musical pode ser dividida em três fases: a primeira, *de formação* (1945-59), a segunda, *do experimentalismo* (1960-82) e a terceira, *da trans-formação* (1982 até os dias de hoje) (Santos 1997: 9).

Na segunda fase composicional, a partir da atuação no Movimento Música Nova, Gilberto Mendes associou à sua linguagem musical particular elementos observados na música serial dodecafônica, em procedimentos aleatórios, neodadaístas, experimentais, eletroacústicos, concretos, teatrais, *happenings* e buscou desenvolver uma técnica composicional que fosse nova em sua produção, assim como passou a utilizar uma grafia que acomodasse tais processos. Passou a ser

definido como um “compositor liberto das técnicas tradicionais, orientado para o experimentalismo, exploração da eletroacústica, da aleatoriedade, da idéia de série com base estrutural, enfim, da plurissensorialidade da obra de arte.” (Santos 1997: 33).

Compostas durante a vigência desta segunda fase composicional, *Retrato I* (1974), para flauta transversal e clarinete em si \flat e *Retrato II* (1979), para duas flautas, apresentam características associadas à música de vanguarda da época. Integram uma pretensa série com três retratos musicais dedicados à sua esposa Eliane (até o presente momento dois retratos foram compostos). “Fiz o *Retrato I*, depois, o II, está faltando o III... A minha idéia era fazer uma para uma obra flauta e clarinete, outra para duas flautas. Falta uma para duas clarinetas, o jogo completo...” (Mendes. In: Mendes e Palopoli 2010: s/p).

O presente trabalho constitui uma súmula de nosso Trabalho de Conclusão de Curso defendido em 2010 e alicerça-se em questionamentos sobre aspectos estruturais e técnicos presentes em obras compostas durante a segunda fase composicional de Gilberto Mendes, com foco nas peças *Retrato I* e *Retrato II*. Como Gilberto Mendes criou uma atmosfera atonal, embora tenha feito uso de citações e alusões de músicas declaradamente tonais? Como a manipulação do material empregado pelo compositor (como coleções de referência, elementos rítmicos e texturais) permitiu tal associação? Em peças cuja escrita reflete o pensamento de vanguarda da época, um relacionamento de colaboração mútua entre análise musical e performance pode realmente esclarecer aspectos estruturais?

Desse modo, nosso trabalho justifica-se pelo fato da música brasileira dos séculos XX e XXI ter sido pouco analisada, se comparada à música europeia e estadunidense do mesmo período. Gilberto Mendes, em especial, é um compositor multifacetado, cuja obra nos proporciona interessante exploração, tanto do ponto de vista analítico, quanto interpretativo. Assim, o trabalho trata de questões referentes à complementaridade existente entre análise musical e práticas interpretativas, com foco na obra para flauta transversal. *Retrato I* e *Retrato II* constituem importantes obras no repertório para flauta elaborado por compositores brasileiros na vigência do último século.

Retrato I

Retrato I possui 161 compassos, organizados em uma única Seção, subdividida em introdução e onze Partes (Tab. 1). De acordo com o próprio compositor, a peça “vai em frente, mas não se conclui” (Mendes. In: Mendes e Palopoli 2010: 42), e esta ausência de uma seção de desenvolvimento caracteriza um aspecto Pós-Moderno. A quantidade irregular de compassos em cada parte é indicativa da assimetria presente na forma da peça.

Seções	Seção única										
Comp.	1-161										
Partes	Parte 1	Parte 2	Parte 3	Parte 4	Parte 5	Parte 6	Parte 7	Parte 8	Parte 9	Parte 10	Parte 11
Comp.	1-4	5-38	39-49	50-63	64-69	70-95	96-108	109-120	121-124	125-128	129-161
								Repete material da Parte 2	Repete material da Parte 3	Repete material da Parte 4	
Centros	Lá	Lá	Ré	Fá e Dó	Transição	Lá e Ré	Transição	Lá	Ré	Fá	Lá
Qtd. de comp.	4	34	11	14	6	26	13	12	4	4	33

Tab. 1 – Forma da peça *Retrato I*.

No interior de cada parte, são justapostos cinco conjuntos, pouco variados. Esta multiplicidade de conjuntos pouco variados é característica do Pós-Modernismo. Desde os compassos iniciais, o conjunto 1 vai sendo expandido (Fig. 1), partindo de um som, até atingir o intervalo de 3m mencionado por Gilberto Mendes na declaração supracitada (nomeadamente, nos comp. 13 e 36):

1 $\text{♩} = 60$ flatterz. (B) C1.1
 (A) *pppp* \leftarrow *pp* \rightarrow *ppp* *pp*
pp
 C1

4 C1.2
quasi p

11 $\text{♩} = 88$ C1.4
p
pp C1.3

36 $\text{♩} = 88$ C1.5
espressivo
p *rall.*

Principais variações do conjunto 1:

- Conjunto 1 (C1): 1 som (0)
- C1.1: quarto de tom
- C1.2: 2M (02)
- C1.3: 3M (04)
- C1.4: 3m + 2M (025) - 3-7
- C1.5: (0135) - 4-11

Fig. 1 – Conjunto 1 e principais variações (comp. 1-2, 4, 11-15 e 36-38).

Os conjuntos 2 a 4 (Fig. 2) e variações vão sendo apresentados, intercalados a formas do conjunto 1:

Principais variações do conjunto 2:

- C2: (0123) - 4-1
- C2.1: (01234568T) - 9-6
- C2.2: (0135679) - 7-28
- C2.3: (013478) - 6-z19

Principal variação do conjunto 3:

- C3: (0123456789T)
- C3.1: (013568T) - 7-35

Principais variações do conjunto 4:

- C4: (0135) - 4-11
- C4.1: (0237) - 4-14
- C4.2: (0248) - 4-24
- C4.3: (0135) - 4-11

Fig. 2 – Conjuntos 2 a 4 e variações (respectivamente, comp. 5, 8-9 e 19-23; 6 e 63; 28-30 e 36-38).

Ao considerarmos as pausas gerais, as sonoridades de sopros e chaves da flauta, e gestos ao final da peça como material musical, ampliamos nossa organização por conjuntos para cinco.

De acordo com o compositor, a peça apresenta citações de músicas declaradamente tonais. No entanto, o uso da politonalidade¹ nas passagens em que existem as citações supracitadas (Fig. 3), a ausência de hierarquia harmônica e a utilização de conjuntos de alturas diversos caracterizam uma obra pós-tonal (Straus 2005: 130-1).

The image displays three systems of musical notation. The first system (measures 36-38) features a tempo marking of quarter note = 88, dynamic markings of *p*, and performance instructions *espressivo* and *rall.*. The second system (measures 39-44) has a tempo marking of quarter note = 120, dynamic markings of *mf* and *pp*, and the instruction *a tempo*. The third system (measures 159-161) includes a key signature change marked with a circled 'K', dynamic markings of *a tempo* and *rall.*, and a final double bar line.

Fig. 3 – Exemplos de citações em passagens politonais (comp. 36-38, 39-44 e 159-161).

A dinâmica se estende de *pppp* a *fff*, havendo diversas indicações de nuances precisas de crescendos e decrescendos, em espaços temporais bastante restritos, muitas vezes passando de intensidades intensas a sutis, sem preparação. A peça é caracterizada por grande diversidade rítmica e métrica - embora não exista indicação de compasso, a presença de métrica mista é marcante, em compassos mensuráveis que se estendem de 2 colcheias (último compasso) a 42 colcheias (primeiro compasso). A indicação metronômica inicial é semínima a 60 bps e pouco adiante a medida por colcheias é valorizada na indicação que a iguala a 120 (comp. 5). No entanto, ao atingir o compasso 11, a colcheia é associada a 88 e estes andamentos continuam sendo alternados até o final da peça, em geral, separados por pelo menos um compasso de pausa geral, ou por figura musical longa em uma das vozes. Conjeturamos que o compositor tenha baseado sua indicação nas opções oferecidas por metrônimos

¹ Consideramos que a politonalidade "(...) consiste no uso simultâneo de dois ou mais centros distinguíveis auditivamente. (...) Geralmente, cada camada tonal em uma passagem politonal está baseada em uma escala diatônica" (Kostka 2006: 105).

mecânicos. A diversidade inerente a estes procedimentos contribuem para a caracterização de uma textura estratificada² (Fig 4).

The image displays three systems of musical notation for Flute and Clarinet in B-flat. The first system, labeled 'FLAUTA' and 'CLARINETE em Si b', features a tempo of 60 and a 'flutterz.' instruction. It includes dynamic markings such as pppp, pp, and ppp, along with circled letters A and B. The second system, with a tempo of 120, shows dynamics like quasi p, ff, and fff, and includes a trill (tr) and a circled letter C. The third system, with a tempo of 88, features dynamics like p and pp, and a circled letter C. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

Fig. 4 – Exemplo de textura estratificada (comp. 1-4, 5-10, 11-15).

A instrumentação formada por flauta transversal e clarinete em si bemol facilita a formação de um equilíbrio sonoro e timbrístico no decorrer da peça. A apresentação gráfica da peça inclui uma bula com instruções técnico-interpretativas, associadas à partitura através de letras circuladas, de A a K.³ Com o apoio desse recurso, Gilberto Mendes solicita efeitos como *frulatto*, ondulações microtonais, sons de vento decorrente de sopros diretamente no bocal da flauta (sem embocadura formada), notas tocadas em concomitância à reprodução das letras “T” e “K”, barulhos das chaves dos instrumentos e notas tocadas e cantadas concomitantemente, com

² “(...) Empregado para definir a justaposição de texturas musicais contrastantes (...), este termo [estratificação] é genericamente associado a peças nas quais os contrastes de textura ou timbre são os elementos principais na elaboração das mesmas (...)” (Kostka 2006: 239).

³ A bula traz as seguintes instruções (nas línguas portuguesa e inglesa): “(A) Comece sem som; (B) Ondule o som microtonalmente; (C) Cubra completamente a boca da flauta e sopra; (D) Como um exercício de técnica; (E) Pronuncie a letra ‘T’ ao mesmo tempo em que tocar cada nota, o mais claro possível; (F) Longa nota com acentos periódicos; (G) Golpeie as chaves da flauta com os dedos; (H) Golpeie as chaves da flauta ao mesmo tempo em que tocar as notas; (I) Pronuncie a letra ‘K’ ao mesmo tempo em que tocar cada nota, o mais claro possível; (J) Cante ao mesmo tempo em que tocar as notas, a um intervalo de 2ª maior ou menor, aproximadamente; (K) Não toque esta parte final. Leve o instrumento à boca e faça como se estivesse tocando, com todos os gestos e expressões requeridos pela interpretação” (Mendes 1979: s/p).

intervalo aproximado de segunda menor ou maior. Essas sonoridades ampliam a diversidade sonora e contribuem para a estratificação da textura.

Retrato II

Composta quando da estadia do compositor nos Estados Unidos (de março de 1978 a junho de 1979) para lecionar composição a convite da University of Wisconsin-Milwaukee, por intermédio de Gerard Béhague, *Retrato II* para duas flautas (1979) foi elaborada sob encomenda do compositor brasileiro Jorge Antunes para integrar um álbum de peças para flauta e explora, em concomitância, procedimentos indeterminados e seriais.

Procedimentos composicionais como estes, marcados por ideais de vanguarda e renovação vigentes na época, podem ser associados à sua participação junto ao Curso de Férias de Música Nova de Darmstadt (Alemanha), assim como ao contato com os poetas integrantes do Grupo Noigrandes.

Surge, então, uma primeira curiosidade em relação a *Retrato II*, referente à justaposição de um processo tão determinista como o serialismo e procedimentos ligados à idéia de indeterminação.⁴ Como o compositor manipulou materiais de origem tão polarizada? Nesse contexto, a peça consegue atingir um equilíbrio ou rompe-se pela força dos opostos?

Ambos os *Retratos* incluem em seu início uma mesma melodia de autoria de Gilberto Mendes (*lá-dó-lá-sol* – Fig. 4, comp. 13-14, voz superior). No entanto, segundo afirmou o compositor em entrevista concedida a Cibele Palopoli, “*Retrato II* tem desta peça só aquilo. O resto já é uma novidade na minha música” (Mendes. In: Mendes e Palopoli 2010: 45). Além disso, enquanto *Retrato I* inclui citações de passagens representativas de filmes norte-americanos, atraentes ao grande público, *Retrato II* traz a inscrição: “toda a peça deve ser tocada sem expressão, mecanicamente” (Mendes. Apud Antunes 1979: 1).

Logo ao início da peça, podemos verificar que *Retrato II* não possui indicação ou barras de compasso e as duas claves de sol aparecem apenas na pauta inicial (Fig. 5).⁵ Em relação à métrica em *Retrato II*, Gilberto Mendes comentou: “Ah, eu mexi muito no ritmo também. Ela não tem um compasso, então são valores assimétricos: aqui são cinco, três ali, dois aqui... Eu trabalhei ritmicamente neste estilo: não tem barras de compasso, há valores diferentes, está vendo? Deve ser difícil tocar isso, não é?”

⁴ Segundo Brian Simms, “os anos que se seguiram à Segunda Grande Guerra foram marcados não apenas pela recrudescência da composição serial, mas também por uma inovação de um tipo *oposto* [grifo nosso] – a indeterminação. Um elemento de uma obra musical é *indeterminado* se for escolhido através do acaso ou se sua realização pelo intérprete não for precisamente especificada através de instruções notadas. Essas duas situações serão denominadas, respectivamente, ‘indeterminação na composição’ e ‘indeterminação na interpretação’” (Simms 1986: 357).

⁵ Em função da ausência de barras de compasso e a fim de facilitar o entendimento, numeramos as pautas presentes na partitura editada pela Sistrum Edições Musicais, em 1979, de 1 a 19. Visto que apenas a pauta inicial traz as claves de sol, os exemplos que se referem às pautas de números 2 a 19 omitem estas claves.

(Mendes. In: Mendes e Palopoli 2010: s/p). Nesse contexto, observamos que a obra é mensurada pela relação de duração das figuras rítmicas, sendo a mais longa a mínima pontuada ligada à outra mínima e a mais curta, a fusa. Embora a indicação metronômica inicial seja semínima igual a 60 bps (Fig. 5), percebemos ao tocá-la, que um mensuramento por colcheias pode ser mais eficiente, desde que exista uma adequação a passagens em que há a necessidade de se considerar um pulso aumentado (Fig. 5, pauta 2) ou diminuído. Assim, percebemos a formação de uma métrica mista implícita.

The image shows a musical score for two flutes, labeled 'Fl. 1' and 'Fl. 2'. The top system includes a tempo marking '(♩ = 60)' and dynamic markings 'p' for Fl. 1 and 'pp' for Fl. 2. A large slur covers both staves. The bottom system features a 'frull.' (trill) marking and dynamic markings 'ppp' and 'pppp'. Below the staves, there are rhythmic symbols: a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note with a plus sign, indicating a pulse measurement.

Fig. 5 – Pulso medido por colcheias e adequação a pulso aumentado na pauta 2 (pautas 1 e 2).

O único formato de pausa que aparece em *Retrato II* é o que a situa sobre a terceira linha do pentagrama (Fig. 6), sendo sempre concomitante a figuras melódicas na outra voz. Segundo a bula que antecede a partitura, sua duração deve ser flexível, equivalendo à duração do solo da outra flauta e gerando um fluxo contínuo de som. Assim sendo, auditivamente e linearmente não há silêncios.



Fig. 6 – Pausa cujo espaço temporal equivale à duração do solo de uma das vozes (exemplo extraído da bula que acompanha a partitura).

A dinâmica concentra-se em níveis baixos, estendendo-se de *pppp* a apenas *f*. Ela é estratificada e visualmente aparenta ter sido aplicada por procedimentos seriais.

Entretanto, a respeito da serialização dos diversos parâmetros musicais, Gilberto Mendes afirma:

“A dinâmica é a olho, eu não serializo. Eu vou meramente variando. (...) Como princípio geral, eu faço a diversidade. (...) eu nunca mexi na dinâmica serialmente. Nunca mexi. (...) Eu só serializava as notas. O resto é só o princípio da diversidade” (Mendes. In: Mendes e Palopoli 2010: s/p).

Na maioria absoluta das vezes, a segunda voz apresenta um nível a menos de dinâmica em relação à primeira voz – por exemplo, enquanto a primeira voz traz *p*, a segunda realiza *pp*. A homogeneidade dessa sonoridade é perturbada apenas nas passagens em que há *frulatto* para uma das flautas, quando há a sensação de formação de um terceiro timbre entre as duas flautas.

Gilberto Mendes optou por escrever *Retrato II* para duas flautas, porém evitou um contraponto a duas partes, “sempre a primeira [idéia] que nos ocorre, quando temos dois instrumentos solistas para usar numa composição” (Mendes 1994: 183). Em relação a este aspecto, em dois momentos, o compositor explica:

“As duas flautas, embora juntas, nunca estão numa relação de contraponto propriamente dita; constroem essa como que melodia solo, que se alarga e estreita, do uníssono às oitavas possíveis. Uma melodia ‘dilatável’, até o intervalo de sétima, quarta, nona, terça, décima primeira etc., maiores e menores. Sempre uma melodia fluindo, contida pelas duas flautas. Webern pensou numa melodia de timbres. Eu pensei numa melodia de intervalos. O material básico, de natureza caótica, inexpressivo, feito de alturas diversas dispostas ao acaso, passa a adquirir força de informação pela ordenação das transposições, dinâmicas, ataques, andamentos (pela diferenciação dos valores de duração das notas, agrupadas por valores iguais) e dos próprios intervalos” (Mendes 1994: 184).

“(...) Não é uma polifonia, é uma melodia só que, com intervalos. É a mesma melodia, ora em terça, ora em sétima, ora em segunda, é da mesma melodia. São lances melódicos com a mesma melodia noutra intervalo, sempre, de ponta a ponta.” (Mendes. In: Mendes e Palopoli 2010: 51).

Entendemos que, com o termo “melodia de intervalos”, o compositor se referiu ao timbre resultante de duas flautas executando contornos melódicos homorrítmicos e intervalarmente semelhantes (não exatamente iguais), ou seja, uma textura heterofônica (Berry 1987: 192). Tal textura, que prevalece majoritariamente na peça, pode ser confirmada e facilmente visualizada através da aplicação da segmentação do contorno melódico (SEGC), em que o número zero é associado à altura mais grave do segmento e os demais algarismos, em ordem crescente, são relacionados às demais alturas em sentido ascendente. Assim, na figura abaixo (Fig. 7), ao associarmos inicialmente a voz superior à seqüência numérica < 2 3 2 1 3 4 6 10 5 0 etc > e a voz

inferior, a < 2 3 2 0 3 4 5 10 6 1 etc > comprovamos a existência de configuração intervalar desigual formando contornos semelhantes, que executados conjuntamente, caracterizam a textura heterofônica.

Fl. 1 (♩ = 60) *p*

Fl. 2 *pp* *mf*

SEG C

voz superior:	< 2	3	2	1	3	4	6	10	5	0	8	7	9	11
voz inferior:	< 2	3	2	0	3	4	5	10	6	1	9	8	2	7

frull.

7 >
* >

Fig. 7 – Segmentação de contornos melódicos com textura heterofônica predominante (pautas 1-2).

Além da supracitada textura heterofônica, a peça utiliza textura monofônica (Fig. 8), ora por oitavas justas, ora por uníssonos entre as duas vozes, em quatro momentos – nomeadamente, nas pautas 7, 8, 10 e 19.

f

p *pp* *mf*

SEG C

voz superior:	< 0	1	6	0	3	2	5	8	1	2	1	3	0	7	4	5	3 >
voz inferior:	< 0	1	6	0	3	2	5	8	1	2	1	3	0	7	4	5	3 >

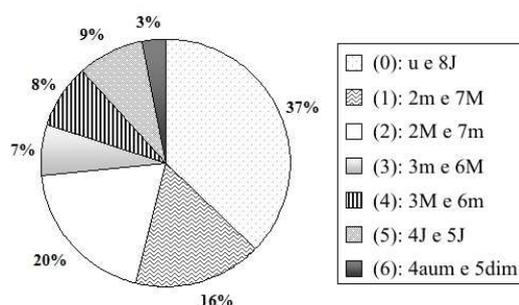
f *mf* 3

SEG C

voz superior:	< 3	4	2	3	3	1	0 >
voz inferior:	< 3	4	2	3	3	1	0 >

Fig. 8 – Textura monofônica com vozes em uníssono (pautas 10) e com intervalos de oitava justa entre as vozes (pauta 8).

Ao explorarmos o aspecto intervalar, produzimos o gráfico abaixo (Tab. 2), que traz o percentual de incidência das classes de intervalos, com presença majoritária dos intervalos de classe 0, seguida por grande incidência dos intervalos de classe 2 (segundas maiores, sétimas menores, etc) e 1 (segundas menores, sétimas maiores, etc), o que comprova forte presença da densidade comprimida,⁶ facilmente perceptível auditivamente.



Tab. 2 – Percentual da incidência das classes de intervalos.

A obra é serial, mas não é dodecafônica. Gilberto Mendes trabalhou com a serialização das alturas de uma maneira peculiar, com base em transposições elaboradas a partir de números primos (Mendes 1994: 184-5). Embora o compositor apresente em sua publicação *Uma odisséia musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco* (1994) alguns princípios numéricos que indicariam a estrutura da série escrita à sua maneira, decifrá-la atualmente seria praticamente impossível, dada a flexibilidade que Gilberto Mendes atribuía às suas práticas seriais, aliado à ausência de manuscritos com apontamentos que pudessem gerar maiores esclarecimentos:

“Mas o que eu fiz antes, mexi... Às vezes eu até guardo, mas eu mesmo não me entendo depois, não sei como é que eu mexi ali para chegar a tais resultados. Então eu não tenho esta preocupação disso aí. Nesse ponto eu sou igual ao Bartók (...). Talvez eu tenha feito uma série de estudos, talvez eu não tenha feito, ou intuição, inspiração...” (Mendes. In: Mendes e Palopoli 2010: 47).

Em relação aos procedimentos voltados à idéia de indeterminação, o compositor observou: “E aí tem um momento também que eu faço um granulado da coisa, que não ficou muito métrico (...) pra fazer contraste com este pedaço que é bem

⁶ Segundo Wallace Berry, “a densidade é definida como o parâmetro da textura – quantitativo e mensurável – condicionado pelo número de componentes simultâneos ou concorrentes e pela extensão do ‘espaço’ vertical envolvido: o número-densidade e a compressão-densidade (...)” (Berry 1987: 191).

medido...” (Mendes. In: Mendes e Palopoli 2010: 48-49). Doze grupos com quantidades irregulares de alturas em cada voz foram pontilhados ao acaso na pauta pelo compositor, porém dentro de uma faixa de frequências delimitada pelo intervalo máximo de um trítono (Mendes 1994: 183), sendo as cinco primeiras ocorrências dispostas dentro do trítono *fá-si* (Fig. 9 e Tab. 3) e as próximas sete delimitadas no interior do trítono *dó-fá#* (Tab. 3).⁷ A bula que acompanha a partitura requer que tais passagens sejam executadas o mais rápido possível, com as notas staccatíssimas, sendo cada grupo separado por uma pausa muito breve. Assim, confirmamos a presença da indeterminação, tanto no que se refere à composição, como à interpretação.



Fig 9 – Coleções de notas pontilhadas ao acaso no interior do trítono *fá-si* (pautas 5 e 6).

Quantidade de notas em cada grupo												
grupos	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
voz superior	11	3	17	3	5	11	17	5	4	2	12	3
voz inferior	10	2	15	2	4	10	16	4	3	3	11	1

Tab 3 – Confrontamento entre a quantidade de notas presentes em cada voz, nas passagens com notas pontilhadas ao acaso.

⁷ Essa técnica foi ainda mais desenvolvida em sua terceira fase composicional. Aplicamos a teoria dos conjuntos para tentar compreender a disposição das notas, entretanto, não obtivemos resultados que justificassem a permanência na análise de *Retrato II*.

Conclusão

Ainda que *Retrato I* e *Retrato II* tenham sido escritos durante a mesma fase, tendo um distanciamento cronológico de cinco anos, identificamos pontos de divergência entre as duas peças.

Retrato I apresenta reminiscências do sistema tonal, através da presença de camadas tonais concomitantes, baseadas em escalas diatônicas que, juntas, constituem passagens politonais, com indicações de expressão *expressivo, cantabile*. A textura é estratificada e esta justaposição é intensificada por grande diversidade nos âmbitos da dinâmica e da forma assimétrica, com quantidade irregular de compassos em cada parte formativa da seção única, *Retrato I* ainda requisita a utilização de técnicas estendidas e gestuais aos intérpretes.

Já *Retrato II* remete ao uso do dodecafonismo, entretanto, aplicado pelo compositor de forma peculiar, em segmentos com quantidades variadas de alturas. Há a presença de trechos cuja indeterminação se dá tanto pela composição, quanto pela interpretação. Em contraste com *Retrato I*, a performance de *Retrato II* não deve ser *cantabile* em momento algum. Sua textura predominante é a heterofônica, sendo que os dois instrumentos executam ritmos idênticos no decorrer de toda a peça, criando assim um timbre resultante da mescla do timbre das duas flautas. Em relação à presença de técnicas estendidas, *Retrato II* se detém apenas ao uso de *frulattos*.

Aspectos convergentes entre as peças constituem a presença de métrica mista, explícita ou implícita, e a determinação de valores rítmicos de acordo com o discurso musical. Nesse ponto, ressaltamos que, embora as durações rítmicas de *Retrato II* insinuem alguma ligação com a prática serial, sua aplicação subjetiva teve a função de gerar diversidade ao discurso musical.

Finalmente, verificamos que uma abordagem da performance para a análise musical sustentou uma segmentação coerente das peças, enquanto a análise proporcionou maior compreensão estrutural, contribuindo para melhor direcionamento da performance musical.

Referências bibliográficas

- ANTUNES, Jorge. *Nova música brasileira para flauta*. Partituras. Brasília: Sistrum, 1979.
- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. NY: Dover, 1987.
- COELHO de SOUZA, Rodolfo. *Gilberto Mendes: piano solo e Rimsky*. Notas para encarte de CD. São Paulo: LAMI/ECA/USP, 2004.
- FREIRE, Ricardo Dourado. *Relação entre figuras rítmicas e valores numéricos na proporção entre andamentos musicais*. Brasília: Anais do 16^o Congresso da ANPPOM, 2006.
- KOSTKA, Stefan M. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 3 ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, Inc., 2006.

MENDES, Gilberto. *Uma odisséia musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco*. SP: EDUSP, 1994.

_____ *Retrato I* - para flauta e clarinete. SP: Novas Metas, agosto de 1974.

_____ *Retrato II* - para duas flautas. Brasília: Sistrum, 1979.

MENDES, Gilberto & PALOPOLI, Cibele. Gilberto Mendes entrevistado por Cibele Palopoli. In: PALOPOLI, Cibele. *Retrato I e Retrato II de Gilberto Mendes: análise e interpretação musical*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2010.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. 2ª edição revista e ampliada por Salomea Gandelman. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.

SANTOS, Antonio Eduardo. *O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes*. SP: Annablume, 1997.

SIMMS, Bryan R. *Music of the Twentieth Century: Style and Structure*. NY: Schirmer, 1986.

STRAUS, Joseph N. *Introduction to Post Tonal Theory*. 3 ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2005.

PALOPOLI, Cibele & BRAZ, José Luiz. *Retrato I, de Gilberto Mendes*. Gravação ao vivo, com apoio do Laboratório de Acústica Musical e Informática do Departamento de Música da ECA-USP. São Paulo: 7 de dezembro de 2010.

PALOPOLI, Cibele & SOUZA, Carlos Eduardo. *Retrato II, de Gilberto Mendes*. Gravação ao vivo, com apoio do Laboratório de Acústica Musical e Informática do Departamento de Música da ECA-USP. São Paulo: 7 de dezembro de 2010.

Análise do Prelúdio nº1 para piano de Willy Corrêa de Oliveira

André de Cillo Rodrigues
USP – andre.c.r@uol.com.br

Resumo: Este texto propõe uma análise do Prelúdio nº1 de Willy Corrêa de Oliveira. Na peça, ocorre uma citação da Mazurca op. 63 nº3 de Chopin. A Mazurca também fornece os materiais motivicos e intervalares da peça. Tomamos como referencia conceitual a teoria da polarização acústica proposta por E. Costère para explicar momentos de maior estabilidade ou instabilidade no decorrer da peça. Ao final, comentamos a importância das resultantes semânticas suscitadas através da citação e das alusões à Mazurca op. 63 nº3. Gostaríamos de agradecer o apoio da FAPESP, que possibilita a continuidade desta pesquisa.

Palavras-chave: Análise musical; Citação musical; Metalinguagem; Willy Corrêa de Oliveira; Século XX.

Abstract: This paper presents an analysis of the Prelude No. 1 by Willy Corrêa de Oliveira. In the piece there is a quotation from the Mazurka op. 63 No. 3 by Chopin. The Mazurka also provides the motifs and interval material of the piece. The author takes as reference the theory of acoustic polarization proposed by E. Costère to explain moments of stability or instability throughout of the piece. Near the end, we discuss the importance of the resulting semantic raised through the quotation and the allusions to the Mazurka op. 63 No. 3. We would like to thank the support of FAPESP, which allows the continuation of this research.

Key-words: Musical analysys; Metalanguage; Musical quotation; Willy Corrêa de Oliveira; XX century.

Em seu Prelúdio nº1 para piano, Willy Corrêa de Oliveira explora as potencialidades polifônicas do instrumento e a memória como fundamento para uma maior inteligibilidade da peça a partir de uma visão muito livre do método dodecafônico proposto por Arnold Schoenberg em 1923.

Esta grande meditação em torno da música do romantismo tem sua origem na Mazurca em dó# menor opus 63 nº3 de Chopin. Dois motivos seriais básicos são extraídos dos compassos iniciais. O Grupo 1 é composto por uma sequência de notas formada pelas sete notas iniciais da Mazurca ignorando as suas repetições e o Grupo 2 por uma sequência de notas extraídas do quinto e sexto compassos da peça:



Fig. 1.

Como podemos observar, certos intervalos podem ser particularizados. Apesar da óbvia importância da quarta justa e do trítone (que aparece no âmbito intervalar máximo do grupo 2, entre as notas 2 e 6) na peça, as terças e os graus conjuntos estão presentes em quase todas as relações possíveis entre as notas do grupo 1 e 2. Até mesmo as notas 1 e 7 do grupo 1 estão a uma terça de distância, mesma distância entre a primeira e última notas do grupo 2 (embora no primeiro caso ela seja uma terça menor formada pelas notas mi e sol e, no segundo, uma terça maior formada pelas notas mi e sol#). Uma série dodecafônica é instituída pela união das sete notas do grupo 1 e as suas notas complementares que, por sua vez, estão organizadas de modo a ressaltar os intervalos de terça e segunda (o intervalo entre a oitava e a decima-segunda notas também é de terça):



Estes são os materiais seriais básicos da peça que se divide em partes ABA'. A parte A (estável, polarizando sol#) se inicia no primeiro compasso da peça e vai até o sétimo compasso, mas a proposição temática se encerra já no quinto compasso. Três elementos de densidades distintas perfazem uma "polifonia de polifonias" na qual salientamos:

1) No pentagrama superior: uma melodia de fluxo contínuo que apresenta ao ouvinte as notas do Grupo 1 e do Grupo 2: ¹

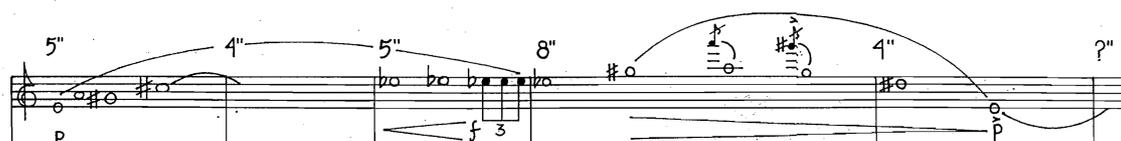


Fig. 4.

2) No pentagrama intermediário: uma granulação de freqüências móveis em proximidade (segunda menor) que se afastam gradualmente por movimento contrário em direção ao intervalo de terça maior:



Fig. 5.

3) Ainda no pentagrama intermediário: as terças resultantes do movimento contrário descrito acima (quarto compasso) constituem um motivo por si só, aparecendo quase como uma intrusão, um elemento de contraste aos materiais precedentes ao negarem a polarização em sol#. Dialeticamente, um dos elementos fundantes da harmonia tonal aparece aqui como um elemento desagregador e contrastante. Apesar de constituírem um material de contraste motivico, as terças estavam presentes virtualmente desde o primeiro compasso:



¹ Lembramos que, no Prelúdio, os acidentados são válidos apenas para as notas diante das quais se encontram.

Fig. 6.

4) No pentagrama inferior: após um dó natural que dilui um pouco a polarização sobre sol #, surge uma figura que varre o campo de tessitura partindo do registro grave em direção ao médio utilizando as notas do Grupo 1:

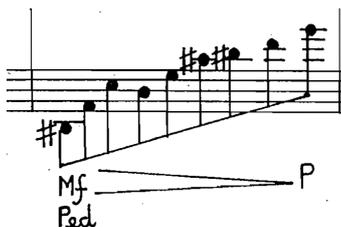


Fig. 7.

5) Ainda no pentagrama inferior: no quarto compasso aparece uma citação das figuras de acompanhamento do compasso 49 da Mazurca. Apesar de literal, suas notas podem explicadas pelo Grupo 2:



Fig. 8.

6) Chamamos ainda atenção para o trítono formado a partir do segundo compasso pelas notas do pentagrama superior e intermediário, posteriormente exploradas na relação entre as terças do quarto compasso:

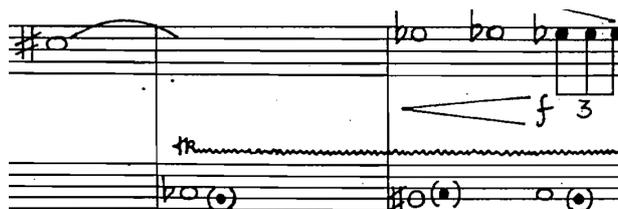


Fig. 9.

A partir do sexto compasso tem início uma transição para a parte B. Uma cadência baseada no motivo da granulação em afastamento gradual (item 2 acima) insiste ainda mais na polarização sobre sol# enquanto as notas iniciais do Grupo 1 são presas:

Notas 2 e 3 do grupo 1 (completadas pela nota mi do compasso precedente e pelas notas subsequentes no compasso 7)

p *mf*

ppp

Cadência marcada pelo afastamento e aproximação graduais a partir da nota sol #

Fig. 10.

O segundo compasso da transição liquida os materiais expostos na parte A ao mesmo tempo em que contribui para a sua fixação na memória do ouvinte. O pentagrama inferior reexpõe as notas do Grupo 2 e o retrógrado do Grupo 1; no pentagrama superior o motivo descrito no item 2 retorna, embora menos móvel com relação as freqüências do que antes, para culminar mais uma vez no intervalo de terça maior (situada a um trítone de distância da terça para a qual ele caminhava na primeira vez em que apareceu); e no pentagrama intermediário as notas mi e ré surgem no meio da trama polifônica se alternando até que resta apenas uma delas, o ré.

A parte B (compasso 8 - 12) explora o motivo das terças de forma contínua. Enquanto as terças irrompem através do registro médio-agudo, surge (no mesmo registro) uma melodia de fluxo contínuo que, após frisar o intervalo de trítone entre as notas ré e sol#, caminha em direção à nota si polarizando-a. Um pouco depois, a figura ascendente que partia do grave em direção ao registro médio no terceiro compasso da peça reaparece, mas agora perpassando a tessitura do instrumento desde o grave até o registro agudo e sempre começando e chegando em ré#. Os eventos simultâneos que até então não se misturavam tanto no campo de tessitura agora se cruzam com freqüência.

A relativa estabilidade da parte A, centrada basicamente em torno de sol# agora é substituída pela instabilidade gerada pelos intervalos de trítone formados tanto entre as notas da melodia do pentagrama intermediário quanto pela relação entre as terças. Esta instabilidade pode ser explicada através da teoria harmônica de E. Costère (Costère 1962), que trata do fenômeno da polarização acústica - a audição seletiva de notas enquanto pólos sonoros. Simplificadamente, o teórico "propõe a

existência de relações recíprocas de afinidades entre cada nota e sua quinta justa acima, quinta justa abaixo, segunda menor acima e segunda menor abaixo” (Ramires 2001). Desta forma, a nota dó seria reforçada como um pólo sonoro pela ocorrência das notas “sol, fá, dó# e si”, as mesmas notas que polarizam a nota situada a um tritono de distancia de dó, fá#. Portanto, as notas situadas a um tritono de distancia competem entre si pela hegemonia de um trecho em que se encontrem polarizadas.

No compasso 8 aparecem nesta seção, pela primeira vez na peça, as notas complementares do Grupo 1 (na melodia intermediária) e as duas variantes do Grupo 2 (na figura ascendente, que veicula, além destas duas variantes o retrógrado das cinco primeiras notas do Grupo 1 no compasso 11):

volta das terças de forma contínua

tritono

tritono com a nota precedente

quasi *mf*

Variação 1 do G2

Variação 2 do G2

f (*disperato*)

Tensão crescente em direção à nota si

Retrógrado do G1

Variação 1+2 do G2

Variação 1 do G2

Variação 2 do G2

Fig. 11.

A parte B se dissipa em meio ao recomeço da parte A (c. 12). Os acordes ascendentes na mão direita veiculam as notas do Grupo 1, que não haviam aparecido até então durante a parte B:



Fig. 12.

Durante três compassos (c. 12-14) a mão esquerda (pentagrama inferior) veicula a figura que varre o campo de tessitura mencionada no item 4 no começo da análise e que já tinha aparecido na parte B), mas agora começando e terminando em notas diferentes (e não mais somente ré# como em B). As notas desta figura são baseadas nas 2 variações do Grupo 2, incluindo uma aparição em sentido descendente das notas do Grupo 2 original transpostas a partir de fá# e rearranjadas de modo a privilegiar o intervalo de trítono e segunda menor (compasso 14):

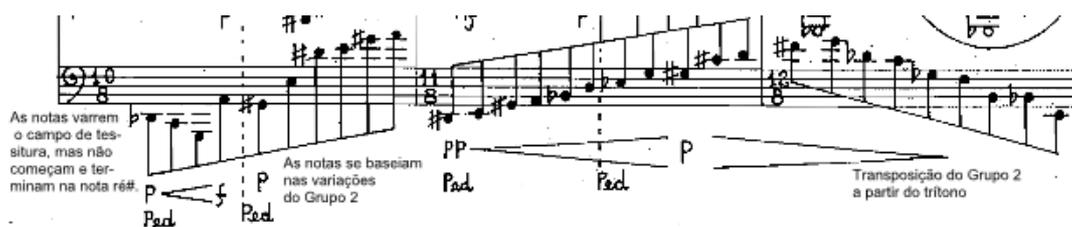


Fig. 13.

Além da figura mencionada acima - que serve de ligação para uma passagem suave entre o B e o A' visto que estava bastante presente tanto em uma parte quanto na outra - outras figuras voltam a aparecer rememorando o início da peça (c. 12-15). No pentagrama central o retorno da melodia em fluxo (explicada anteriormente no item 1) que, mais uma vez, veicula as notas do Grupo 1 e do Grupo 2:



Fig. 14.

No pentagrama superior o motivo do item 2 agora consiste em uma granulação de freqüência móvel que culmina não mais em uma terça maior e, sim, em um pequeno cluster que preenche o âmbito da sua tessitura (resquício de B?), depois o

mesmo motivo se transforma primeiro surgindo separado por um intervalo maior (sexta maior), então se torna um pouco mais móvel, e finalmente se transforma em um acorde cujas notas são repetidas aleatoriamente sem simultaneidade (um aumento ainda maior na densidade que ocorria no início da granulação). Logo após o aparecimento deste último acorde, aparece, em resposta, mais uma transformação do mesmo motivo na forma de um acorde formado por terças sobrepostas tocadas simultânea e intermitentemente. Nesta transformação a mobilidade freqüencial que caracterizava a granulação anteriormente é contraposta a uma estabilidade constante:

Fig. 15.

No compasso 16 acontece uma reexposição de A. Um retorno variado da melodia, que agora incorpora a apojetura que havia aparecido em B no compasso 11, tem início no pentagrama intermediário. Abaixo ocorre uma nova aparição do motivo de acompanhamento da Mazurca e, acima, as terças (item 3) agora se transformaram em um primeiro momento em quartas justas e depois de novo em terças, mas amalgamadas ao motivo do item 2. Aqui existe mobilidade freqüencial, mas ocorre, pela primeira vez, um movimento de aproximação: duas terças se alternam em direção à nota ré. A nota ré forma um trítono com a nota mais polarizada da seção A, o sol# e já havia ocorrido com destaque no compasso 7 da peça em alternância com a nota mi; também havia tido grande importância no início da parte B em que se alterna com a nota sol#. Como dissemos, estas duas notas competem entre si visto que são polarizadas pelas mesmas notas.

Fig. 16.

Do compasso 18 ao compasso 21 uma Coda da parte A' explora e sintetiza as principais ideias trabalhadas na peça:

1. No pentagrama superior surge o motivo do item 2 mas agora a granulação fica estável por alguns momentos antes de se tornar móvel mais uma vez e se expandir ultrapassando o âmbito de uma terça maior até um trítono ao mesmo tempo em que ocorre um aumento de densidade. Em seguida o mesmo motivo recomeça, unindo elementos de suas aparições anteriores – o acorde; a mobilidade frequencial; e o âmbito vai do menor ao maior intervalos que já haviam aparecido:

Fig. 17.

2. No pentagrama intermediário a melodia baseada nas notas do Grupo 2 aparece, mais uma vez incorporando a apojetura:

Fig. 18.

3. No pentagrama inferior a figura ascendente que parte do grave e que veicula as notas complementares e as notas do Grupo 1:

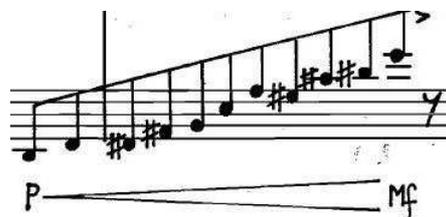


Fig. 19.

4. Ainda no pentagrama inferior a figura de acompanhamento da Mazurca:



Fig. 20.

Nos três pentagramas, como vimos, além das principais idéias da peça, o compositor utiliza as terças, os Grupos 1, 2 e as notas complementares em proximidade de ocorrência, algo até então inédito.

Durante a peça, algumas notas aparentemente não podiam ser explicadas através da análise serial. São as notas complementares, que aparecem uma a uma ao final de algumas frases. São elas: o último ré (nota 8) do compasso 7; o sib (11) do compasso 8; o si (12) após a apojatura do compasso 11; o fá (9) do compasso 15; e o fá# (10) do compasso 20.

O motivo de acompanhamento serve de ponte para a citação de um trecho da Mazurca opus 63 número 3, que é veiculada literalmente (compassos 64-74 no original). A citação ocupa, no Prelúdio, a função de Coda da peça inteira. Se a Coda da seção A' (c.18-20) liquidava os materiais motivicos de forma direta, a citação da Mazurca – para o ouvinte atento – justifica toda a idéia da peça.

O que para alguns não passa de uma melodia acompanhada típica do sistema tonal, para outros possui um caráter metalinguístico que se expressa em simultaneidade:

1. Pela figura de acompanhamento da mão esquerda, muito comum na música romântica.

2. Pela imitação na mão direita, recurso contrapontístico que remete a uma prática comum no período barroco.

Ao mesmo tempo em que possui esse caráter metalinguístico, atento à história, a Mazurca de Chopin já era um prenúncio de uma prática que se tornou muito mais comum no século XX, a “polifonia de polifonias”, que também é uma das características da peça de Willy Corrêa. O prelúdio termina com o acorde de lá maior contrariando a tonalidade original da Mazurca (dó# menor).

Conclusão

Como vimos, a citação da mazurca deu origem a todo o material motivico e intervalar da peça, que foi organizado em um todo coerente através do uso de técnicas provenientes de técnicas seriais e de uma intenção estrutural e orgânica. Ainda assim, nenhuma destas relações é tão claramente audível para o ouvinte quanto a referência à melodia da Mazurca, que aparece aqui na forma de alusões.

O uso de citações e alusões não é, de forma alguma, exclusivo da música criada depois da segunda guerra mundial. No entanto, diversos autores identificam diferenças fundamentais entre o uso da citação na música erudita ocidental nas últimas décadas e o seu uso antes do século XX. Para Bonner (Bonner 1975: 28), no século XX, as “referências não são mais incidentais, divertidas ou engenhosas, mas podem providenciar o material exclusivo ou a *raison d’être* de uma peça”. Outros autores relacionam o uso crescente de citações musicais no século XX com o fenômeno chamado ecletismo musical:

"O ecletismo era menos proeminente entre compositores do período clássico e do começo do romantismo por causa da aceitação generalizada de um estilo linguístico comum. Mas ele foi revivido no século XX conforme as perspectivas de uma nova prática comum se tornaram cada vez mais tênues. O ecletismo oferece ao compositor moderno uma ligação com os seus antepassados musicais e uma maneira pronta de tornar sua música acessível e a imbuir de significado" (Simms 1996: 401).

A utilização de citações por Willy Corrêa de Oliveira – procedimento recorrente na obra do compositor - já foi contemplada de maneira séria por De Bonis. Neste trabalho, o estudioso discute a relevância do conceito de metalinguagem para tratar do assunto. Relevância que, em sua opinião, se deve “à distinção dos diferentes recursos a citações, paráfrases e a tantas outras formas de incorporação de materiais pré-existentes segundo a sua pertinência no momento histórico da linguagem musical em que ocorrem” (De Bonis 2010: 51).

No Prelúdio 1, percebe-se a importância da função metalinguística na forma de uma lembrança recorrente da Mazurca de Chopin – que se efetiva no momento da citação propriamente dita – em diálogo com o ouvinte devido aos significados semânticos provocados. A subjetividade inerente ao campo da semântica musical funciona aqui como uma saída possível para a crise de comunicabilidade na arte do

século XXI ao abrir possibilidades múltiplas de interpretação e de relações associativas a partir do uso de citações e alusões à História da Música. A crise de comunicabilidade na arte do século XX analisada sob este viés foi discutida em diversos estudos como, por exemplo: De Bonis (2010), Malraux (1965), Pousseur (1989), e Oliveira (1979, 1996). De acordo com De Bonis:

"(...) uma expressão musical erudita comunica no âmbito que tal atividade possibilita em cada sociedade, em cada momento histórico. Entendida como força social, como parte essencial da vida cotidiana, como linguagem comumente falada e compreendida, como universo semântico permeado pela memória e pelo inconsciente coletivo (dados que a música erudita mostrou ter possuído através de sua história), a música erudita hoje não comunica" (De Bonis 2006: 135).

Uma análise mais aprofundada a respeito do uso da citação nesta obra, bem como das especificidades do uso da citação musical no século XX fogem do escopo do presente trabalho. De qualquer maneira, a análise mostra um exemplo de uso de citação no século XX em que a citação fornece os materiais da peça - ou sua *raison d'être*, como diz Bonner – investigando e propondo questões acerca de um campo de estudos que, apesar de relevante para a teoria artística de uma maneira geral, permanece, até o momento, pouco explorado.

Referências bibliográficas:

- BONNER, Dyl. Ready-made music. *Music and Musicians*. London: Hanson Books, Vol. 23, nº 12, p. 28-29.
- DE BONIS, Maurício Fúncia. *O miserere de Willy Corrêa de Oliveira: "Aporia" e "Apodíctica"*. São Paulo: Editora Annablume, 2010.
- COSTÈRE, Edmond. *Mort ou transfiguration de l'harmonie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1962.
- MALRAUX, André. *Le musée imaginaire*. Paris: Gallimard, 1965.
- OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Beethoven, proprietário de um cérebro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- _____. *Cadernos*. Tese de doutorado defendida na ECA-USP. São Paulo, 1996
- _____. *Dois Prelúdios para Piano*. Partitura. São Paulo: MCA do Brasil Editora Musical LTDA, 1977.
- _____. *Willy Corrêa de Oliveira: O Presente*. Compact Disc. Patrocínio Petrobrás, Ministério da Cultura, Governo Federal e Lei de incentivo a cultura. Realização Água forte. São Paulo: CD+, 2006.
- POUSSEUR, Henri. *Composer (avec) des identités culturelles*. Paris: Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, LaVillete, 1989.
- RAMIRES, Marisa. *A teoria de Costère*. São Paulo. Editora Embraform, 2001.
- SIMMS, Bryan R. *Music of the twentieth century*. 2 ed. Michigan: Schirmer books, 1996.

Alguns aspectos associativos e simbólicos em *Staub* de Helmut Lachenmann

Autor: Marcos Mesquita
Instituto de Artes da UNESP
Pós-doutorado FAPESP
E-mail: marcosmesquita@yahoo.com.br

Resumo: a primeira parte deste texto apresenta sucintamente a obra orquestral *Staub* de Helmut Lachenmann. A segunda parte comenta esboços e anotações para essa obra que se encontram na Fundação Paul Sacher da Basileia e deles resgata e interpreta aspectos associativos e simbólicos que guiaram o processo compositivo do compositor alemão. A breve terceira parte apresenta as conclusões. O pano de fundo metodológico do texto é constituído por elementos da crítica do processo criativo e da análise estrutural comparativa.

Palavras-chave: Helmut Lachenmann; *Staub*; Beethoven; Friedrich Schiller; interpretação de fontes primárias.

Abstract: the first part of this text presents briefly the orchestral work *Staub* by Helmut Lachenmann. The second one comments sketches and notes of this work which are in the Paul Sacher Foundation in Basle, recovering and explaining associative and symbolic aspects which guided the composing process of the German composer. The short third part presents the conclusions. The metodological background of the text consists of elements from the critique of the criative process and from the comparative structural analysis.

Keywords: Helmut Lachenmann; *Staub*; Beethoven; Friedrich Schiller; interpretation of primary sources.

1.

A obra orquestral *Staub* de Helmut Lachenmann foi composta entre o final de 1984, concluída em 1º de agosto de 1987 e revisada até 14 de maio de 1988. Anotações e pequenos esboços para essa obra, feitos já no final de 1984, encontram-se no *Skizzenbuch (blau; fest; 1)*, item da Coleção Helmut Lachenmann da Fundação Paul Sacher da Basileia. É um período em que Lachenmann também compôs *Ausklang* para piano e orquestra (1984-1985), a *Toccatina* para violino (1986) e *Allegro Sostenuto* para clarineta/clarone, violoncelo e piano (1987-1988). O compositor comenta essa fase criativa:

“Minha composição desde *Pression* [1969-1970] levou-me a obras como *Tanzsuite mit Deutschlandlied* (1979/80), *Harmonica* (1981/83), *Mouvement (- vor der Erstarrung)* (1982/84) e *Ausklang* (1984/85): obras cujos títulos denunciam a visita do filho perdido à velha terra natal. Visita, aliás, que tem menos a ver com retorno do que com confrontação: encontro com nostalgias coletivas e pessoais experienciadas atavicamente e tornadas estranhas.” (Lachenmann 1992: 402)

Embora o título de *Staub* (pó, poeira) não denuncie qualquer referência direta à tradição musical européia, a sua origem se deve a um confronto com a *Sinfonia* nº 9 op. 125 de Ludwig van Beethoven. *Staub* foi encomendada pela Rádio do Sudoeste da Alemanha (SWF) para a comemoração dos 40 anos de sua orquestra e deveria ser estreada como prólogo à nona de Beethoven no dia 11 de julho de 1986 em um concerto sob a regência de Michael Gielen. A obra, entretanto, foi cortada do programa pelo diretor geral da rádio, Willibald Hilf, no final de abril de 1986, fato esse que fez com que a obra fosse estreada somente em 19 de dezembro de 1987 no concerto comemorativo dos 50 anos da Orquestra Sinfônica da Rádio de Saarbrücken sob a regência de Myung-Whun Chung (V. Gasseling 1988: 140). Nesta oportunidade, a obra foi efetivamente tocada como prólogo à nona de Beethoven.

Comparando-se as partituras das duas obras (Tab. 1), vê-se que, abstraindo-se os solistas vocais e o coro, Lachenmann usa o mesmo efetivo instrumental que Beethoven¹, permitindo que *Staub* seja apresentada antes da nona de Beethoven com a mesma organização de palco:

<i>Sinfonia</i> nº 9 de Beethoven	<i>Staub</i> de Lachenmann
Pícolo	Pícolo (também flauta em sol)
2 flautas	2 flautas (também pícolos)
2 oboés	2 oboés
2 clarinetas (sib, dó e lá)	2 clarinetas em sib
2 fagotes	2 fagotes
1 contrafagote	1 contrafagote
4 trompas (ré, sib baixo, sib e mib)	4 trompas em fá
2 trompetes (ré e sib)	2 trompetes em dó
3 trombones (alto, tenor e baixo)	3 trombones (2 tenore e 1 baixo)
Percussão	Percussão (3 instrumentistas)
Violinos I	12 violinos I
Violinos II	12 violinos II
Violas	10 violas
Violoncelos	8 violoncelos
Contrabaixos	8 contrabaixos (5 cordas)

Tab. 1. Efetivo instrumental da *Sinfonia* nº 9 de Beethoven e *Staub* de Lachenmann

¹ Obviamente o naipe de percussão em Lachenmann é muito mais amplo.

Na Coleção Helmut Lachenmann da Fundação Paul Sacher da Basileia, encontram-se quatro pastas que se relacionam com a obra *Staub*:

1) *Konvolut Staub Skizzen*, numerado 40 29, com cinco folhas duplas² soltas e quatro maços de folhas duplas; esta fonte será citada doravante, sem referência ao autor, como *Esboços 1*;

2) *Konvolut Staub Skizzen*, numerado 40 56+63:

A) Capa, folha dupla com esboços, maço com cinco folhas duplas, duas folhas duplas soltas; esta fonte será citada doravante, sem referência ao autor, como *Esboços 2A*;

B) Capa, folha dupla com esboços, três folhas duplas soltas, maço com três folhas duplas, três folhas duplas soltas; esta fonte será citada doravante, sem referência ao autor, como *Esboços 2B*;

3) *Konvolut Staub Particell (Entwurf) Partitur (Entwurf mit Skizzen)*, numerado 40 29+63:

A) Particella anotada em quatro pentagramas: nove folhas duplas soltas escritas somente em suas faces internas; esta fonte será citada doravante, sem referência ao autor, como *Particella 3A*;

B) Manuscrito de partitura: 27 folhas duplas soltas (na maioria escritas somente em suas faces internas); esta fonte será citada doravante, sem referência ao autor, como *Manuscrito 3B*;

4) *Konvolut 2 Partituren*, numerado 2003 0903: duas partituras impressas por Breitkopf & Härtel com anotações para apresentação e pequenas correções; esta fonte não será mais citada a seguir.

Além disso, o autor teve acesso ao seguinte material:

1) Um manuscrito da partitura que estava sob os cuidados do Dr. Josef Häusler em sua residência: 40 folhas duplas soltas (na maioria escritas somente em suas faces internas); esta fonte será citada doravante, sem referência ao autor, como *Manuscrito JH³*;

2) Partitura impressa da primeira versão de *Staub*, colocada à disposição por Breitkopf & Härtel; esta fonte será citada doravante, sem referência ao autor, como *Partitura 1987*.

3) Partitura impressa da versão definitiva de *Staub*; esta fonte será citada doravante, sem referência ao autor, como *Partitura 1988*.

As folhas duplas arroladas acima têm impresso, em cinza claro, um sistema de coordenadas e abscissas para auxiliar a escrita musical. Habitualmente, nos manuscritos de Lachenmann, dois quadrados desse sistema correspondem a uma unidade de pulsação.

² Todas as folhas duplas arroladas nesses itens são folhas pautadas de música com 26 ou 30 pentagramas.

³ Desde 2007 há uma cópia deste manuscrito na Coleção Helmut Lachenmann da Fundação Paul Sacher.

Por iniciativa do Dr. Josef Häusler, então responsável pela programação de música nova da Rádio do Sudoeste da Alemanha, a encomenda da obra foi feita a Helmut Lachenmann em 1984⁴. No citado *Manuscrito JH* lê-se a seguinte dedicatória:

“Querido Josef, querida Marlies⁵
este era o pré-manuscrito –
(– o esqueleto –)
Bastante papel como
agradecimento (não empapelado) por uma amizade
que me enriquece
Rottenburg, 14 de abril de 199[0]
do seu Helmut” (*Manuscrito JH* 1987: p. 1)

Na última página dessa fonte lê-se:

“H H [abreviatura para “Herr, helft”, Deus, ajudai]
Giudecca 2/4/87 22:40 h” (*Manuscrito JH* 1987: p. 40)

Esse manuscrito, portanto, foi finalizado quatro meses antes da *Partitura 1987*. Esta última traz a dedicatória: “para Josef Häusler e para Marlies”. Na *Partitura 1988* a dedicatória foi levemente reformulada: “para Josef e Marlies Häusler”.

2.

Em uma de suas entrevistas Lachenmann comenta o que ele chama de “vocabulário de afetos” (*Affekten-Vokabular*): “Música como linguagem corporal do espírito soberano relacionando-se com o vocabulário de afetos, constantemente tornado uma falsificação e encontrado mal oxidado, purificando-o de maneira inovadora e eloquente [...]” (Lachenmann 1988: 195). Ele reconhece, portanto, o fato de que a música desencadeia referências, embora a maior parte dessas referências corra o perigo de se congelar em um componente pré-fabricado de uma fruição musical convencional.

Neste artigo serão comentados determinados detalhes desencadeantes de referências, sejam elas de natureza simbólica ou associativa, que atuaram durante o trabalho compositivo de *Staub*. Eles só puderam ser resgatados após um cuidadoso exame de fontes primárias, já que suas pistas foram quase apagadas da *Partitura 1988*.

Um primeiro detalhe que pode ser classificado de simbólico é a grafia de dois campos de alturas, tal qual feita por Lachenmann. Na fig. 1, vê-se que ele anota o primeiro campo na forma da letra “B”. O segundo campo apresenta a mesma idéia gráfica, mas distorcendo a forma do “B”. À direita desse segundo campo, está escrita uma sucessão de quartas justas descendentes (lá6–mi6–si5 etc.):

⁴ Comunicação pessoal ao autor.

⁵ Esposa, hoje viúva do Dr. Josef Häusler.

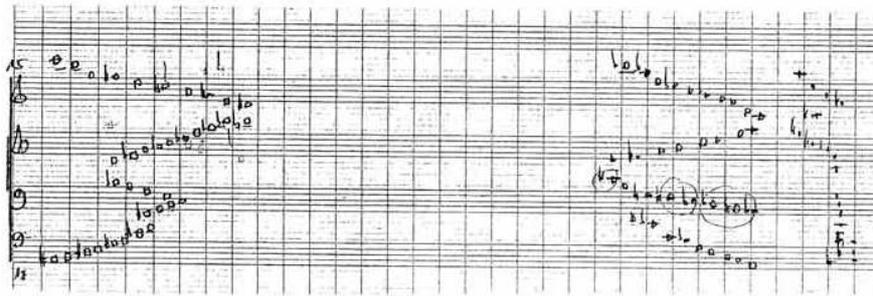


Fig. 1. Campos de alturas 1 e 2 dos *Esboços 1*, maço 2, folha dupla 3, face 2

Lachenmann associa a grafia de um conjunto de sons descendentes a uma letra, a primeira do sobrenome Beethoven, ou seja, ele projeta sobre um material musical uma associação simbólica, um procedimento que nos remete à simbologia som/letras e aos emblemas gráfico-melódicos da Renascença e do Barroco. Além disso, a distribuição das notas pelos pentagramas lembra o movimento contrário de vozes em um trecho polifônico. Eventos sonoros com tais movimentos contrários podem ser encontrados espalhados pela *Partitura 1988* (Fig. 2):

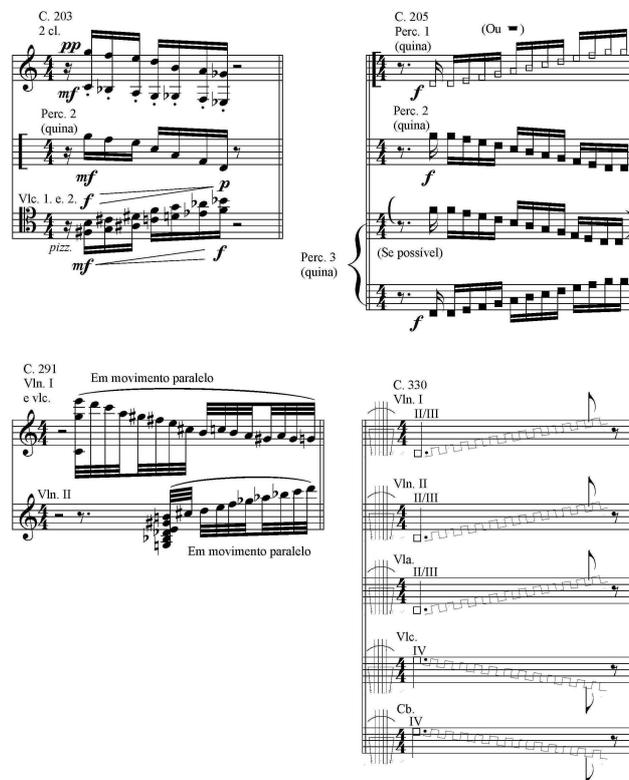


Fig. 2. Vozes em movimento contrário em *Staub*

No c. 205, as escalas descendentes e ascendentes são transpostas para uma outra categoria sonora, isto é, para uma escala de timbres, do claro ao escuro, resultante do local de contato da percussão de uma baqueta sobre a quina de uma superfície de madeira. No c. 291, as escalas ascendentes e descendentes estão defasadas em três semicolcheias. Isso ocorre em várias outras passagens e sugere uma distorção gráfico-sonora da letra “B”. No c. 330, a idéia dos movimentos descendente e ascendente é transferida para o movimento físico do arco sobre a superfície da corda. Nesse trecho não se ouve, obviamente, nenhuma sucessão escalar de sons, mas a representação gráfica sugere indubitavelmente a letra “B”. Essa estratégia de enredamento de categorias sonoras às vezes até discrepantes mostra uma clara relação com aquilo que Dieter Schnebel chamou de “rede de relações” (Netz von Beziehungen) da música serial da década de 1950 (Schnebel 1956-1957: 225-226).

A fig. 3 mostra mais quatro campos de alturas: os dois primeiros, em forma de “B”, sendo que o primeiro é uma transposição uma 2ª menor acima do primeiro campo de alturas da fig. 1:

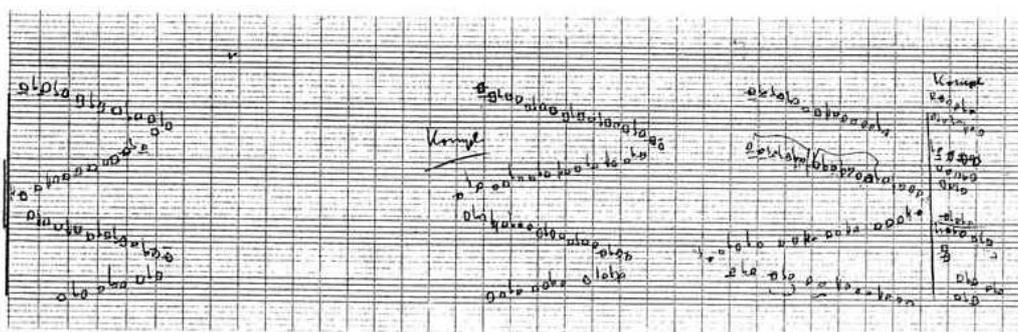


Fig. 3. Quatro campos de alturas encontrados em *Esboços 1*,
maço 2, folha dupla 2, face 2

Os campos 3 e 4 da fig. 3 foram transcritos abaixo (Fig. 4):

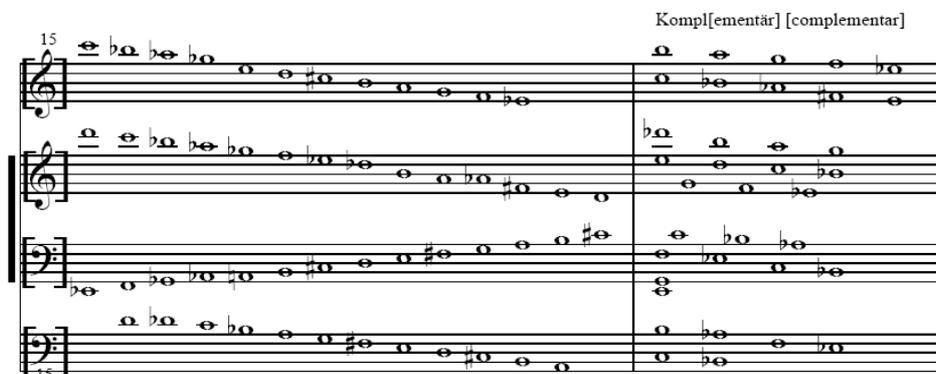


Fig. 4. Transcrição dos dois últimos campos de alturas da fig. 3

O primeiro campo de alturas da fig. 4 é composto por escalas de tons inteiros ou conjuntos de 4, 3 e duas segundas maiores, todos separados por segundas menores. Ele começa com duas escalas de tons inteiros completas, seguindo-se fragmentos com quatro, três, duas e uma 2ª maior. Ocorrem, então, três segundas menores sucessivas (mib1-ré1-réb1-dó1) e fragmentos com uma e duas segundas maiores. O segundo campo de alturas apresenta os sons ausentes no campo anterior, ou seja, os campos da fig. 4 são cromaticamente complementares. Vários eventos sonoros de *Staub* estão baseados sobre os campos de alturas apresentados até aqui. Esses campos, frequentemente rodeados por notas “estranhas” a eles, ordenam eventos sonoros que criam pontos de referência fugazes no decorrer do trabalho composicional e da própria fruição musical.

No contexto das associações sonoras de *Staub* com a *Sinfonia* nº 9 de Beethoven, a “Ode à alegria” não poderia estar ausente. Desde o início da elaboração de *Staub* podem ser constatados motivos ou trechos da “Ode” em anotações e esboços. A fig. 5 mostra a transcrição de uma anotação dos *Esboços 2A*:

Fig. 5. Transcrições de “Odes à alegria” sem som (tonlos) de *Esboços 2A*, capa, faces 2-3

A idéia de uma “Ode” transposta para uma escala de ruídos sem altura definida é retrabalhada em estágios subsequentes da composição. Na *Particella 3A*, c. 203-205, o compositor anota o ritmo diminuído e transformado de um trecho da “Ode” distribuído entre os pentagramas e, sob o sistema, o respectivo texto de Friedrich Schiller. A fig. 6 sintetiza essas informações:

Fig. 6. Citação rítmica da *Particella 3A*, folha dupla 5, face 3

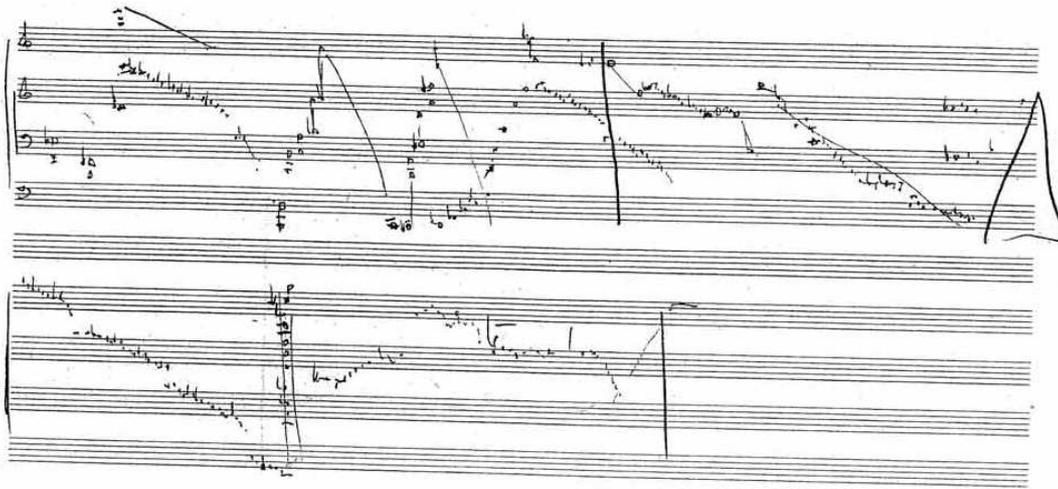


Fig. 8. Anotação dos *Esboços 1*, folha dupla 1, face 4

Esses desenhos podem ser alusões a determinadas palavras da “Ode” de Schiller. A “asa” (Flügel) está presente na segunda estrofe:

Deine Zauber binden wieder,
Was der Mode Schwert geteilt;
Bettler werden Fürstenbrüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt. (Schiller 1786: 170)

Teus encantos conciliam de novo
Aquilo que a espada da moda desuniu;
Mendigos tornam-se príncipes irmãos,
Onde repousa tua asa suave.

Ou como na versão revisada usada por Beethoven:

Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng geteilt;
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt. (Beethoven 2005: 226-227)

Teus encantos conciliam de novo
Aquilo que a moda severamente desuniu;
Todos os homens tornam-se irmãos,
Onde repousa tua asa suave.

Caso Lachenmann tenha lido a “Ode” de Schiller inteira, ele se deparou com o seguinte trecho que Beethoven na verdade não musicou, mas que evoca as imagens do morro (Hügel) e da montanha (Berg):

Aus der Wahrheit Feuerspiegel
Lächelt sie den Forscher an.

Zu der Tugend steilem Hügel
Leitet sie des Dulders Bahn.
Auf des Glaubens Sonnenberge
Sieht man ihre Fahnen wehn (Schiller 1786: 171)

Do espelho ardente da verdade,
Ela sorri para o explorador.
Para o morro íngreme da virtude,
Ela conduz o caminho do resignado.
Sobre a montanha solar da fé,
Vêm-se suas bandeiras tremularem

Muitas passagens em fusas em Staub, especialmente entre os compassos 282 e 339, podem ser consideradas símbolos sonoros das palavras mencionadas acima. O triângulo desenhado por Lachenmann na fig. 8 alude a representações gráficas de determinados textos de Pierre Boulez (1963), Karlheinz Stockhausen (1957: 99-139) e Iannis Xenakis (1955-1971). No caso de Lachenmann constata-se um processo em dois estágios: em primeiro lugar uma palavra (Beethoven, asa ou morro) desencadeia uma associação simbólica que se concretiza em desenhos com notas e clusters; em segundo lugar o contorno desses desenhos é abstraído e associado a uma forma geométrica básica.

O triângulo, concebido como princípio organizativo de alturas e durações pode ser constatado em inúmeros eventos sonoros em *Staub*. Na *Particella 3A*, compassos 253-256, Lachenmann anota uma sequência de tons em direção ascendente e descendente. O perfil intervalar desta sequência, especialmente o ascendente, denuncia a sua muito provável origem em uma série harmônica sobre mi -1 que foi expandida com o acréscimo de vários tons (Fig. 9):

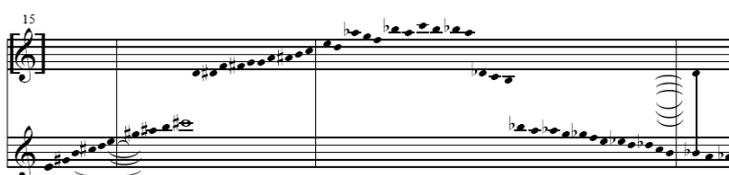


Fig. 9. Série harmônica expandida sobre mi -1
da *Particella 3A*, folha dupla 7, face 2

Estes sons estão presentes nos sopros e cordas agudas no trecho correspondente da *Partitura 1988* (Fig. 10) e formam um triângulo rítmico-harmônico, observando-se que os sons ascendentes desse evento sonoro têm suas entradas ordenadas em semicolcheias, enquanto os descendentes em tercinas de semicolcheias:

253 - 56 -

Fig. 10. *Staub*, c. 253-256
© 1997 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

A relação do triângulo com o parâmetro da duração ocorre com frequência em *Staub*. Um claro exemplo pode ser constatado em um evento sonoro das cordas no c. 1. Ele tem uma duração total de 15 semicolcheias. Se os valores rítmicos desse evento (1, 3, 9 e 15 semicolcheias) forem projetados sobre uma superfície, resultam em uma forma triangular (Fig. 11):



Fig. 11. Representação gráfica do evento sonoro das cordas no c. 1 de *Staub*

Uma relação mais distante do triângulo com o parâmetro da duração pode ser constatada na seguinte anotação (Fig. 12):

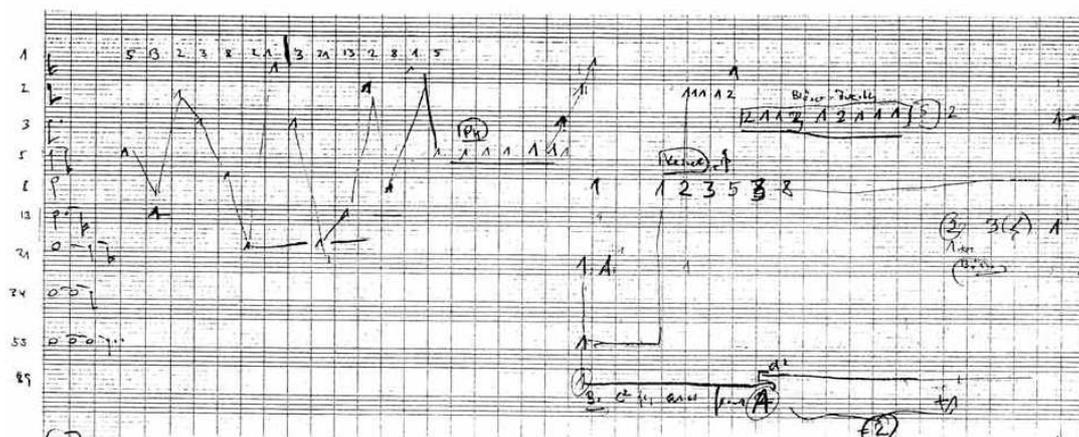


Fig. 12. Notiz aus *Skizzen 1*, Bündel 2, Doppelseite 3, S. 2

À esquerda há uma listagem vertical de valores rítmicos que correspondem a dez algarismos da série de Fibonacci: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55 e 89⁷. À direita dessa listagem as linhas oblíquas relacionam-se com a série horizontal de algarismos (5, 13, 2 etc.) localizada na parte superior da figura. O contorno dessas linhas sugere formas triangulares. A série horizontal de algarismos mostra a distância entre as entradas de sons que ocorrem no início de *Staub*, c. 1-8. Na tab. 2 são mencionados os instrumentos que participam dessa estruturação rítmica:

Algarismo	Compasso	Instrumentos
5	1, 1 ^a	Perc. 1 (tímpano) e vln. I
13	1, 6 ^a	Perc. 1 (tímpano), vln. II, vla. e vlc.
2	2, 3 ^a	vln. I e cb.
3	2, 5 ^a	Perc. 1 (tímpano), vln. I, vlc. e cb.
8	2, 8 ^a	Perc. 1 (corpo do tímpano)
21	2, 16 ^a	Perc. 1 (bongô e corpo do tímpano) e vln. I
1*	4, 5 ^a	Pausa de semicolcheia
1*	4, 6 ^a	Perc. 1 (bongô), vln. II e vlc.
3	4, 7 ^a	Trbn. 1 e 2
21	4, 10 ^a	Perc. 1 (tímpano), vla. e vlc.
13	5, 15 ^a	Perc. 1 (tímpano), vln. I, vln. II e cb.

⁷ Série numérica na qual o número subsequente é resultado da soma dos dois anteriores (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21 etc.). Assim chamada de acordo com o pseudônimo de Leonardo de Pisa que, em seu livro *Liber Abaci* de 1202, introduziu-a na ciência matemática da Europa ocidental.

2	6, 4 ^a 	Cfg. e vln. II
8	6, 6 ^a 	Perc. 1 (corpo do tímpano) e vla.
1	7, 2 ^a 	Perc. 1 (tímpano)
5	7, 3 ^a 	Perc. 1 (tímpano) e vla.
5	7, 8 ^a 	Trompas 3 e 4, 1. Perc. 1 (tímpano) e vlc.
5	8, 1 ^a 	Perc. 1 (bongô) e vln. I
5	8, 6 ^a 	Fl., trp., trbn. 1, Perc. 1 (tímpano) e vln. I
5	8, 11 ^a 	Perc. 1 (tímpano), vln. I e II

* Um destes Algarismos foi acrescentado pelo compositor.

Tab. 2. Sequência de distâncias rítmicas e respectivos instrumentos, *Staub*, c. 1-8

Conclusões

Os aspectos associativos e simbólicos abordados aqui desvendam um campo subjetivo da personalidade artística de Lachenmann durante o trabalho compositivo em *Staub*. A partir deles pode-se constatar que:

- 1) Eles demonstram um componente fundamental do estilo compositivo de Lachenmann que ele evita divulgar em seus textos;
- 2) O compositor se deixa estimular por imagens extramusicais;
- 3) O compositor aciona todos os meios sonoros e estruturais disponíveis para criar relações subjetivas entre palavras ou figuras (de linguagem ou mesmo geométricas) e estruturas sonoras;
- 4) Os argumentos por uma composição fundamentada no material sonoro em si e por uma recepção musical “sintática” divulgados por Lachenmann em seus textos devem ser relativizados ou simplesmente colocados de lado pela análise e crítica;
- 5) O compositor, valendo-se da relação entre imagens e som, não renuncia completamente a uma retórica musical tradicional, pelo contrário, ela a amplia, situando-se, assim, na linhagem musical austro-germânica.

Referências bibliográficas

- Beethoven, Ludwig van. *Symphonie Nr. 9* op. 125 (1822-1823). 5^a ed. Ed. por Jonathan Del Mar. Kassel etc.: Bärenreiter-Verlag, 2005.
- Boulez, Pierre. *Penser la musique aujourd’hui*. Genebra: Éditions Gonthier, 1963.
- Coleção Helmut Lachenmann da Fundação Paul Sacher. Itens pesquisados:
- Konvolut Staub Skizzen*, numerado 40 29.
- Konvolut Staub Skizzen*, numerado 40 56+63.
- Konvolut Staub Particell (Entwurf) Partitur (Entwurf mit Skizzen)*, numerado 40 29+63.
- Konvolut 2 Partituren*, numerado 2003 0903.
- Skizzenbuch (blau; fest; 1)*.

- Gasseling, Vincent. "Chronologisches Werkverzeichnis 1956-1987". In: *Musik-Konzepte* 61/62. Helmut Lachenmann. Ed. por Heinz-Klaus Metzger e Rainer Riehn. Munique, edition text + kritik, outubro de 1988, p. 134-140.
- Häusler, Josef. "Nachtrag des Herausgebers". In: *Musik als existentielle Erfahrung*. Ed. por Josef Häusler. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel/Insel Verlag, 1996, p. 190.
- Lachenmann, Helmut. *Staub*. 1ª versão. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1987.
- _____. *Staub* (1988). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1997.
- _____. "Fragen – Antworten. Gespräch mit Heinz-Klaus Metzger" (1988). In: *Musik als existentielle Erfahrung*. Ed. por Josef Häusler. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel/Insel Verlag, 1996, p. 191-204.
- _____. "Drei Werke und ein Rückblick" (1992). In: Idem. p. 403-404.
- Manuscrito JH* em poder do Dr. Josef Häusler, Freiburg im Breisgau.
- Schiller, Friedrich. "An die Freude" (1786). In: . *Dramen IV. Gedichte*. Colônia: Könnemann, 1999, p. 169-173.
- Schnebel, Dieter. "'Kontra-Punkte' oder 'Morphologie der Zeit'" (1956-1957). In: *Denkbare Musik. Schriften 1952-1972*. Ed. por Hans Rudolf Zeller. Colônia: Verlag M. DuMont Schauberg, 1972, p. 213-230.
- Stockhausen, Karlheinz. "... wie die Zeit vergeht..." (1957). In: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik, Bd. 1: Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens*. Ed. por Dieter Schnebel. Colônia: Verlag M. DuMont Schauberg, 1963, p. 99-139.

Análise por relacionamentos multidimensionais, aplicada nos “*baby jacks*”, em *Speakings*, de Jonathan Harvey

Nome do Autor: Ivan Eiji Yamauchi Simurra
Instituição Instituto de Artes – IA/UNICAMP - e-mail: ieysimurra@gmail.com

Resumo: Este presente trabalho de análise tem como objetivo discutir alguns aspectos estruturantes de um dos objetos sonoros recriados (pelos instrumentos musicais acústicos a partir dos modelos sonoros gravados e também reproduzidos pela eletrônica) no primeiro movimento de *Speakings*, para orquestra e eletrônica, do compositor Jonathan Harvey. Como um fenômeno constituído por diversos parâmetros estruturantes, o objeto sonoro se apresenta como um evento dinâmico multidimensional. Com o auxílio de ambientes computacionais de análise musical (como *OpenMusic*, a biblioteca *SOAL* e o aplicativo *Orchidée*), este artigo apresenta algumas das diversas informações distintas que um mesmo objeto sonoro pode ser interpretado.

Palavras-chave: Análise Musical; Composição Assistida por Computador; *OpenMusic*; Estruturas multidimensionais do som; Jonathan Harvey.

Abstract: This present analytic work aims to point out some structural aspects from one of the sound objects re-created (by acoustics musical instruments from sound models recorded and also executed by the electronic) on the first movement of Jonathan Harvey’s *Speakings*, for orchestra and electronics. As a phenomenon made by a miscellaneous structural parameters, the sound object is like a multi-dimensional dynamic event. With the aid of computer environment for musical analysis (like *OpenMusic*, the *SOAL* library and the software *Orchidée*), this article presents some of this various distinct informations that a single sound object can be interpreted.

Key-words: Musical Analysis; Computer-Aided-Composition; *OpenMusic*; Multi-dimensional structures of sound; Jonathan Harvey.

Introdução

As relações entre Música e Tecnologia (este último enquanto um conjunto sistemático de processos confluentes entre conhecimento científico, técnico e instrumental) não são, exclusivamente, propriedades características dos séculos XX e XXI. A História da Música é marcada por essas diversas relações, sejam elas realizadas por intermédio da “demanda” Musical – como uma resposta a uma necessidade composicional, estética ou especulativa anterior – ou pela própria conquista de novos recursos técnicos – até mesmo instrumental, de confecção de instrumentos –. A codificação da Música, por meio da partitura, por exemplo, são formas simbólicas que proporcionaram a manipulação do material musical num âmbito de abstração muito mais elevada em comparação à prática instrumental.

Os recentes avanços no domínio da composição auxiliada – ou assistida – por computador (CAC) introduziram descobertas significativas para relacionar material sonoro eletrônico (além das suas diversas formas de análise) com as práticas musicais simbólicas, compreendendo a síntese sonora – especialmente a síntese sonora instrumental, definido por Gérard Grisey como o produto do comportamento de instrumentos musicais acústicos (subsidiado por suas características próprias e/ou expandidas de execução) com as informações sonoras apreendidas por intermédio da Informática Musical¹ – como um processo interativo, modular e formalizado. Dessa forma, a CAC é um poderoso ambiente de interação para um possível diálogo entre o usuário/compositor e as ferramentas que relacionam os paradigmas da Computação com a formalização das estruturas e processos da escritura musical, permitindo, dessa forma, uma equivalência entre as intenções musicais e o cálculo.

Nesse sentido, a Informática e Computação Musical se apresentam como importantes referências para a Música desses séculos supracitados, especialmente para tanto aprimorar a habilidade de manipular objetos musicais simbólicos – tais como notas, acordes, ritmos, melodias, etc. – quanto para o processamento, para a análise e síntese sonora, conduzindo, dessa forma, a uma compreensão aprofundada dos muitos aspectos constituintes do som, assim como para a sua percepção².

Dessa forma, um dos objetivos da análise realizada por intermédio da Computação e Informática Musical é a transcrição das informações do fenômeno sonoro. Como um conjunto complexo de diversas características, o fenômeno acústico pode ser interpretado como uma coleção de diversas dimensões que podem caracterizá-lo, por exemplo, a partir de seu conteúdo energético (de amplitude); frequencial (de oscilações por um determinado período) ou como informação musical por intermédio de alturas musicais (*pitch*); por seu conteúdo espectral; ou pelo comportamento de suas envoltórias ou envelopes dinâmicos. Essas extrações de medidas podem caracterizar uma abordagem por intermédio de descritores do sinal sonoro ou descritores multidimensionais do fenômeno sonoro – denominados pela literatura da tecnologia musical como descritores de baixo-nível³. Ainda, faz parte da grande área de descritores do sinal sonoro as abordagens analíticas em “alto nível”, como a partir das extrações de padrões rítmicos, de harmonia, de conteúdo espectral, etc. Logo, as conclusões e análises sonoras, a partir de pressupostos apreendidos por essas diversas grandezas caracterizadoras do timbre musical se apresentam como resultados complexos, distintos e variados. Dessa forma, a participação e interação do usuário com essas ferramentas de análise musical se tornam, por sua vez, fundamentais para uma particular apreensão resultante. Ou seja, os interesses particulares de cada indivíduo que realiza uma análise musical são distintos e personalizados, a partir de seus próprios anseios e diligências.

¹GRISEY, Gérard. **Structuration des timbres dans la musique instrumentale**. In: BARRIÈRE, J. B. Le timbre: métaphore pour la composition. Paris: Christian Bourgois/Ircam, 1991. pp. 352 – 385

²CARPENTIER, Grégoire; BRESSON, Jean. **Interacting with Symbols, Sound and Spaces in Orchidée, a Computer-Aided Orchestration Environment**. Computer Music Journal, 34:1, pp. 10 – 27, Spring, 2010. pg. 10

³PEETERS, Geoffroy. **A Large Set of Audio Features for Sound Description (Similarity and Classification) in the CUIDADO Project**. CUIDADO I.S.T. Project Report, 2004

Objetivos

O objetivo principal desse trabalho é apresentar certos aspectos comportamentais de algumas construções sonoras apreendidas por intermédio do suporte computacional de auxílio à orquestração *Orchidée*, na elaboração composicional de quatro “sons de bebê” (a saber: o som do bebê “gritando” – *baby scream* –, do bebê “chorando” – *baby cry* – reproduzindo o som “*jacke*” e o murmúrio ou o balbuciar do bebê – *baby babble* –). Essas quatro construções estão presentes no primeiro movimento da obra orquestral *Speakings* (2008), para orquestra e eletrônica em tempo-real, do compositor Jonathan Harvey. Ainda, para este particular trabalho, o objeto de pesquisa recairá sobre o terceiro objeto (*baby jacke*), por apresentar características complexas e variantes, desde a preparação de sua apresentação até o seu comportamento em si. Para tanto, as informações apreendidas e discutidas serão assimiladas por intermédio do suporte de assistência à análise musical por objetos sonoros *SOAL* (*Sonic Object Analysis Library*), desenvolvida como uma biblioteca de funções para o ambiente *OpenMusic*, pelo grupo *Mus3* e coordenado pelo prof. Dr. Didier Guigue, na Universidade Federal da Paraíba (UFPB)⁴. Portanto, a generalização do objetivo desse presente trabalho recairá sobre uma análise segundo o comportamento de algumas estruturas paramétricas – tal como a reflexão sobre a “multidimensionalidade” do fenômeno sonoro – que constituem todo o objeto sonoro do som “*jacke*” do bebê (elaborado a partir de construções adquiridas pelo aplicativo de assistência à orquestração *Orchidée*), apreendidas a partir da assistência do ambiente *OpenMusic*, subsidiado pela biblioteca de análise por objetos sonoros *SOAL* e como esses resultados se relacionam, composicionalmente, com toda a estrutura, organização e significado geral do primeiro movimento de *Speakings*.

Justificativa

Este presente trabalho tenta propor uma alternativa de análise musical utilizando ferramentas de manipulação e interação de processos composicionais auxiliados pelo ambiente de programação musical orientado a objetos, *OpenMusic*. As análises realizadas neste trabalho estabelecem diversas relações entre os inúmeros parâmetros que constituem um objeto sonoro, um timbre musical ou mesmo o fenômeno acústicos por si só – i. e., o som –. Dessa forma, esse trabalho é uma proposta de análise assistida por ambiente computacional. Contudo, a análise musical deve satisfazer as necessidades de interesses de seu proponente ou, ao menos, levantar a discussão sobre determinados aspectos apontados pelo seu autor. Para isso, o trabalho deve ser realizado de forma flexível, que apresente diversas considerações para um maior refinamento nas possíveis reflexões de um dado enunciado.

⁴<http://www.cchla.ufpb.br/mus3/> - Data de acesso: 08/07/2011

Fundamentação Teórica

O timbre musical pode ser interpretado como um fenômeno sonoro com diversas camadas de parametrizações, como um verdadeiro objeto constituído por suas multidimensões, tal como a altura musical (enquanto *pitch*), freqüência, conteúdo espectral, duração de eventos, informações temporais de seu comportamento, etc. Uma área de investigação musical (no IRCAM) elaborou um aplicativo de assistência à orquestração, denominado *Orchidée*⁵, de cujos conceitos se fundamentam em diversas sugestões orquestrais para um determinado “som-alvo”, de acordo tanto com as multidimensões características deste “som-alvo” quanto pelas decisões do usuário/compositor, que se utiliza desse ambiente (que pode ser tanto explorado dentro do *OpenMusic* quanto como um servidor próprio, desenvolvido no ambiente *Max/MSP*, denominado *ORCHIS*⁶). Dessa forma, foram utilizados, como fundamentos teóricos para a investigação sobre esses espaços multidimensionais do fenômeno sonoro, tantos os trabalhos em [CARPENTIER, 2008] quanto os de Pierre Boulez, no que versa sobre “espaços de timbre” em [BOULEZ, 1987].

Procedimentos Metodológicos

A metodologia aplicada para este presente trabalho se fundamentou, principalmente, em duas frentes de investigação: a utilização da biblioteca de funções *SOAL* (que se comunica com *OpenMusic*, o que, conseqüentemente, conduziu a pesquisas nos funcionamentos e manipulações desse ambiente de programação musical) e na sugestão de inúmeras soluções segundo as “preferências do usuário”, em suas diversas multidimensionalidades do fenômeno sonoro, presentes na elaboração conceitual do aplicativo *Orchidée*.

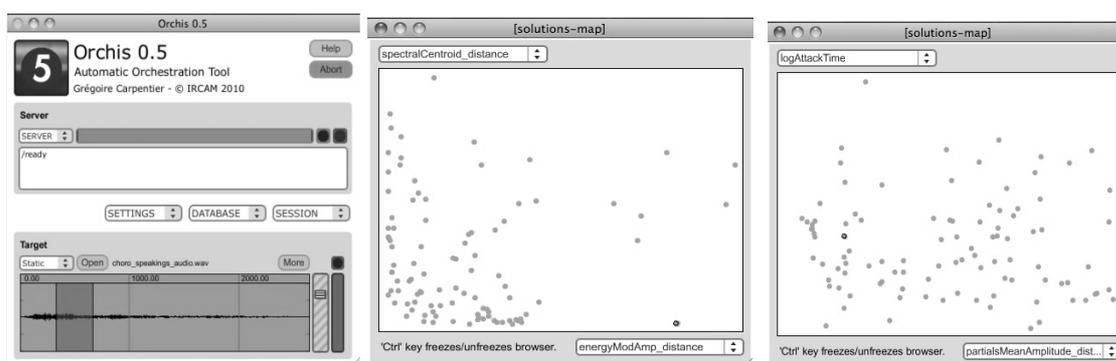


Fig. 1: Esquerda = Ambiente *ORCHIS* (servidor próprio do *Orchidée*). Centro = Solução I. Direita = Solução II: distintos parâmetros estabelecidos.

⁵ Para maiores informações, ver <<http://repmus.ircam.fr/orchidee>>. Data de acesso: 15/07/2011

⁶ Disponível em <<http://recherche.ircam.fr/equipes/repmus/carpentier/>>. Data de acesso 12/07/2011

A Figura acima mostra dois espaços resultantes distintos de soluções segundo diversos parâmetros. Em “*solutions-map*” do centro, os parâmetros são: centróide espectral e energia em amplitude. Já em “*solutions-map*”, da direita: tempo de ataque e média da amplitude dos componentes espectrais⁷. Para esse presente trabalho, foram selecionadas algumas informações paramétricas, apreendidas por intermédio dos recursos e ferramentas da biblioteca *SOAL*. Por conseguinte, esses resultados serão relacionados entre si, criando, dessa forma, diversos espaços de soluções, como um modelo semelhante aos conceitos do *Orchidée*. Dessa forma, são esperadas a apresentação de diversas informações resultantes, além da criação de inúmeros espaços de relacionamentos entre os parâmetros do objeto de análise selecionado, i.e., “*baby jacke*”, em *Speakings*.

Reflexões

A apresentação do primeiro “*baby jacke*” ocorre na segunda metade do primeiro movimento de *Speakings* (aproximadamente a 4’55”, segundo a gravação realizada pela *AEON*, com a orquestra sinfônica escocesa da BBC⁸). Nenhum outro “objeto sonoro” reconstruído dos sons “reproduzidos” pelo “bebê” possui uma preparação (i.e., introdução) com informações tão complexas quanto este “*baby jacke*”. Ainda, a preparação para as apresentações do “*baby jacke*” é a que exprime as informações mais complexas dentre todas as apresentações de outros “sons de bebê” (i.e., *scream, cry e babble*).

Três compassos antes da indicação “I” – marcação de ensaio –, a preparação para essa reconstrução sonora (*baby jacke*) apresenta comportamento dinâmico complexo, com execuções técnicas instrumentais diversas e em diversos instrumentos orquestrais: a flauta contralto realiza movimento sonoro com muita presença de ruído, originado por intermédio dos sons eólicos (*breath sounds*) – resultando num complexo sonoro sem muita quantidade de componentes harmônicos. As cordas – principalmente o violino e o violoncelo –, além de apresentar variação frequencial dinâmica – *glissandos* na região mais aguda no violino e a partir da nota $Fá_4$ (tendo como referência a nota $Dó_4$ como $Dó_{central}$) até a nota mais aguda possível, no violoncelo – também apresenta, assim como o *breath sound* da flauta contralto, técnicas estendidas de execução instrumental para uma resultante sonora complexa, com mais presença de conteúdo ruidoso, adquirido pela execução do arco atrás do cavalete (*behind the bridge*) e, ainda, com forte pressão de arco nessa região (*overpressure*). Ainda, em seguida, os metais – trompas, trompetes e trombones – apresentam um agregado harmônico construído pelas notas $Fá\#_2$, $Lá\#_3$, $Dó\#_4$, Mi_4 , Sol_4 , $Lá_4$, $Fá\#_5$, $Lá\#_5$ e $Dó\#_6$, que pode sugerir uma construção harmônica tendo como referência os componentes espectrais da nota Si_0 . Esse resultado da uma possível “fundamental virtual” foi apreendida por intermédio da assistência do *OpenMusic*, concomitante à biblioteca de funções *esquisse*. O objeto *fund-virt* – pertencente a essa

⁷ Para maiores informações sobre esses presente parâmetros, ver PEETERS, G. – *op. cit.*

⁸ Disponível em < <http://www.outhere-music.com/aeon> >. Data de acesso: 12/07/2011

biblioteca – tenta “encontrar” a fundamental mais aguda possível com as quais as informações de entrada pode ser interpretada como componentes espectrais⁹.

The image shows a handwritten musical score for an orchestra and electronics. The score is divided into several systems. The top system includes woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and strings. A box highlights a section with the text "agregado harmônico - ta.; tpt.; tbn." (harmonic aggregate - ta.; tpt.; tbn.). The middle system includes strings and electronics. A box highlights a section with the text "apresentação das cordas de 'baby jacke'" (presentation of the strings of 'baby jacke'). The bottom system includes strings and electronics. A box highlights a section with the text "breath sound - flauta contralto" (breath sound - alto flute). Another box highlights a section with the text "glissando - violino" (glissando - violin). A final box highlights a section with the text "atrás do cavalete, forte pressão de arco vn., va., vc." (behind the stand, strong bow pressure vn., va., vc.).

Fig. 2: Notação da partitura dos eventos sonoros de preparação para o objeto “baby jacke”, em *Speakings*¹⁰

⁹FINEBERG, Joshua. **Guide to the Basic Concepts and Techniques of Spectral Music. Vol. 19. Part 2. Contemporary Music Review.** Taylor and Francis Group. 2000. p. 98.

¹⁰*Speakings, for orchestra and electronics* (2008). Faber Music Ltd.

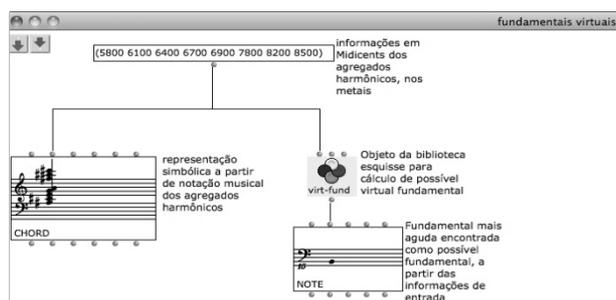


Fig. 3: Patch em OpenMusic para cálculo de fundamental virtual do agregado harmônico, nos metais. Preparação de “baby jacke”, em *Speakings*. “Midicents” é a convenção de entrada de informação MIDI e microtons – 100 = semi-tom, 50 = quarto de tom –

Ainda, a análise por intermédio de sonograma, realizada pelo *software AudioSculpt* (desenvolvido pelo IRCAM¹¹) apresenta o comportamento espectral dos eventos localizados anteriormente pela partitura, do mesmo excerto – preparação do “baby jacke” –. Nessa análise, as informações espectrais do comportamento das cordas se assemelham com o comportamento espectral do agregado harmônico dos metais. Por conseguinte, é possível encontrar comportamento espectral harmônico (relações proporcionais de seus componentes) dos eventos executados pelos metais, o que pode indicar uma “fundamental virtual”, localizada pelo cálculo da assistência junto ao *OpenMusic*.

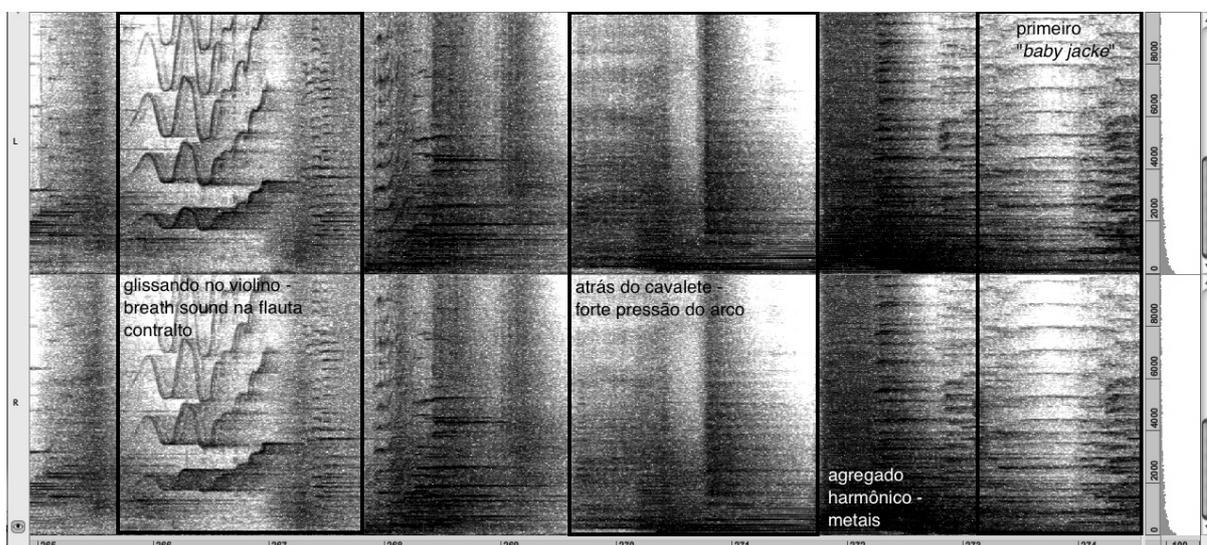


Fig. 4: Sonograma da preparação do “baby jacke”. O eixo “x” apresenta o comportamento temporal. Já eixo “y” apresenta as informações frequenciais. As informações contidas na extrema direita desta presente Figura apresenta a quantidade de energia em amplitude de determinada região

¹¹IRCAM – Institute de Recherche et Coordination Acoustique/Musique.

Disponível em: < <http://anasynth.ircam.fr/home/english/software/audiosculpt>>. Data de acesso: 09/07/2011.

Existem quatro apresentações distintas do “*baby jacke*”. Cada uma expõe comportamentos diferentes de amostras gravadas, eletronicamente. Estas amostras são “ativadas” por um sistema de sincronização entre a execução instrumental – realizada pelo músico-*performer* – e a eletrônica, que reconhece os padrões recebidos e interage com os mesmos – seja enquanto alinhamento entre os sinais de áudio e a partitura musical ou para execuções de performances eletrônicas em tempo-real –, denominada *antescofo*, também desenvolvido pelo IRCAM¹². O instrumento responsável pela interação com as reproduções eletrônicas do “*baby jacke*” é o oboé, que interage com todas as amostras. Diferentemente das outras amostras de sons de bebê, esse presente objeto sonoro¹³ se relaciona somente com oboé¹⁴. Concomitante a isso, há a execução de uma possível reconstrução do modelo desse evento sonoro, realizada pelas cordas (violinos).

Quatro baby jackes - Marcação "I" de ensaio
primeiro movimento de speakings Jonathan Harvey

Oboe
(M.M. ♩ = c. 120)

Primeiro *f*

Segundo *mf*

Terceiro *f*

Quarto *f* *mf*

Fig. 5: Quatro apresentações do oboé, em “*baby jacke*”

¹²Disponível em <<http://repmus.ircam.fr/antescofo>>. Data de acesso: 09/07/2011.

¹³Para mais informações sobre o conceito de objeto sonoro, ver SCHAEFFER, Pierre – *Tratado dos Objetos musicais* [versión española de Araceli Cabezón de Diego] Madrid – Alianza Editorial, 1988

¹⁴Em outros modelos sonoros (*baby scream*, *cry* e *babble*), ora a eletrônica interage com o oboé, ora com a flauta contralto ou apenas com as recriações das cordas, como em “*baby scream*”. (N.A.)

Quatro reconstruções de "Baby Jacke", nas cordas - Marcação "I" de ensaio

Primeiro Movimento de Speakings

Jonathan Harvey

Primeiro

Violin 1 1
Violin 2 2
Violin 3 3
Violin 4 4
Violin 5 5
Violin 6 6

Segundo

Vln. 1 1
Vln. 2 2
Vln. 3 3
Vln. 4 4
Vln. 5 5
Vln. 6 6

Fig. 6: Primeiras duas reconstruções, nas cordas, de "baby jacke"

2

Quatro reconstruções de "baby jacke", pelas cordas

Tercero

Vln. 1 1
Vln. 2 2
Vln. 3 3
Vln. 4 4
Vln. 5 5
Vln. 6 6

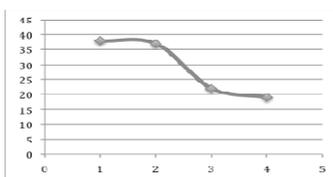
Quarto

Vln. 1 1
Vln. 2 2
Vln. 3 3
Vln. 4 4
Vln. 5 5
Vln. 6 6

Fig. 7: Duas últimas reconstruções de "baby jacke", pelas cordas

Há um vetor decrescente de densidades absolutas de notas por *onset* (que pode ser definido como a detecção temporal do momento inicial de cada evento sonoro), das reconstruções do "baby jacke", que segue em direção a uma menor

quantidade de notas, o que caracteriza num modelo de filtro de densidade linear (*baby jacks*: 1=38, 2=37, 3=22, 4=19).



Tab. 1: Quantidade absoluta do número de notas de cada “baby jacke”

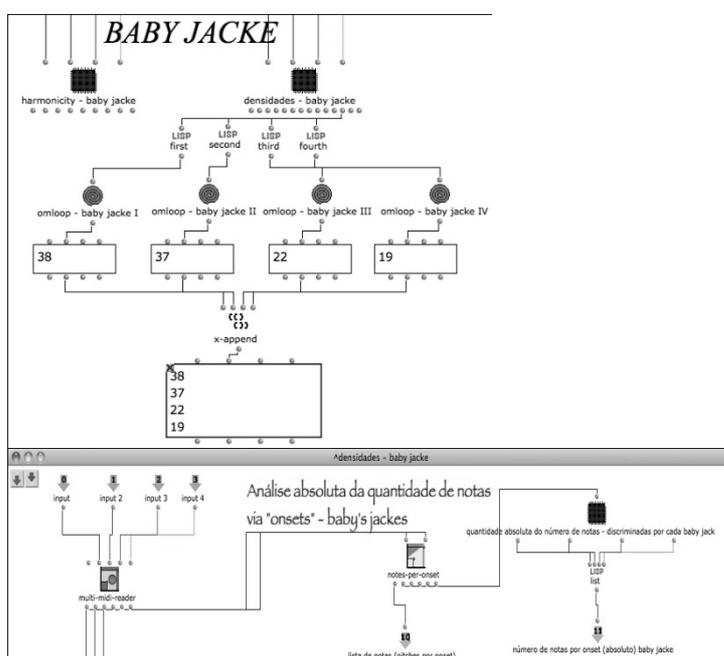


Fig. 8: À esquerda, *patch* para cálculo da quantidade absolutas de notas – “baby jacke” e à direita, *subpatch* de “densidades – “baby jacke”

O conceito de “harmonicidade” compreende os relacionamentos harmônicos (ou relações em números inteiros, componentes espectrais, etc.) das informações de entrada de determinado evento com uma possível referência de entrada ou fundamental¹⁵. De todos os “sons de bebês”, “*baby jacke*” é a que apresenta maiores desvios em harmonicidade com relação as suas possíveis fundamentais – que nesta análise e, utilizando a biblioteca SOAL, foram apreendidas em forma de fundamentais virtuais. O valor médio da harmonicidade dos “*baby jacke*” é igual a 0.44, com valores (0.5 0.36 0.5 0.4), a partir dos resultados apreendidos pelos *patches* da Figura 8) de cada objeto discriminado –. A convenção de apresentação das informações em harmonicidade, pertencentes à SOAL, indica que, quanto mais próximo a “1”, maior o desvio em quantidade de componentes harmônicos – i.e., inharmonidade –.

¹⁵GUIGE, D. - **SOAL – Sonic Object Analysis Library – OpenMusic Tools for analysing musical objects structure**. pg. 06.

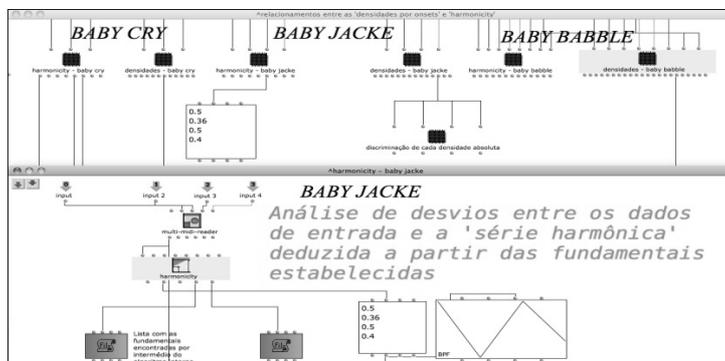
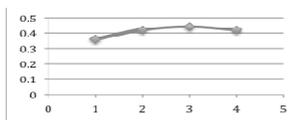


Fig. 9: Patch para cálculos em "harmonicidade" dos "baby jacks" e subpatch "harmonicidade - baby jackie", para extração das informações discriminadas



Tab. 2: Desvios de Harmonicity dos baby's sounds - diferença entre os dados de entrada e a fundamental deduzida - eixo x: 1 = "baby scream"; 2 = "baby cry"; 3 = "baby jackie"; 4 = "baby babble"

A Figura abaixo apresenta as informações da quantidade de componentes espectrais da reconstrução de "baby scream", "baby cry", "baby jackie" e "baby babble". Pelas ferramentas da biblioteca SOAL, o terceiro objeto é o que apresenta menores quantidades de componentes espectrais (9 10 7 10), o que concorda com o desvio em harmonicidade, supracitada.

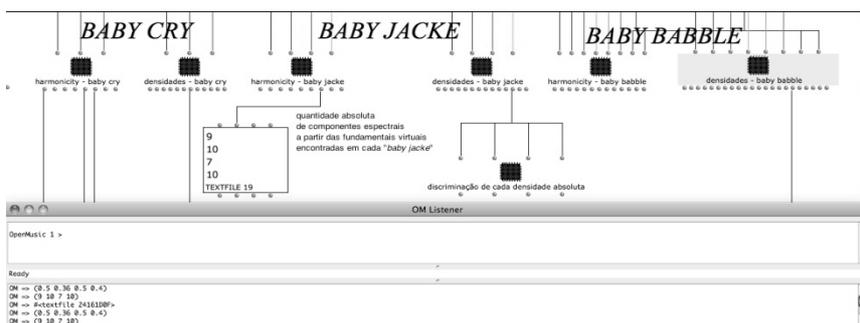
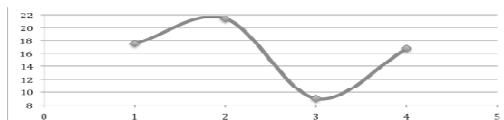


Fig. 10: Quantidade absoluta de componentes espectrais, a partir de fundamentais virtuais - "baby jackie"

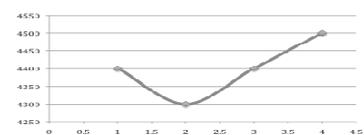


Tab. 3: Quantidade de componentes espectrais, como referência de possíveis fundamentais virtuais de cada reconstrução de "sons de bebê"

A análise realizada a partir da extração de fundamentais virtuais do objeto “baby jacke” é aquele que apresenta a menor tessitura dentre todos os quatro “sons de bebê” – com variação de uma segunda maior, $Sol_2 - Lá_2 -$, com predominância média do $Sol\#_2$.

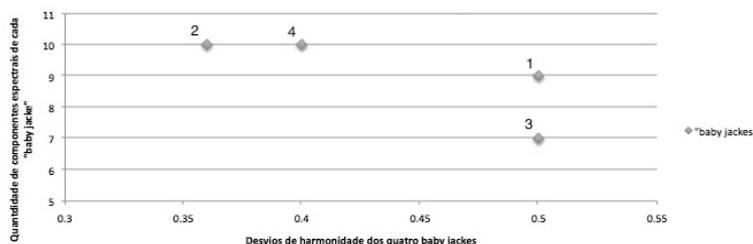


Fig. 11: Patches para cálculo de fundamentais virtuais, em cada objeto “baby jacke”



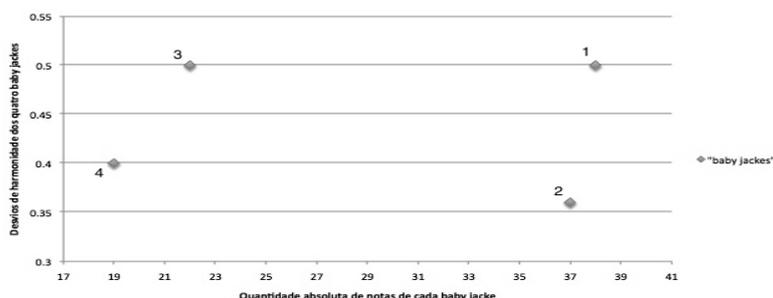
Tab. 4: Fundamentais virtuais, em midcents, dos quatro “baby jacke”

Ainda, para uma análise multidimensional, que satisfaça os interesses particulares do usuário, é necessário criar representações que possam “catalogar” ou “ordenar” os resultados apreendidos. Utilizando as informações dos presentes parâmetros analisados – i.e., “fundamentais virtuais”, “densidades absolutas de notas por onsets”, “harmonicidade” e “componentes espectrais a partir das fundamentais virtuais encontradas” – é possível estabelecer diversas relações e, ainda, encontrar, diversos resultados, dependendo dos parâmetros estabelecidos no momento da elaboração dentro de uma representação cartesiana. Ao se estabelecer uma análise da relação entre “harmonicidade” e “componentes espectrais a partir das fundamentais virtuais encontradas”, é possível encontrar soluções como:



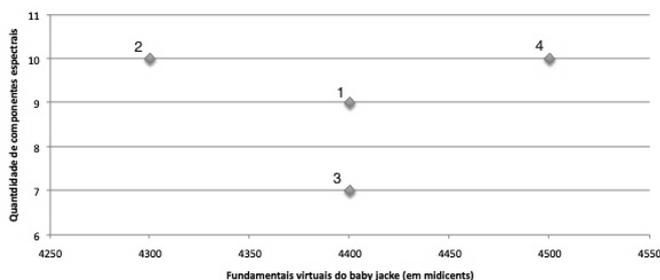
Tab. 5: Relação entre quantidade de componentes espectrais de desvios de harmonicidade – “baby jacke”

Já numa elaboração representacional entre harmonicidade e densidades absolutas de notas por *onsets*, o resultado possível seria:



Tab. 6: Relação entre desvios de harmonicidade e quantidade absoluta de notas por *onsets* – “baby jacke”

Uma última representação multidimensional, para este presente trabalho, pode ser estabelecido ao relacionar fundamentais virtuais (em midicents) e componentes espectrais a partir das fundamentais virtuais encontradas, com resultado:



Tab. 7: Relação entre fundamentais virtuais (em midicents) e quantidade de componentes espectrais – “baby jacke”

Conclusão

A análise musical se apresenta como uma poderosa ferramenta para a composição musical. É por intermédio dela que a possibilidade de extrair subsídios, conclusões ou ao menos referências para uma possível elaboração composicional – principalmente por ter, como objeto de investigação, material consagrado pelo repertório musical – pode se tornar aparente para um pensamento composicional hipotético. Por se tratar de um fenômeno complexo, multidimensional – segundo os mais diversos parâmetros –, o som, enquanto timbre musical, pode ter resultados variados, a partir de suas próprias parametrizações ou dimensões. Este trabalho apresentou possíveis relacionamentos paramétricos de um dos objetos sonoros reconstruídos a partir de aplicativos composicionais de assistência à composição musical, presentes no primeiro movimento de *Speakings*, do Jonathan Harvey. Como

ambiente de análise, foi utilizado o *software OpenMusic*, com algumas funções apreendidas pela biblioteca *SOAL*, de análise por objetos sonoros, desenvolvidos no *Mus3*. Algumas propostas levantadas para futuras pesquisas recaem sobre o refinamento da interação entre os diversos parâmetros; a exploração e ampliação das multidimensionalidades do fenômeno sonoro; métodos e procedimentos para uma visualização mais refinada das relações apreendidas e; um ambiente mais dinâmico para “plotar” os resultados.

Referências bibliográficas

- BOULEZ, Pierre. **“Timbre and composition—timbre and language.”** Contemporary Music Review, 1987, Vol. 2, p. 164.
- CARPENTIER, Grégoire. **Approche Computationelle de l’orchestration musicale – Optimisation multicritère sous contraintes de combinaisons instrumentales dans de grandes banques des sons.** Université Paris VI – 2008. 247 pgs. Tese de Doutorado. Ecole Doctorale D’Informatique, telecommunications et electronique (edite) de Paris. IRCAM. 2008.
- CARPENTIER, Grégoire; BRESSON, Jean. **Interacting with Symbols, Sound and Spaces in Orchidée, a Computer-Aided Orchestration Environment.** Computer Music Journal, 34:1, pp. 10 – 27, Spring, 2010.
- GUIGUE, Didier. **SOAL – Sonic Object Analysis Library – OpenMusic Tools for analysing musical objects structure.** 06/02/1010. Disponível em <http://www.cchla.ufpb.br/mus3/index.php?option=com_content&view=article&id=7&Itemid=5> Data de acesso: 05/07/2011.
- GRISEY, Gérard. **Structuration des timbres dans la musique instrumentale.** In: BARRIÈRE, J. B. Le timbre: métaphore pour la composition. Paris: Christian Bourgois/Ircam, 1991. pp. 352 – 385
- FINEBERG, Joshua. **Guide to the Basic Concepts and Techniques of Spectral Music.** Vol. 19. Part 2. Contemporary Music Review. Taylor and Francis Group. 2000. P. 81 – 113
- NUONO, Gilbert; CONT, Arshia; CARPENTIER, Grégoire; HARVEY, Jonathan. **Making an Orchestra Speak.** Sound and Music Computing Conference, pp. 227 – 282, July, 2009
- ONOFRE, M. F.; GUIGUE, D.; ROLIM, A. **SOAL for music analysis: a study case with Berio’s Sequenza IV.** 2005
- PEETERS, G. **A Large Set of Audio Features for Sound Description (Similarity and Classification) in the CUIDADO Project.** CUIDADO I.S.T. Project Report, 2004