

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO
INSTITUTO DE ARTES

Martin Herraiz

**O ESTRANHO PERFEITO: A MÚSICA
ORQUESTRAL DE FRANK ZAPPA**

Orientador: Prof. Dr. Marcos Pupo Nogueira

São Paulo

2010

Martin Herraiz

**O ESTRANHO PERFEITO: A MÚSICA
ORQUESTRAL DE FRANK ZAPPA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em Música. Área de concentração: Musicologia.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Pupo Nogueira.

São Paulo

2010

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Artes da UNESP

Herraiz, Martin

H564e O Estranho Perfeito : a Música Orquestral de Frank
Zappa. / Martin Herrera. - São Paulo : [s.n.], 2010.
251 f. + Acompanha 1 DVD; Anexo

Bibliografia

Orientador: Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira.
Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade
Estadual Paulista, Instituto de Artes.

1. Análise Musical. 2. Música orquestral. 3. Frank Zappa.
I. Nogueira, Marcos Fernandes Pupo. II. Universidade
Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 780.15

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
Instituto de Artes

Martin Herraiz

O ESTRANHO PERFEITO: A MÚSICA ORQUESTRAL DE FRANK ZAPPA

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em
Música, área de concentração: Musicologia.

Data de aprovação: 22/09/2010

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcos Pupo Nogueira (orientador)

Prof^a. Dr^a. Yara Borges Caznók (UNESP)

Prof. Dr. Fabio Adour da Camara (UFMG)

A todos aqueles que tiveram suas vidas
transformadas de alguma forma pela
música de Zappa.

AGRADECIMENTOS

A Marcos Pupo Nogueira, por acreditar na importância desta pesquisa e incentivá-la;

A Yara Caznók, pelo apoio e pelas inúmeras leituras, revisões, críticas e sugestões desde o processo seletivo;

A Fábio Adour, grande conhecedor da obra de Zappa, pela leitura profunda e revisão minuciosa;

A Marisa Alves, pela presteza e solicitude, e pelo inestimável apoio ao longo da vida acadêmica;

A John Boudler, pelas valiosas sugestões e apontamentos no exame de qualificação;

Aos zappólogos e zappófilos Charles Ulrich, Brett Clement, David Ocker, John Hutchison e Avo Raup, pelas contribuições fundamentais – especialmente ao primeiro destes, pelas revisões e *proof-reading*;

Aos administradores do Zappateers, pela gigantesca quantidade de material disponibilizado, e a Román García Albertos, pela informação sempre precisa e atualizada;

A Gil Jardim, por ter sido o primeiro (e, até a conclusão deste trabalho, único) regente a trabalhar com a música orquestral de Zappa no Brasil;

A Pierre Boulez e Marion Thiem, pela disponibilidade e pelo tempo dispendido;

Aos meus pais, pelo apoio financeiro em minha primeira viagem à Europa, evento que se mostrou fundamental para esta pesquisa;

A Elaine Brito e Luísa Fonseca, pela hospedagem em Paris, e a Alexandre Ficagna e Ludmila Castanheira, pela hospedagem em Campinas;

A Daniel Mendes e Guilherme Bertissolo, pelas contribuições bibliográficas;

E às amigas Carol Alves, Carol Vieira, Mari Rizzo, Laura Pimentel, Maia Jorge, Luciana Cestari, Juliana Gonçalves, Valéria Bonafé, Fernanda Aoki, Tatiana Catanzaro e Thais Montanari, que me apoiaram e/ou contribuíram de alguma forma em alguma etapa da pesquisa.

Obrigado!

“Talking about music is like fishing about architecture.”

–Frank Zappa, 1993

RESUMO

Esta dissertação busca oferecer o primeiro estudo musicológico na língua portuguesa a se dedicar de forma extensiva à obra de Frank Zappa (1940-1993). É também o primeiro trabalho de que se tem notícia a empreender análises aprofundadas de algumas de suas composições para grande orquestra ou orquestra de câmara, a saber, o terceiro movimento de “Sinister Footwear”, “Outrage At Valdez”, “The Perfect Stranger” e “Naval Aviation In Art?” – a última das quais, especificamente, não foi abordada por nenhum outro autor até então. O primeiro capítulo traça um panorama geral da vida e obra de Zappa, seguido de uma revisão crítica da escassa bibliografia existente sobre o assunto e das principais referências teóricas utilizadas neste trabalho, incluindo uma introdução à técnica das “redes harmônicas” desenvolvida pelo compositor e teórico belga Henri Pousseur. Este capítulo é concluído com um breve comentário sobre as principais fontes alternativas de material (isto é, além do próprio catálogo oficial do compositor) disponíveis ao pesquisador. O segundo capítulo aborda os principais aspectos técnicos e estilísticos do trabalho composicional de Zappa, ilustrados com análises de excertos retirados de diversas obras. A questão formal na obra do compositor, caracterizada por um forte apelo à descontinuidade, é discutida à luz da teoria dos modos temporais de Jonathan Kramer, e é oferecida ainda uma visão geral das teorias propostas por Brett Clement para o estudo deste repertório. Este capítulo serve, assim, como base conceitual para as análises propriamente ditas, reunidas no terceiro capítulo, que mostram como o compositor aplicou efetivamente os procedimentos e técnicas vistos no capítulo anterior em um discurso objetivo e direto, de acordo com um projeto musical claramente delineado em cada obra. É dada especial atenção às diversas formas de interação entre aspectos lineares e não-lineares do discurso musical, conceitos discutidos por Kramer, bem como à estruturação harmônica e melódica das obras, para mostrar como o compositor integrou em sua poética composicional recursos estéticos tradicionalmente tidos como díspares ou divergentes entre si. O trabalho traz ainda um anexo com correções para todos os exemplos musicais reproduzidos com erros em publicações anteriores.

Palavras-chave: Zappa, Análise Musical, Música Orquestral, Continuidade Conceitual.

ABSTRACT

This dissertation offers the first musicological study in the Portuguese language extensively dedicated to the work of Frank Zappa (1940-1993). It is also the first work to undertake in-depth analyses of some of his compositions for large orchestra or chamber orchestra, namely the third movement of “Sinister Footwear”, “Outrage At Valdez”, “The Perfect Stranger” and “Naval Aviation In Art?” – the last of which has not been specifically discussed before by any other author. Chapter 1 provides a general outline of Zappa’s life and work, followed by a critical review of the scarce works available on his orchestral music and of the main theoretical references utilized throughout this study, including an introduction to the technique of “harmonic nets” devised by Belgian composer and theoretician Henri Pousseur. This chapter concludes with a brief commentary on the main alternative sources of material (beyond Zappa’s official output) currently available to the scholar. Chapter 2 examines the main technical and stylistic aspects of Zappa’s compositional work, illustrated with analyses of excerpts from several pieces. It discusses the issue of form in the composer’s oeuvre, which is characterized by a strong penchant for discontinuity, in light of Jonathan Kramer’s theory of temporal modes. It also provides an overview of the theories proposed by Brett Clement for studying this repertoire. This chapter thus serves as a conceptual basis for the analyses themselves, gathered in chapter 3, which shows how the composer has effectively applied the procedures and techniques considered in the previous chapter within the framework of an objective discourse, each work according to a clearly outlined musical project. Special attention is given to the various forms of interaction between linear and nonlinear aspects of the musical discourse (concepts discussed by Kramer), as well as the harmonic and melodic construction of the pieces, to show how the composer integrated in his compositional poetics aesthetic resources traditionally viewed as divergent or opposed to each other. Also included is an appendix with corrections for all musical examples that have been reproduced with errors in previous publications.

Keywords: Zappa, Musical Analysis, Orchestral Music, Conceptual Continuity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.1: A malha elementar do sistema tonal representada segundo a técnica das redes de Pousseur, (a) destacando oitavas e quintas e (b) acrescentando terças maiores e menores.....	52
Figura 1.2: A mesma malha disposta em uma rede de “classes”, eliminando o eixo de oitavas.....	52
Figura 2.1: Posicionamento dos tetracordes T-T-S (tom-tom-semitom) nas escalas de Dó maior (a) e Dó Lídio (b), mostrando as “diferentes tonalidades” identificadas por Russell (reprodução do exemplo 4.2 de Clement).....	96
Figura 2.2: Geração da escala Lídia a partir de sua fundamental por meio do ciclo de quintas (reprodução do exemplo 4.3 de Clement).....	97
Figura 2.3: “Acordes cíclicos” possíveis a partir das três primeiras alturas do EQL.....	102
Figura 2.4: Acorde “So What”.....	104
Figura 2.5: Emprego de sonoridades terçais nos cinco modos do sistema Lídio, segundo Clement (2009).....	105
Figura 2.6: Relação inversional entre os empilhamentos de terças Lídio e Dórico.....	106
Figura 2.7: Acordes diatônicos da Bíblia de Acordes (reprodução do exemplo 5.19 de Clement).....	119
Figura 2.8: O acorde “menor Lídio” descrito por Tommy Mars (a), suas duas possíveis derivações escalares (b e c) e as mesmas escalas dispostas na forma de empilhamentos de terças, evidenciando a relação inversional entre elas (d).....	121
Figura 2.9: Acordes menores Lídios da Bíblia de Acordes (reprodução do exemplo 5.27 de Clement).....	123
Figura 2.10: Acordes octatônicos da Bíblia de Acordes (exemplo 5.29 de Clement, transposto dois tons acima).....	124
Figura 3.1: Rede de 5 por 2 sugerida no exemplo 3.15.....	164
Figura 3.2: Redes de 7 por 2 (a e b) e 5 por 2 (c) sugeridas no exemplo 3.16.....	165
Figura 3.3: Rede de 5.2 sugerida no exemplo 3.17.....	166
Figura 3.4: Rede de 5 por 2 sugerida na seção final de “OAV”.....	168
Figura 3.5: Rede harmônica de 3 por 1, evidenciando a formação das três coleções octatônicas possíveis dentro do total cromático.....	174
Figura 3.6: Quatro versões possíveis do acorde octatônico 3, todas pertencentes ao mesmo sistema octatônico (E-F).....	175
Figura 3.7: Decomposição do acorde octatônico 3 em um recorte de rede de 9 por 2.....	175
Figura 3.8: Similaridade entre a escala menor Lídia em suas duas versões e a escala octatônica.....	176
Figura 3.9: Emprego melódico do acorde menor Lídio número 4 nos compassos 26 a 29 do segundo movimento de “TPS”.....	181
Figura 3.10: Densidades derivadas do acorde octatônico 5 expostas melodicamente na quarta frase do tema B de “TPS”: (a) compasso 71 e primeira metade do 72; (b) segunda metade do compasso 72 e compasso 73.....	186
Figura 3.11: Técnicas descritas por Clement empregadas no acompanhamento do tema B de “TPS”: (a) “notas comuns” (<i>common-tone</i>); (b) “cruzamento de vozes” (<i>voice-crossing</i>).....	190
Figura 3.12: “NAIA”: esquema harmônico.....	214

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1.1. “Be-Bop Tango”, compassos 23-24, com grifos de Price (2004, p. 124, exemplo 3.2b).....	40
Exemplo 1.2. “Be-Bop Tango”, compassos 37-41, acompanhamento.....	40
Exemplo 2.1: “Mo ’N Herb’s Vacation”, primeiro movimento, compassos 3 e 4 (redução nossa).....	58
Exemplo 2.2: “The Girl’s Dream”, 0:34-0:46, fagotes.....	60
Exemplo 2.3: “Pedro’s Dowry”, compassos 89-92, flautas e palhetas duplas.....	61
Exemplo 2.4: “Pedro’s Dowry”, compassos 151-152, cordas.....	62
Exemplo 2.5: “Bob in Dacron”, compassos 256-261 (216-221 na edição revisada).....	63
Exemplo 2.6: “Pedro’s Dowry”, compassos 117-118.....	64
Exemplo 2.7: Edgard Varèse, “Octandre”, compassos 1-5, oboé.....	75
Exemplo 2.8: “It Must Be a Camel”, compassos 20-27, melodia (transcrição nossa).....	78
Exemplo 2.9: “Drowning Witch Interlude”, teclado I, (a) compassos 5-7; (b) compassos 11-20.....	84
Exemplo 2.10: “Pedro’s Dowry”, compassos 89-92, flautas e palhetas duplas.....	87
Exemplo 2.11: “The Black Page #1”, compasso 4.....	88
Exemplo 2.12: “Mo ’N Herb’s Vacation”, compassos 7 e 8, clarinete 1.....	90
Exemplo 2.13: Três excertos de “Rollo”, conforme a minutagem da gravação editada no CD <i>Imaginary Diseases</i>	109
Exemplo 2.14: “A Nun Suit Painted On Some Old Boxes”, compassos 1 a 8.....	114
Exemplo 2.15: “Little Green Scratchy Sweaters & Corduroy Ponce”, compassos 1 a 4 (redução nossa).....	115
Exemplo 3.1: “Theme from the 3rd Movement of Sinister Footwear” (transcrição de Steve Vai), compassos 4 a 7, guitarra.....	134
Exemplo 3.2: “Sinister Footwear”, terceiro movimento, compassos 1 a 13 (redução nossa).....	136
Exemplo 3.3: “Sinister Footwear”, terceiro movimento, compassos 15 a 23, com anacruse do final do compasso 14 (redução nossa).....	137
Exemplo 3.4: “Sinister Footwear”, terceiro movimento, compassos 29 a 31, melodia: proposta de reescritura, preservando as durações reais mas eliminando as quiáteras aninhadas do original.....	142
Exemplo 3.5: (a) “Theme from the 3rd Movement of Sinister Footwear” (transcrição de Steve Vai), compassos 65 a 67, guitarra; (b) “Sinister Footwear”, terceiro movimento, compassos 65 a 67 (redução nossa)	145
Exemplo 3.6: (a) “Theme from the 3rd Movement of Sinister Footwear” (transcrição de Steve Vai), compassos 71 a 77, guitarra; (b) “Sinister Footwear”, terceiro movimento, compassos 71 a 76, melodia.....	147
Exemplo 3.7: (a) “Theme from the 3rd Movement of Sinister Footwear” (transcrição de Steve Vai), compassos 80 a 82, guitarra; (b) “Sinister Footwear”, terceiro movimento, compassos 79 a 81 (redução nossa)	148
Exemplo 3.8: “Sinister Footwear”, terceiro movimento, compassos 84 a 89 (redução nossa).....	149
Exemplo 3.9: (a) “Theme from the 3rd Movement of Sinister Footwear” (transcrição de Steve Vai), compassos 91 a 96, guitarra; (b) “Sinister Footwear”, terceiro movimento, compassos 90 a 95 (redução nossa)	151
Exemplo 3.10: (a) “Theme from the 3rd Movement of Sinister Footwear” (transcrição de Steve Vai), compassos 96 a 100, guitarra; (b) “Sinister Footwear”, terceiro movimento, compassos 95 a 103 (redução nossa)	152
Exemplo 3.11: “Sinister Footwear”, terceiro movimento, bateria, (a) compassos 9 a 13; (b) compassos 92 a 94.....	153
Exemplo 3.12: “Sinister Footwear”, terceiro movimento, bateria, (a) compassos 24 e 25; (b) compasso 72.....	155
Exemplo 3.13: “OAV”, compassos 2 a 4 (redução nossa).....	161
Exemplo 3.14: “OAV”, compassos 13 a 15 (redução nossa).....	163
Exemplo 3.15: “OAV”, compassos 16 a 21, melodia (redução nossa).....	164
Exemplo 3.16: “OAV”, compassos 22 a 27, melodia (redução nossa).....	165
Exemplo 3.17: “OAV”, compassos 28 a 33, melodia (redução nossa).....	166
Exemplo 3.18: “OAV”, compassos 54 e 55, melodia (redução nossa).....	168
Exemplo 3.19: “OAV”, compassos 57 a 60 (redução nossa).....	168
Exemplo 3.20: “TPS”, segundo movimento, melodia – (a) compassos 17 a 21; (b) compassos 22 a 25; (c) compassos 26 a 32.....	177
Exemplo 3.21: “TPS”, segundo movimento, melodia – (a) compassos 48 (último tempo) a 53; (b) compassos 53 (último tempo) a 61; (c) compassos 61 (último tempo) a 70.....	182
Exemplo 3.22: “The Black Page #2”, compasso 31 a partir do início da melodia (transcrição nossa).....	183
Exemplo 3.23: “TPS”, segundo movimento, compassos 71 a 78, melodia.....	185
Exemplo 3.24: “TPS”, segundo movimento, compassos 48 a 77, cordas (redução nossa).....	188
Exemplo 3.25: “TPS”, segundo movimento, compassos 199 a 212 (redução nossa).....	197

Exemplo 3.26: “TPS”, segundo movimento, compassos 213 a 222, melodia.....	198
Exemplo 3.27: “TPS”, segundo movimento, compassos 215 a 217 (primeiro acorde) (redução nossa).....	200
Exemplo 3.28: “TPS”, segundo movimento, compassos 221 e 222 (redução nossa).....	200
Exemplo 3.29: “TPS”, segundo movimento, compassos 222 (último tempo) a 226 (redução nossa).....	201
Exemplo 3.30: “TPS”, segundo movimento, compasso 234, melodia.....	202
Exemplo 3.31: “TPS”, primeiro movimento, compassos 52 a 62 (redução nossa).....	206
Exemplo 3.32: “TPS”, primeiro movimento, compassos 65 (último tempo) a 68, melodia.....	206
Exemplo 3.33: “TPS”, primeiro movimento, compassos 71 a 77 (redução nossa).....	207
Exemplo 3.34: “TPS”, primeiro movimento, compassos 79 a 85 (redução nossa, com a melodia principal indicada com cabeças de nota quadradas).....	209
Exemplo 3.35: “NAIA”, compassos 1 a 6 (redução nossa).....	212
Exemplo 3.36: “Janet’s Big Dance Number”, compassos 1 a 7 (transcrição nossa). Harmonia recapitulada em “Lucy’s Seduction of a Bored Violinist”, de 1:44 a 2:14 no CD da trilha sonora.....	213
Exemplo 3.37: “NAIA”, compassos 7 a 12 (redução nossa).....	218
Exemplo 3.38: “NAIA”, compassos 18 a 23 (redução nossa).....	219
Exemplo 3.39: “NAIA” (versão original), compassos 1 a 5 (transcrição nossa).....	221
Exemplo 3.40: “NAIA”, compassos 25 a 30 (redução nossa).....	222
Exemplo 3.41: “NAIA”, compasso 36 (redução nossa).....	224
Exemplo 3.42: “NAIA”, compassos 18 a 29, oboés.....	225

LISTA DE TABELAS

Tabela 2.1: Principais tipos de forma encontrados na música instrumental de Zappa.....	72
Tabela 2.2: Esboço tipológico geral do emprego de “acordes cíclicos” no sistema Lídio.....	104
Tabela 3.1: Esquema formal e harmônico do terceiro movimento de “Sinister Footwear”.....	140

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 CONTEXTUALIZAÇÃO	20
1.1 Frank Zappa (1940-1993): vida e obra.....	20
1.1.1 <i>Formação e raízes.....</i>	<i>20</i>
1.1.2 <i>Carreira musical.....</i>	<i>23</i>
1.1.3 <i>Projetos orquestrais.....</i>	<i>28</i>
1.2 Revisão crítica da bibliografia existente.....	34
1.2.1 <i>Bernard, Borders e Ashby.....</i>	<i>34</i>
1.2.2 <i>Price e Clement.....</i>	<i>39</i>
1.2.3 <i>Wright e Yonchak.....</i>	<i>42</i>
1.3 Fundamentação teórica.....	46
1.3.1 <i>Clement.....</i>	<i>46</i>
1.3.2 <i>Kramer.....</i>	<i>48</i>
1.3.3 <i>Pousseur.....</i>	<i>51</i>
1.4 Fontes alternativas.....	53
2 A MÚSICA INSTRUMENTAL DE FRANK ZAPPA: PRINCÍPIOS GERAIS.....	56
2.1 Textura e forma.....	57
2.1.1 <i>Texturas monofônicas e homofônicas (com ou sem acompanhamento).....</i>	<i>57</i>
2.1.2 <i>Texturas polifônicas.....</i>	<i>58</i>
2.1.3 <i>Hoquetos.....</i>	<i>62</i>
2.1.4 <i>Forma.....</i>	<i>64</i>
2.2 Melodia e ritmo.....	73
2.2.1 <i>Construção melódica.....</i>	<i>74</i>
2.2.2 <i>Variação.....</i>	<i>81</i>
2.2.3 <i>Dissonância rítmica.....</i>	<i>85</i>
2.3 Harmonia.....	92
2.3.1 <i>Harmonia na música diatônica: “práticas odiosas”.....</i>	<i>92</i>
2.3.2 <i>Estase harmônica e o Conceito Cromático Lídio.....</i>	<i>94</i>
2.3.3 <i>A teoria Lídia de Clement.....</i>	<i>98</i>
2.3.4 <i>Harmonia na música não-diatônica.....</i>	<i>113</i>
2.3.5 <i>A Bíblia de Acordes.....</i>	<i>116</i>
2.4 Instrumentação e orquestração.....	125
3 ANÁLISES	130
3.1 “Sinister Footwear” (terceiro movimento).....	130
3.2 “Outrage At Valdez”.....	157
3.3 “The Perfect Stranger”.....	169
3.4 “Naval Aviation In Art?”.....	211
CONCLUSÃO	228
REFERÊNCIAS	231
Bibliografia	231
Depoimentos, entrevistas e artigos em revistas.....	233
Filmes e documentários.....	236
Partituras	236

Referências fonográficas.....	238
Lista de títulos por sigla.....	241
ANEXOS.....	243
Anexo 1: Correções de exemplos musicais reproduzidos na bibliografia.....	243

INTRODUÇÃO

Esta dissertação busca oferecer o primeiro estudo musicológico da obra de Frank Zappa (1940-1993) na língua portuguesa, e o primeiro a se dedicar de forma aprofundada à sua música orquestral – um dos aspectos menos difundidos de sua vasta produção, mas certamente um dos que o próprio compositor levou mais a sério, a julgar pelo tempo e dinheiro investidos em projetos orquestrais ao longo de sua vida (ZAPPA; OCCHIOGROSSO, 1989). Com efeito, Zappa declarou inúmeras vezes que nunca pensou em compor uma canção¹ de rock and roll antes dos 20 anos de idade, já que antes disso toda sua produção havia sido de música orquestral e camerística, e que o único motivo pelo qual decidiu seguir esse caminho foi a dificuldade em ter executadas as peças compostas durante sua adolescência (ALFONSO, 1980; ZOLLO, 1994; LONGFELLOW, *Classic Albums*, 2007). No presente trabalho serão estudadas quatro obras escolhidas como representativas de diversas facetas deste repertório; o objetivo é mostrar que cada obra possui em sua raiz um projeto musical claramente delineado, representando uma solução original para um determinado problema ou conjunto de problemas estéticos colocado pelo compositor, e como cada uma delas se integra no projeto composicional de Zappa como um todo.

Como observa Bernard (2000a, p. 100)², “estudar Zappa vem com seu próprio conjunto especial de problemas.”³ Os principais problemas apontados por Bernard são, por um lado, o tamanho intimidador de sua produção⁴ e, por outro, a dificuldade de acesso às partituras de suas obras (outrora à venda por preços pouco amistosos, hoje disponíveis apenas para aluguel); muitas outras dificuldades, entretanto, podem ser somadas a essas. Um aspecto essencial para se compreender a obra do compositor, por exemplo, é sua grande propensão a auto-citações, referências cruzadas e conexões inesperadas entre obras e gravações pertencentes a contextos completamente diferentes. Sobre esta questão, o compositor dá a seguinte explicação:

Composição é um processo de organização, bastante parecido com arquitetura. Se você conseguir conceitualizar o que é esse processo organizacional, você pode ser

1 Ao longo deste trabalho, o termo “canção” é usado exclusivamente para aludir a estilos “populares” de canção (*song*, em inglês), que são para todos os efeitos o único tipo que Zappa compôs – ainda que transgredindo, freqüentemente, as barreiras entre esses estilos.

2 Todas as citações de originais em língua estrangeira ao longo deste trabalho são de tradução nossa.

3 “Studying Zappa comes with its own special set of problems.”

4 Zappa é geralmente tido como um dos músicos mais produtivos do século XX: seu catálogo oficial, em permanente expansão, conta atualmente com mais de 90 títulos (boa parte destes consistindo em álbuns duplos ou triplos), incluindo lançamentos póstumos – muitos dos quais foram originalmente concebidos, produzidos e finalizados pelo próprio Zappa ainda em vida – que continuam ocorrendo periodicamente.

um ‘compositor’ – **em qualquer meio que você queira.** [...]

Projeto/Objeto é um termo que eu tenho usado para descrever o conceito geral do meu trabalho em vários meios. Cada projeto (em qualquer âmbito), ou entrevista conectada a ele, é parte de um objeto maior, para o qual não existe nenhum ‘nome técnico’.

[...] Palavras [...], assim como imagens pictóricas e temas melódicos, recorrem ao longo dos álbuns, entrevistas, filmes, vídeos (e deste livro) por nenhum outro motivo a não ser para unificar a ‘coleção’.⁵ (ZAPPA; OCCHIOGROSSO, 1989, p. 139-140, grifo do autor).

O processo pelo qual essas palavras, imagens e temas recorrem ao longo do Projeto/Objeto é chamado de “continuidade conceitual”. Zappa empregou o termo explicitamente pela primeira vez em 1971, em um texto dirigido a executivos e à imprensa, ao descrever o trabalho de seu grupo na época, o Mothers Of Invention (ou simplesmente Mothers):

Talvez o aspecto mais singular do trabalho do THE MOTHERS seja a continuidade conceitual da macroestrutura da produção do grupo. Existe, e sempre existiu, um controle consciente de elementos temáticos e estruturais fluindo através de cada álbum, apresentação ao vivo e entrevista.”⁶ (ZAPPA, 1971, p. 2, grifo do autor).

Apesar de Zappa falar, neste texto, em nome do grupo (possivelmente uma estratégia de marketing), é evidente que está se referindo ao seu próprio trabalho, já que a esta altura o compositor já havia desmontado a formação original e contratado músicos novos (mantendo, entretanto, o nome anterior)⁷. De qualquer forma, todos os álbuns lançados pelo Mothers trazem alguma variação das inscrições “todos os títulos compostos, arranjados e regidos por Frank Zappa”, “produzido por Frank Zappa” ou, em *We’re Only In It For The Money* (1968)⁸, “toda a música ouvida neste álbum foi composta, arranjada & cientificamente mutilada por Frank Zappa”⁹. Com efeito, a prática da “continuidade conceitual” pode ser observada desde seu primeiro álbum, *Freak Out!* (1966). Como nota Borders (2001, p. 125),

5 “Composition is a process of organization, very much like architecture. As long as you can conceptualize what that organizational process is, you can be a ‘composer’ – **in any medium you want.** [...]

Project/Object is a term I have used to describe the overall concept of my work in various mediums. Each project (in whatever realm), or interview connected to it, is part of a larger object, for which there is no ‘technical name.’

[...] Words [...], along with pictorial images and melodic themes, recur throughout the albums, interviews, films, videos (and this book) for no other reason than to unify the ‘collection.’”

6 “Perhaps the most unique aspect of THE MOTHERS’ work is the conceptual continuity of the group’s output macrostructure. There is, and always has been, a conscious control of thematic and structural elements flowing through each album, live performance, and interview.”

7 Ver seção 1.1.2.

8 Por razões de clareza, títulos de álbuns serão citados em itálico ao longo deste trabalho, enquanto títulos de composições ou canções serão citados entre aspas. Os anos entre parênteses indicam a data original de lançamento do álbum, e não a data de sua edição em CD. Para mais detalhes consultar a lista de referências no final de trabalho.

9 “All the music heard in this album was composed, arranged & scientifically mutilated by Frank Zappa.”

Freak Out! se constitui em “[...] um ciclo de canções com um tema sociológico unificador”¹⁰, o que o tornaria não só o primeiro álbum duplo como o primeiro álbum “conceitual” da história¹¹. Um álbum, para Zappa, não era portanto meramente uma coleção de músicas, mas uma obra singular e coesa, com um conceito claramente delimitado.

A ênfase do compositor na *recorrência* dos conceitos como elemento unificador, entretanto, sugere que essa “continuidade” não pode ser entendida como uma espécie de “quebra-cabeça”, cujas peças devam ser combinadas em uma determinada configuração a fim de se obter um todo coeso. Com efeito, Watson (1995) nota que a “caça” de tais conexões visando a formação de uma “imagem maior” tende a ser uma atividade frustrante, já que a motivação por trás delas não é exatamente a coesão mas as próprias associações propiciadas livremente pelo processo. A continuidade conceitual cria assim uma longa cadeia de eventos que, entretanto, não apresenta necessariamente início nem fim específicos.

É por isso que Bernard (2000b, p. 1) observa que “Zappa nunca será entendido adequadamente sem uma tentativa de abranger a forma da obra como um todo e sua diversidade estilística notável”¹²: mesmo o autor que quiser se concentrar sobre uma única obra do compositor se deparará inevitavelmente com “lacunas” de entendimento, incertezas que não podem ser esclarecidas sem recorrer a uma série de outras obras ou itens em seu extenso e variado catálogo. Cabe neste momento, entretanto, fazer um parêntese sobre a “diversidade estilística” mencionada por Bernard. Veremos ao longo das análises aqui apresentadas que as obras orquestrais de Zappa, apesar de não se enquadrarem especificamente em nenhum gênero ou tradição pré-estabelecidos, incorporam livremente elementos ou referências a gêneros “populares” como jazz ou rock. Ao considerar efetivamente a existência de um projeto composicional maior na obra de Zappa (o Projeto/Objeto), essa abstração deve ser estendida a toda sua produção. Em outras palavras, da mesma forma que suas obras orquestrais podem ser entendidas como pertencentes ao âmbito da “música contemporânea” com elementos de gêneros “populares”, uma boa parte de sua produção pode ser vista em modo reverso, como operando estilisticamente dentro de um ou outro gênero “popular”, mas lhe agregando elementos diretamente oriundos das músicas ditas “cultas”; ou, nas palavras de Bernard (2000a, p. 85), “música sem um gênero fixo [...],

10 “[...] *Freak Out!* could be considered a song cycle with a unifying sociological theme [...].”

11 *Freak Out!* foi também o primeiro álbum de rock a utilizar uma orquestra (regida pelo próprio Zappa). É interessante notar a influência do álbum na concepção do clássico *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, lançado pelos Beatles no ano seguinte, que foi reconhecida pelo próprio Paul McCartney (BORDERS, 2001).

12 “Zappa will never be properly understood short of an attempt to encompass the shape of the work as a whole and its remarkable stylistic diversity.”

com um pouco do apelo comercial do rock mas não limitada pela baixa tolerância do rock em relação ao não-formulaico”¹³. Já em 1966, após o lançamento de *Freak Out!*, ao descrever a concepção por trás do trabalho do Mothers, Zappa disse:

[...] Eu montei um produto composto [que] preenche a maioria das lacunas que existem entre a assim chamada música séria e o público em massa – em outras palavras, [...] música contemporânea de tendências avançadas [que] tem sido mantida fora do alcance do grande público.¹⁴ (ZAPPA, 1966).

Assim, mesmo na parte do repertório de Zappa que pode ser mais facilmente descrita como “jazz” (“Blessed Relief”)¹⁵, “rock” (“Dirty Love”)¹⁶, “música concreta” (“The Chrome Plated Megaphone Of Destiny”)¹⁷, “música eletrônica” (“The Girl In The Magnesium Dress”)¹⁸, “reggae” (“Stick Together”)¹⁹ ou mesmo “country” (“Harder Than Your Husband”)²⁰, é praticamente impossível identificar uma única peça que se encaixe confortavelmente em qualquer desses rótulos. Clement (2009, p. 5) observa que em geral “a síntese estilística na música de Zappa é atingida em tal medida que rótulos estilísticos se tornam inutilizáveis”²¹; entretanto, a questão estilística era uma preocupação central para Zappa, e boa parte da dificuldade na categorização de sua obra “é produto de sua exploração [...] ou subversão [...] das noções tradicionais [de estilo e instrumentação]. Tentar aplicar essas categorias à música de Zappa, e finalmente fracassar nessa tentativa, é um componente chave no processo de entendimento de sua obra.”²² (ibid., p. 5-6). Com efeito, a possibilidade de

13 “[...] Music of no fixed genre [...], with some of the commercial appeal of rock yet not limited by rock’s low tolerance for the nonformulaic.” Um exemplo bastante ilustrativo é o segundo álbum lançado por Zappa, *Absolutely Free* (1967). Apesar de se tratar claramente de um álbum de rock, o disco está estruturado na forma de dois “oratórios subterrâneos” (*underground oratorios*), nos quais Zappa incorpora seções de improvisação estendida (prática característica do “free jazz” da época) e citações recorrentes dos três primeiros balés de Stravinsky (“O Pássaro de Fogo”, “Petrushka” e “A Sagração da Primavera”), além de um emprego radical da “forma-momento” na canção “Brown Shoes Don’t Make It” (ver seção 2.1). No mesmo álbum, Zappa faz ainda uma referência irônica às “colisões texturais” de Charles Ives, sobrepondo, no início de “Soft-Sell Reprise”, citações de três hinos patrióticos norte-americanos (cf. ZAPPA; OCCHIOGROSSO, 1989).

14 “[...] I pieced together a composite gap-filling product. That product fills most of the gaps between so-called serious music and the mass public – in other words, [...] contemporary music of advanced tendencies has been kept from the public at large” (Transcrição nossa).

15 *The Grand Wazoo* (1972).

16 *Over-Nite Sensation* (1973).

17 *We’re Only In It For The Money* (1968, gravado em 1967).

18 *Boulez Conducts Zappa: The Perfect Stranger* (1984).

19 *The Man From Utopia* (1983, gravado entre 1981 e 1982).

20 *You Are What You Is* (1981, gravado em 1980).

21 “More commonly, the stylistic synthesis in Zappa’s music is achieved to an extent that stylistic labels become unusable.”

22 “Much of the difficulty one encounters in trying to categorize his output in reference to style or instrumentation is a product of his exploitation [...] or subversion [...] of these traditional notions. Attempting to apply these categories to Zappa’s music, and ultimately failing to do so successfully, is a key component in the process of understanding his work.”

transitar livremente entre diversos gêneros e estilos musicais, a que Bernard (2000b) e outros denominam *crossover*, constitui um aspecto fundamental da poética composicional de Zappa, como é evidente nas palavras do próprio compositor:

Eu acho que é tão sério escrever uma canção como “Valley Girl”²³ quanto escrever um balé chamado “Mo ’N Herb’s Vacation”. [...] No caso de “Valley Girl”, [compô-la] me tomou uma questão de momentos, e no caso de algumas das peças orquestrais elas levam seis meses para escrever. Mas isso não significa que haja menos seriedade envolvida na construção de cada peça, pois elas são para meios diferentes, são para públicos diferentes e lidam com tipos de problemas musicais diferentes.²⁴ (ZAPPA, 1983b).

O primeiro capítulo desta dissertação se dedicará à contextualização de seu objeto de estudo, oferecendo um panorama geral tanto da formação e raízes musicais de Zappa quanto de sua carreira e de sua produção fonográfica, com especial atenção para os diversos projetos orquestrais empreendidos pelo compositor ao longo de sua vida. Será feita uma revisão crítica da bibliografia existente, apontando tanto deficiências quanto pontos de interesse, e em seguida uma exposição básica dos conceitos teóricos que fundamentam este trabalho. Este capítulo será concluído com uma descrição das principais fontes de informação e material não-oficial disponíveis hoje para o estudioso de Zappa na internet. O segundo capítulo fará uma rápida abordagem da música instrumental de Zappa, expondo em linhas gerais seus principais aspectos estruturais, com base sobretudo nos estudos de Clement (2004, 2009). O terceiro capítulo será dedicado às análises propriamente ditas, que podem ser classificadas conforme a divisão proposta pelo mesmo autor (2009)²⁵ em duas obras essencialmente diatônicas – o terceiro movimento de “Sinister Footwear” e “Outrage At Valdez” – e duas obras não-diatônicas: “The Perfect Stranger” e “Naval Aviation In Art?”.

Para facilitar o acesso ao material citado ao longo deste trabalho, todos os títulos de peças vêm acompanhados de referências a gravações de Zappa editadas comercialmente (com exceção das peças analisadas no terceiro capítulo, já que as gravações destas serão discutidas especificamente em suas respectivas seções). A maioria destas referências são dadas na forma de uma sigla, representando o título do CD (ver “lista de títulos por sigla” no final deste trabalho), acompanhada de um ano, representando a data em que a versão foi gravada; os

23 A canção “Valley Girl”, integrante do álbum *Ship Arriving Too Late To Save A Drowning Witch* (1982), foi um dos maiores sucessos comerciais de Zappa.

24 “I think it’s just as serious to write a song like ‘Valley Girl’ as it is to write a ballet called ‘Mo ’N Herb’s Vacation’ – to me they’re equally serious problems in music. [...] In the case of ‘Valley Girl’, it took me a matter of moments, but in the case of some of the orchestral pieces they’ll take six months to write. But that doesn’t mean there’s any less seriousness involved in the construction of each piece, because they’re for different mediums, they’re for different audiences, and they deal with different kinds of musical problems.”

25 Ver seção 1.3.1.

detalhes referentes a cada título, incluindo selo, código de catálogo, data original de lançamento e data de edição em CD, podem ser consultados buscando pelo álbum correspondente na lista de referências fonográficas²⁶.

26 As referências, bem como as gravações disponibilizadas no anexo 2, podem não incluir todas as versões disponíveis de cada peça, mas apenas aquelas consideradas mais relevantes ao caso em questão. Para verificar todas as gravações já editadas de cada peça, sugere-se consultar o site IINK <<http://globalia.net/donlope/fz>> (ver seção 1.4). Acesso em: 21 dez. 2010.

1 CONTEXTUALIZAÇÃO

1.1 Frank Zappa: vida e obra

1.1.1 Formação e raízes

Frank Vincent Zappa nasceu em 1940 em Baltimore, no estado norte-americano de Maryland. Seu maior interesse durante toda a infância foi, na verdade, a química (mais especificamente a fabricação de bombas e explosivos caseiros, o que o levou a ser expulso do colégio na adolescência). Zappa conta que seu envolvimento com a música começou por volta dos doze anos, vivendo em Monterey, Califórnia, quando começou a se interessar por percussão: “muitos jovens garotos acham a bateria empolgante, mas não era minha idéia ser um baterista de rock and roll ou algo do tipo, pois o rock and roll ainda não havia sido inventado. Eu só estava interessado nos sons das coisas em que uma pessoa podia bater.”¹ (ZAPPA; OCCHIOGROSSO, 1989, p. 29). Sua formação musical se iniciou de fato em um curso de verão naquele ano, praticando rudimentos de percussão orquestral em tábuas de madeira. Os pais de Zappa alugaram uma caixa clara por algum tempo para que ele pudesse continuar praticando, mas quando isso deixou de ser viável ele passou a utilizar a mobília da casa. Aos quinze, Zappa começou a tocar em uma banda de R&B (*rhythm & blues*, gênero musical dominado, na época, por negros) no colégio, com a qual começou a ensaiar usando panelas e frigideiras, até convencer seus pais a lhe comprarem uma bateria de verdade. Zappa nunca aprendeu a coordenar as mãos e os pés, e portanto tinha dificuldades para manter o tempo no pedal do bumbo. Eventualmente, Zappa foi demitido da banda por “tocar demais os pratos”.

Também no começo de sua adolescência, Zappa começou a se interessar por R&B e a colecionar discos. Ele conta, entretanto, que “os álbuns de rock and roll não apareceram no mercado até vários anos depois que o próprio rock foi inventado” e que “no começo dos anos 50, os adolescentes compravam compactos de 45 ou 78 rotações por minuto.”² (ibid., p. 30). “Como eu era um adolescente de classe média-baixa, o preço de qualquer tipo de vinil hi-fi de rotação lenta parecia completamente fora de cogitação.”³ (loc. cit.). Um dia Zappa encontrou,

1 “[...] A lot of young boys think the drums are exciting, but it wasn’t my idea to be a rock and roll drummer or anything like that, because rock and roll hadn’t been invented yet. I was just interested in the sounds of things a person could beat on.”

2 “Rock and roll albums didn’t appear in the marketplace until several years after rock itself was invented. In the early fifties, teenagers bought 78s or 45s.”

3 “Since I was a lower-middle-class teenager, the retail price of any kind of slowly rotating hi-fi vinyl seemed

por acaso, um artigo na revista *Look* sobre a loja de discos de Sam Goody, dizendo que seu proprietário era tão bom vendedor que “havia conseguido vender até um álbum chamado *Ionisation*”, que não continha “nada além de bateria” e era “dissonante e terrível; a pior música do mundo.”⁴ (ZAPPA; OCCHIOGROSSO, 1989, p. 31). O jovem, vivendo então em El Cajon, Califórnia, imediatamente se interessou pelo disco, que conseguiu comprar pechinchando com o vendedor de uma loja de equipamento hi-fi na cidade vizinha de La Mesa – seu primeiro LP. Tratava-se, na verdade, do álbum *The Complete Works of Edgard Varèse, Volume I*, lançado pelo selo EMS sob o código 401, que incluía, entre outras, a obra “*Ionisation*” para conjunto de percussão⁵. A mãe de Zappa o proibiu de ouvir o disco na sala, mas permitiu que ele levasse o toca-discos para seu quarto:

O toca-discos ficou no meu quarto, e eu ouvi o EMS 401 repetidamente, escrutando as notas da contracapa do disco em busca de cada partícula de informação que eu pudesse recolher. Eu não entendia todos os termos musicais, mas os memorizei mesmo assim.⁶ (Ibid., p. 32).

Durante o restante da adolescência, Zappa forçava todos que iam à sua casa a ouvir Varèse, com o intuito de “testar sua inteligência” (ibid., p. 33). Como presente de aniversário de quinze anos, Zappa pediu que sua mãe lhe deixasse fazer uma ligação de longa distância a Nova York para falar com Varèse. Ambos chegaram a se falar por telefone e a se corresponder, mas Varèse morreu antes que eles tivessem a oportunidade de se conhecer pessoalmente. O segundo LP adquirido por Zappa foi uma gravação de baixo orçamento da “Sagração da Primavera”, de Stravinsky; outro compositor que lhe causou uma impressão muito forte foi Webern, de quem ouviu, na mesma época, a “Sinfonia” (Op. 21) e “alguns quartetos de cordas”. Zappa resumiu da seguinte forma seus principais interesses musicais nessa época:

Eu não sabia nada sobre música dodecafônica na época, mas eu gostava de como soava. Como eu não tinha nenhum tipo de formação técnica, para mim não fazia nenhuma diferença se eu estava ouvindo Lightnin’ Slim, ou um grupo vocal chamado The Jewels, ou Webern, ou Varèse, ou Stravinsky. Para mim era **tudo boa música**.⁷ (Ibid., p. 34, grifo do autor).

entirely out of the question.”

4 “This album is nothing but drums – it’s dissonant and terrible; the worst music in the world.”

5 Este álbum foi recentemente editado em CD pelo selo El Records (código B000VRRQG8).

6 “The record player stayed in my room, and I listened to EMS 401 over and over and over, poring through the liner notes for every bit of information I could glean. I couldn’t understand all the musical terms, but I memorized them anyway.”

7 “I didn’t know anything about twelve-tone music then, but I liked the way it sounded. Since I didn’t have any kind of formal training, it didn’t make any difference to me if I was listening to Lightnin’ Slim, or a vocal group called the Jewels (who had a song out then called ‘Angel in My Life’), or Webern, or Varèse, or Stravinsky. To me it was **all good music**.”

Zappa foi ajudado por alguns professores do colégio, que lhe deram a oportunidade, ainda na adolescência, de reger uma orquestra e testar suas idéias musicais, mas seu aprendizado musical se deu em caráter essencialmente autodidata, por meio dos livros e partituras disponíveis na biblioteca pública de Lancaster, Califórnia (cidade onde sua família morava na época). Desta forma o jovem se aprofundou em instrumentação, orquestração e princípios de regência. Ao mesmo tempo, por meio do acervo de música étnica de seu colégio, Zappa adquiriu um grande interesse pela música tibetana, indiana e do oriente médio (MURRAY, *Jazz From Hell*, 2003).

Foi durante esse período, ainda, que Zappa veio a se interessar pela guitarra, instrumento pelo qual viria a se tornar conhecido internacionalmente menos de uma década depois:

Eu gostava do som dos solos de guitarra de blues, mas o instrumento principal na maioria dos discos na época não era a guitarra, e sim o saxofone. Eu esperei pelos discos que continham solos de guitarra, mas eles eram sempre *muito curtos*. Eu queria poder tocar meus próprios solos – **solos longos** – então eu aprendi a tocar guitarra.⁸ (ZAPPA; OCCHIOGROSSO, op. cit., p. 178-179, grifo do autor).

Antes mesmo de terminar o colégio, Zappa teve a oportunidade de cursar um semestre na universidade, onde obteve boas notas em harmonia, história e apreciação musical (ZAPPA, 2006), mas seu desgosto pelas convenções da música tradicional o levaram a abandonar o estudo formal (FORTE, 1979). Por indicação de seu ex-professor de inglês, que escreveu em 1959 o roteiro do filme de baixo orçamento *Run Home Slow*, Zappa conseguiu seu primeiro trabalho como compositor e teve suas primeiras peças orquestrais e camerísticas gravadas na trilha sonora do filme. O filme foi concluído apenas em 1963 e, com a remuneração recebida pelo serviço, Zappa comprou o estúdio de seu amigo Paul Buff, com quem vinha trabalhando por cerca de um ano, em Cucamonga, Califórnia. Divorciado de seu primeiro casamento, Zappa passou a morar no estúdio (rebatizado como “Studio Z”); durante esse período, realizou suas primeiras produções fonográficas e adquiriu suas primeiras noções em técnicas de gravação e edição, técnicas estas que desenvolveria e estenderia radicalmente ao longo de sua carreira fonográfica. Também nesta época Zappa realizou suas primeiras experiências com vídeo e cinema, interesses que continuaria a explorar de forma intermitente. As atividades do

8 “I liked the sound of blues guitar solos, but guitar wasn’t the featured instrument on most of the records out then – the saxophone was.

I waited for records that had guitar solos on them, but they were always *too short*. I wanted to be able to play my own solos – **long ones** – so I taught myself how to play the guitar.”

jovem Zappa como produtor independente foram suspendidas forçosamente em 1965⁹, após uma armação preparada ilicitamente por um detetive do condado de San Bernardino, que resultou na prisão do músico e no confisco de todas suas fitas e filmes.

Após passar dez dias na prisão em San Bernardino, Zappa se mudou para Los Angeles e começou a tocar em uma banda local de R&B chamada Soul Giants. Após algumas semanas tocando com o grupo, Zappa convenceu seus colegas a mudar o nome da banda para Mothers e começar a tocar material original (isto é, composições do próprio Zappa), a fim de conseguir um contrato com uma gravadora. O líder da banda na época, o saxofonista Davy Coronado, notou que se eles comessem a tocar material original ficariam imediatamente desempregados e optou por sair do grupo, deixando assim o cargo de liderança livre para Zappa. Após um longo período de sérias dificuldades financeiras (conforme a previsão de Coronado), Zappa finalmente conseguiu (conforme sua previsão) um contrato com a gravadora Verve, que exigiu, no entanto, uma alteração no nome da banda. Sob o nome Mothers of Invention, assim, o grupo lançou em 1966 seu primeiro álbum, *Freak Out!*.

1.1.2 *Carreira musical*

A carreira musical de Zappa após o início do Mothers, encerrada com sua morte prematura menos de 30 anos depois, pode ser acompanhada (ainda que não de forma muito linear) por meio de sua gigantesca produção fonográfica. Visto que o foco central deste trabalho é na música orquestral de Zappa, somente os projetos orquestrais empreendidos pelo próprio compositor ao longo de sua carreira serão relacionados em maiores detalhes; os próximos parágrafos, portanto, visam apenas oferecer uma visão geral do trajeto artístico do compositor.

A divisão da obra de Zappa em “fases” não é tão simples como no caso de outros compositores, dada sua tendência a trabalhar simultaneamente em vários projetos completamente diferentes e, especialmente nos últimos anos de sua carreira, a produzir álbuns combinando material de diversos períodos anteriores. Entretanto, é possível esboçar uma divisão grosseira em quatro “fases”: a primeira iria de 1965 a 1971, incluindo, como veremos, um breve período de “transição” de cerca de um ano e meio; a segunda, de 1972 a 1978; a terceira, de 1979 a 1988; e a quarta, de 1989 a 1993¹⁰.

9 A cronologia referente a este período da carreira de Zappa é confusa e muitas das datas citadas pelo próprio Zappa em sua autobiografia estão evidentemente equivocadas. Uma cronologia detalhada, cruzando dados provenientes de uma quantidade impressionante de fontes distintas (e devidamente relacionadas), pode ser encontrada no site IINK (ver seção 1.4).

10 Esta divisão tem exclusivamente a finalidade de ajudar a organizar a descrição que se segue; ela é, em parte,

Na “primeira fase” está incluído todo o período com o Mothers/Mothers of Invention (daqui em diante, MOI), cuja formação sofreu poucas alterações até 1970 (a mais significativa sendo a adição de alguns sopros). Zappa produziu, apenas entre 1966 e 1970, sete álbuns e uma coletânea com o MOI, além de dois trabalhos independentes da banda: o primeiro, *Lumpy Gravy* (1968), que será comentado brevemente na seção 1.1.3, e o segundo, *Hot Rats* (1969), um dos álbuns mais influentes de Zappa, considerado por muitos como o marco inicial do gênero conhecido como “jazz rock” ou “fusion” (ao qual, assim como a qualquer outro gênero, Zappa nunca aderiu). *Hot Rats* é também um marco na carreira de Zappa: é com ele que o compositor começa a estabelecer sua reputação como guitarrista “de peso”, com as seções de improvisação estendida em “Willie The Pimp”, “Son Of Mr. Green Genes” e “The Gumbo Variations”, e como arranjador, orquestrador e produtor, introduzindo algumas técnicas peculiares desenvolvidas por Zappa em estúdio, como a orquestração (por meio de *overdubs*, isto é, gravações sucessivas, sobrepostas em estúdio, das partes instrumentais que compõem o arranjo) de passagens originalmente improvisadas. Na verdade, todas as passagens “orquestrais” nesse álbum foram realizadas desta forma, com todas as partes de sopros e teclados gravadas por um único músico, o multi-instrumentista Ian Underwood. Técnicas bastante avançadas de produção podem ser encontradas também nos álbuns gravados com o MOI nesta época, especialmente a gravação de partes instrumentais e/ou vocais em rotação acelerada ou desacelerada, resultando não só em uma mudança de registro como em uma radical distorção do timbre original dos instrumentos ou das vozes. Essa técnica é responsável pela sonoridade “peculiar” que predomina sobretudo nos álbuns *We're Only In It For The Money* (1967) e *Uncle Meat* (1969)¹¹.

Em 1969 Zappa decidiu que a formação original do MOI, cujos salários mensais, a esta altura, eram pagos por ele, havia se tornado insustentável (ZAPPA; OCCHIOGROSSO, 1989), e decidiu acabar com o grupo. Após alguns meses trabalhando em estúdio e fazendo apresentações esporádicas com grupos variáveis, Zappa formou um novo grupo, resgatando o nome original Mothers, com o qual trabalhou até o final de 1971. O grupo incluía, entre outros, os vocalistas Mark Volman e Howard Kaylan (conhecidos em dupla como “Flo [ou *The Florescent Leech*] and Eddie”), ex-integrantes do grupo The Turtles, e o renomado tecladista de jazz George Duke. Com este grupo Zappa produziu seu primeiro longa-metragem, *200 Motels*¹², e realizou duas turnês, das quais resultaram dois álbuns gravados ao

subjetiva, e não é corroborada por nenhum autor, mas parece ser a mais sensata à luz da vasta produção fonográfica de Zappa e de seu longo currículo de turnês norte-americanas e mundiais.

11 Para uma exploração mais detalhada do trabalho pioneiro desenvolvido pelo compositor na área da produção fonográfica e da ligação deste com seu trabalho composicional, ver WATSON (1996).

12 Ver seção 1.1.3.

vivo: *Fillmore East – June 1971* (1971) e *Just Another Band From L.A.* (1972). Durante este período, considerado aqui como uma “transição” entre a primeira e segunda “fases”, Zappa produziu ainda um álbum com composições suas gravadas pelo violinista francês Jean-Luc Ponty, *King Kong* (1970).

Em dezembro de 1971, durante um show do Mothers no Rainbow Theatre em Londres, Zappa foi atacado por um membro do público que o empurrou para dentro do fosso da orquestra, de cerca de cinco metros de profundidade. Zappa ficou gravemente ferido (“a banda pensou que eu estava morto”)¹³, passou a maior parte do ano seguinte em uma cadeira de rodas e teve a tessitura de sua voz deslocada uma terça abaixo (ibid.). Durante este período, que representa o início da “segunda fase”, Zappa produziu mais dois álbuns importantes, *Waka/Jawaka* e *The Grand Wazoo* (1972), além de compor a obra “The Adventures of Greggery Peccary”, lançada alguns anos depois no álbum *Studio Tan* (1978) e descrita por Zappa como “uma espécie de conto de fadas musical”, que conta a história de um porco-domato que inventa o calendário¹⁴. Após sair da cadeira de rodas, Zappa realizou duas turnês, primeiro com a *big band* de vinte músicos que havia utilizado em *The Grand Wazoo*, e depois com uma versão reduzida da mesma banda, conhecida informalmente como “Petit Wazoo”. Apesar de, a partir daí, Zappa ter começado a optar por trabalhar com formações mais variáveis, montadas especificamente para certos projetos ou turnês, o compositor continuou utilizando os nomes “Mothers” ou “Mothers of Invention” para todas as bandas com que trabalhou até 1976. De modo geral todas estas bandas são caracterizadas pela exploração do virtuosismo instrumental, por um lado (com músicos notáveis como Jean-Luc Ponty, George Duke, a percussionista Ruth Underwood, o trombonista Bruce Fowler, os irmãos Michael e Randy Brecker e os bateristas Chester Thompson e Terry Bozzio, entre muitos outros) e, por outro, de canções expressamente humorísticas. Também neste período, como resultado da interação com bateristas e seções rítmicas (“cozinhas”) cada vez mais proficientes e ousadas, Zappa pôde desenvolver intensamente seu estilo e sua técnica como guitarrista e improvisador. Todos esses aspectos são evidentes nos álbuns mais importantes que resultaram desse período: *Over-Nite Sensation* (1973), *Apostrophe (')*, *Roxy & Elsewhere* (1974), *One*

13 “The band thought I was dead.”

14 Esta peça pertencia, originalmente, ao álbum triplo *Läther*, produzido em 1977. A Warner Bros., gravadora com que Zappa estava vinculado na época, se recusou a lançar o álbum; para boicotá-la, Zappa tocou o álbum inteiro em um programa de rádio em Los Angeles, incentivando os ouvintes a gravarem a transmissão; entretanto, visto que seu contrato exigia que ele lançasse mais alguns discos pela Warner, boa parte do material que integrava o álbum foi então incluído nos álbuns *Zappa In New York*, *Studio Tan*, *Sleep Dirt* e *Orchestral Favorites* (1979 – ver seção 1.1.3). *Läther* acabou sendo lançado postumamente em 1996. Uma versão primordial de “Greggery Peccary”, gravada em 1972, pode ser ouvida em *Wazoo* (2007); um trecho da peça, ainda, foi incorporado na suíte “Farther Oblivion” (*ID*, 1972; *P*, 1973).

Size Fits All (1975), *Zoot Allures* (1976), *Zappa In New York* (1978), *Sudio Tan* (1978) e *Sleep Dirt* (1979), além de *You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 2* (gravado ao vivo em Helsinki em 1974, mas lançado apenas em 1992).

A “terceira fase”, certamente a mais produtiva de Zappa, compreende uma lista de lançamentos longa demais para citar aqui, que se inicia com o sucesso de vendas *Sheik Yerbouti* e a ópera-rock surrealista em três atos *Joe's Garage* (ambos de 1979). Zappa abandona definitivamente o nome Mothers/Mothers of Invention e passa a se concentrar cada vez mais em seu trabalho como compositor e produtor, reduzindo consideravelmente, inclusive, o espaço para a “indeterminação” em suas apresentações ao vivo (e conseqüentemente a liberdade dos intérpretes, ainda que esse aspecto tenha sido reintroduzido, de forma bem mais controlada, na turnê de 1988). Dentre as novidades que caracterizam este período da carreira de Zappa estão, além de alguns de seus mais importantes projetos orquestrais¹⁵: o aperfeiçoamento da “xenocronia”, técnica de estúdio cunhada por Zappa em meados da década de 1970, que consistia na sobreposição de partes musicais provenientes de gravações desconexas, construindo assim complexas texturas polirrítmicas e “interações” entre instrumentos¹⁶; o engajamento cada vez maior na política, especialmente no ativismo anti-censura nos EUA; a produção de álbuns focados apenas em seus solos de guitarra, compilados a partir de gravações de apresentações ao vivo – a trilogia *Shut Up 'N Play Yer Guitar*, *Shut Up 'N Play Yer Guitar Some More* e *Return Of The Son Of Shut Up 'N Play Yer Guitar* (1981) e *Guitar* (1988); a aquisição por parte de Zappa, após uma série de batalhas judiciais, dos direitos sobre todo o material que o compositor havia gravado e lançado desde o início de sua carreira, e a posterior reedição em CD de seu catálogo completo¹⁷; a criação do estilo denominado por Zappa como “Meltdown”, vagamente inspirado no *Sprechstimme* (“canto falado”) de Schoenberg, evidente em peças como “The Dangerous Kitchen” e “The Jazz Discharge Party Hats” (ambas de *The Man From Utopia*, 1983); a aquisição do Synclavier DMS, uma poderosa (e, na época, extremamente cara) estação musical computadorizada que combinava funções de síntese, seqüenciamento, *sampling*, edição e mixagem, o que resultou em uma imensa quantidade de composições eletrônicas, que podem ser ouvidas em álbuns como *Boulez Conducts Zappa: The Perfect Stranger* (1984), *Frank Zappa Meets The Mothers Of Prevention* (1985) e *Jazz From Hell*

15 Ver seção 1.1.3.

16 Este procedimento foi utilizado na construção das peças “Friendly Little Finger”, de *Zoot Allures*, e “Rubber Shirt”, de *Sheik Yerbouti*, bem como em vários dos solos de guitarra em *Joe's Garage*.

17 É interessante destacar que Zappa foi um dos primeiros artistas e produtores a aderir com convicção à tecnologia digital e ao CD, em uma época em que a indústria ainda hesitava em substituir as mídias analógicas.

(1986); e uma exploração ainda maior do virtuosismo instrumental e do humor absurdista que havia caracterizado a “fase” anterior em álbuns como *You Are What You Is* (1981), *Ship Arriving Too Late To Save A Drowning Witch* (1982), *Them Or Us* (1984) e *Does Humor Belong In Music?* (1986, também disponível em vídeo). Esta “fase” se encerra com a última turnê de Zappa, em 1988, realizada com uma banda de doze músicos (além do Synclavier), que o compositor acabou sendo obrigado a dismantelar no meio da turnê devido a conflitos entre alguns integrantes da banda, forçando o cancelamento do restante dos shows. Desta turnê resultaram três álbuns fundamentais: *Broadway The Hard Way* (1988), *The Best Band You Never Heard In Your Life* (nomeado em referência ao fim prematuro da banda) e *Make A Jazz Noise Here* (1991).

Já com quase cinqüenta anos de idade, Zappa decidiu não voltar a excursionar para passar a se concentrar em projetos mais ambiciosos, alguns dos quais são descritos em sua autobiografia, escrita em 1989 com a assistência de Peter Occhiogrosso. O compositor começa a se dedicar com mais afinco, por exemplo, à política e às relações internacionais, principalmente com a União Soviética, Iugoslávia e Tchecoslováquia. Poucos anos depois, entretanto, ele seria diagnosticado com câncer de próstata em estágio avançado. Em seus últimos anos de vida, Zappa se empenhou para finalizar a maior quantidade de projetos possíveis, lutando contra a evolução da doença que o forçava a reduzir cada vez mais seus esforços e horas de trabalho. Os mais importantes projetos desta última “fase”, dentre os que Zappa conseguiu finalizar em vida, são, além de *The Yellow Shark*¹⁸, sua obra-prima eletrônica *Civilization Phaze III* (lançada postumamente em 1994, mas originalmente concebida como uma “ópera-pantomima” e prevista para estreiar naquele ano em Viena) (cf. MEAD, 1993) e *Dance Me This* (álbum de composições eletrônicas ainda não lançado).

Finalmente, poucos meses antes de sua morte, Zappa produziu *Varèse: The Rage And The Fury*, um álbum com obras de Varèse executadas pelo Ensemble Modern sob a regência de Peter Eötvös. O lançamento do álbum foi anunciado no site oficial de Zappa¹⁹ em 1995, mas até hoje não ocorreu, devido a misteriosas disputas judiciais que nunca foram explicadas. Zappa justificou o projeto com a seguinte frase: “a música de Varèse nunca recebeu o crédito que merece, e eu acredito que é porque nunca houve tecnologia para gravar suas composições adequadamente”²⁰. Não há previsões para o lançamento deste álbum, que inclui ainda remasterizações feitas por Zappa da composição eletrônica “Poème Électronique” e das

18 Ver seção 1.1.3.

19 <<http://www.zappa.com>>.

20 Citação publicada no site www.zappa.com em 1997: “Varèse’s music has never been given the credit it deserves and I believe it’s because the technology was never there to record the compositions properly.”

interpolações de fita magnética em “Déserts”. Sabe-se, entretanto, que muitos músicos que assistiram às sessões de gravação, incluindo o compositor Nicholas Slonimsky, amigo pessoal de Zappa e responsável pela estréia de várias obras de Varèse nos EUA, disseram nunca ter ouvido uma gravação de obras de Varèse com uma qualidade comparável a estas (informação verbal)²¹.

1.1.3 *Projetos orquestrais*

Durante boa parte de sua carreira, Zappa tentou insistentemente obter execuções e gravações satisfatórias de sua música orquestral. Muitas dessas tentativas, frustradas, resultaram apenas na perda de enormes quantias de dinheiro; algumas outras deram origem a concertos e gravações de grande importância. O primeiro desses projetos data de 1963, antes mesmo da fundação dos Mothers, quando Zappa organizou um concerto com composições suas na universidade de Mount Saint Mary, Califórnia. Com efeito, trata-se da primeira execução pública da música instrumental de Zappa; sabe-se por gravações não oficiais que as peças tocadas, entretanto, divergiam bastante do que viria se tornar o estilo composicional característico de Zappa. As peças em questão utilizavam extensivamente recursos como improvisação, indeterminação, partituras gráficas, projeção de filme e colagens aleatórias de fita magnética. As declarações que Zappa daria no futuro sobre suas primeiras experiências composicionais sugerem que estas peças possam estar dentre aquelas que o compositor rejeitou após conseguir ouvi-las; entretanto, a sessão de perguntas realizada após o concerto com alunos da universidade mostra o jovem compositor bastante seguro quanto ao intuito de seu trabalho. Por outro lado, é possível encontrar elementos característicos do idioma musical de Zappa em obras ainda anteriores, como a própria trilha sonora composta para o filme *Run Home Slow*, o que sugere que talvez o concerto em Mount Saint Mary tenha representado desde o princípio, para o compositor, um experimento singular, um “desvio” em relação a seus objetivos principais.

Em 1966, após o lançamento de *Freak Out!*, a gravadora Capitol ofereceu a Zappa um contrato para produzir um álbum exclusivamente com peças orquestrais. O projeto foi barrado pela Verve, com quem Zappa tinha contrato de exclusividade na época, e o álbum acabou saindo apenas no formato de fita de 8 pistas, em uma tiragem muito pequena, sob o título *Lumpy Gravy*. Posteriormente a Verve comprou a *master* da Capitol; trechos do projeto

21 Conversa particular do autor com William Forman (trompetista do Ensemble Modern na época) em Darmstadt, Alemanha, em julho de 2008.

original foram combinados (utilizando técnicas de edição muito próximas da prática da música concreta) com gravações de diálogos desconexos, improvisados em estúdio, para produzir a versão mais conhecida de *Lumpy Gravy*, lançada em 1968. A obra é definida por Zappa no encarte do disco como “uma peça curiosamente inconsistente que começou como um BALÉ mas provavelmente não chegou lá”. A esta altura Zappa já havia lançado três álbuns como líder do MOI, mas *Lumpy Gravy* foi seu primeiro trabalho “solo”, isto é, independente da banda.

O primeiro projeto orquestral de peso de Zappa foi certamente o filme *200 Motels*, concebido e dirigido pelo compositor em 1971, um musical surrealista sobre a vida de uma banda de rock em turnê. Estrelado pelos próprios integrantes do Mothers of Invention, além de atores como Ringo Starr, Keith Moon e Theodore Bikel, o filme foi produzido nos estúdios Pinewood, em Londres; a trilha sonora, composta majoritariamente “em aeroportos e hotéis” durante turnês ao longo dos seis anos que precederam sua realização (cf. ZAPPA, 1989; 1993), foi executada pelo Mothers e pela Royal Philharmonic Orchestra sob a regência de Elgar Howarth, além do coro Top Score Singers, um quarteto de violões supervisionado por John Williams, e a soprano solista Phyllis Bryn-Julson. A orquestra é colocada em cena no filme, em uma espécie de réplica de campo de concentração, com a inscrição *Arbeit Macht Frei* (“o trabalho liberta”, slogan comumente encontrado na entrada de campos de concentração nazistas construídos nas décadas de 1930 e 1940) reproduzida em um brasão sobre a entrada. O projeto enfrentou obstáculos de todos os tipos, começando com o tempo relativamente curto de produção (cerca de uma semana para ensaios e outra para filmagens) e terminando com a Royal Philharmonic cancelando em cima da hora um concerto com o Mothers agendado no Royal Albert Hall, alegando que algumas das músicas continham “letras obscenas” (o que levou Zappa a processar a coroa britânica por quebra de contrato). Tanto o filme quanto o álbum duplo com a trilha sonora, entretanto, foram lançados no mesmo ano. *200 Motels* mantém o aspecto do pioneirismo: foi o primeiro filme na história do cinema produzido inteiramente em formato de vídeo (35 mm) e posteriormente transferido para película, e faz ampla utilização de técnicas ou “truques” possibilitados ou facilitados pela mídia magnética, tais como sobreposições, imagens retrogradadas, *chroma key*²² etc. *200 Motels* mostrou-se um marco na carreira de Zappa e continuou tendo importantes desdobramentos em sua obra, como veremos, por exemplo, em “Naval Aviation In Art?”²³.

22 Recurso que posteriormente se tornou comum em montagens de vídeo, consistindo na sobreposição de duas imagens distintas por meio do anulamento de uma cor específica em uma delas (geralmente o azul ou o verde).

23 Ver seção 3.4. É importante notar que boa parte da música orquestral utilizada no filme havia sido apresentada antes mesmo da sua produção, somada a outras peças, em dois concertos: o primeiro em

Em 1975, Zappa montou uma pequena orquestra formada por músicos de estúdio independentes, baseados em Los Angeles, para apresentar e gravar algumas obras e arranjos seus em dois concertos e duas sessões de gravação fechadas ao longo de três dias. O conjunto foi batizado por Zappa com o mesmo nome dado à orquestra de *Lumpy Gravy* (que tinha inclusive integrantes em comum) oito anos antes: Abnuceals Emuukha Electric Orchestra. Assim como nos projetos anteriores, o instrumental combinava a estrutura de uma orquestra tradicional com recursos de amplificação e instrumentos elétricos e eletrônicos oriundos da música popular. Além de um fragmento de *Lumpy Gravy* para violino solo e orquestra e de arranjos expandidos de peças já conhecidas do público, com eventual participação de Zappa à guitarra, o projeto incluiu a estréia de versões embrionárias de “Bogus Pomp” (construída a partir de fragmentos orquestrais extraídos de *200 Motels*), “Pedro’s Dowry” e “Naval Aviation In Art?”. Fragmentos dessas gravações podem ser ouvidos em diversos lançamentos de Zappa, principalmente *Studio Tan* (1978), *Orchestral Favorites* (1979) e *Läther* (1996).

De 1976 a 1982, Zappa investiu em várias outras oportunidades fracassadas de obter execuções satisfatórias de suas peças escritas para grande orquestra. O compositor relata esses eventos com bastante amargura em sua autobiografia, estimando em centenas de milhares de dólares (gastos principalmente com copistas e viagens intercontinentais) o prejuízo resultante de projetos abortados com quatro orquestras diferentes na Europa e nos EUA. Finalmente, Zappa decidiu contratar pessoalmente uma orquestra profissional para gravar suas obras, o que resultou, em 1983, em um concerto e duas sessões de gravação com a London Symphony Orchestra, sob a regência de Kent Nagano, além dos solistas Chad Wackerman, Ed Mann (bateria e percussão respectivamente, ambos integrantes da banda de Zappa durante a maior parte da década de 1980) e David Ocker (clarinete, que na época trabalhava como transcritor e copista particular de Zappa). Devido à péssima acústica da única sala que Zappa conseguiu alugar para realizar a gravação, o compositor se viu obrigado a gravar cada naipe orquestral em uma ou duas pistas separadas (na primeira gravação digital multipista de uma orquestra sinfônica na história) e “reconstruir” a ambiência artificialmente em seu estúdio, durante o processo de mixagem, com um processador de reverb digital. Talvez para compensar a “frieza” da ambiência digital, o compositor optou não por um único ambiente acústico, mas por uma “coleção de ambientes imaginários”, integrando essas variações de ambiência no próprio discurso musical:

Londres em 1968, com um agrupamento camerístico formado por membros da orquestra sinfônica da BBC, e o segundo nos EUA em 1970, com a filarmônica de Los Angeles regida por Zubin Mehta (ambos os concertos contando ainda com o MOI); apenas fragmentos do primeiro foram lançados oficialmente, 25 anos depois, em *Ahead Of Their Time* (1993).

Cada mundo imaginário tinha um conjunto diferente de características. Nós mixamos cada seção da música como se ela tivesse ocorrido no seu próprio espaço acústico personalizado. [...] Em fones de ouvido, especialmente, você tem a impressão de estar sentado no meio da orquestra, com o tamanho aparente da sala e a textura da superfície das paredes mudando de acordo com o caráter musical de cada seção.²⁴ (ZAPPA; OCCHIOGROSSO, 1989, p. 155).

London Symphony Orchestra foi lançado em dois volumes, o primeiro em 1983 e o segundo em 1987 (Zappa adiou o lançamento por quatro anos, vislumbrando avanços tecnológicos que lhe permitissem “camuflar” na edição ao menos uma parte dos erros cometidos pelos instrumentistas), e ambos foram compilados em 1995 no CD *London Symphony Orchestra, Vol. I & II*. A ordem das faixas foi ligeiramente alterada no CD para dar-lhe mais consistência conceitual: o primeiro disco traz três obras orquestrais originais (o balé duplo “Bob in Dacron and Sad Jane” e a monumental “Mo ’N Herb’s Vacation”), enquanto o segundo traz basicamente versões expandidas de composições já presentes em álbuns anteriores (“Envelopes” de *Ship Arriving Too Late to Save a Drowning Witch*; “Pedro’s Dowry”, “Bogus Pomp” e “Strictly Genteel” de *Orchestral Favorites*, sendo as duas últimas derivadas de material oriundo da trilha de *200 Motels*).

Antes mesmo das gravações com a LSO, Zappa conheceu Pierre Boulez, a quem havia enviado algumas partituras orquestrais no final da década de 1970²⁵. Boulez disse que não podia reger suas obras pois não tinha nenhuma orquestra sinfônica à sua disposição na França, mas encomendou de Zappa uma obra para o Ensemble InterContemporain, composto de 29 instrumentistas, e dirigido na época por Peter Eötvös, que voltaria a trabalhar com Zappa em projetos posteriores. Zappa compôs “The Perfect Stranger” e adaptou mais duas peças, “Dupree’s Paradise” e “Naval Aviation In Art?”, para a formação do Ensemble; Boulez estreou e gravou as obras em Paris em janeiro de 1984, e o álbum *Boulez Conducts Zappa: The Perfect Stranger* foi editado no mesmo ano. Além das gravações, realizadas no IRCAM, o álbum contém ainda algumas das primeiras composições eletrônicas realizadas por Zappa no Synclavier.

Ainda em 1984, Zappa organizou o espetáculo *A Zappa Affair*, realizado duas vezes em Berkeley, Califórnia, com a orquestra sinfônica de Berkeley regida por Kent Nagano. O espetáculo incluiu a estréia mundial do monumental balé “Sinister Footwear”, escrito para

24 “Each imaginary world had a different set of characteristics. We mixed each section of the music as if it had occurred in its own personalized acoustical space. [...] In earphones, especially, you get the impression of sitting in the middle of the orchestra, with the apparent room size and surface texture of the walls changing, according to the musical character of each section.”

25 Estas partituras estão hoje disponíveis na mídioteca do IRCAM (Institut de Coordination et Recherche Acoustique-Musique) em Paris, fundado, e na época ainda dirigido, por Boulez.

uma orquestra gigantesca, incluindo naipe de saxofones, sintetizadores e grupo de rock²⁶, e a estréia americana de algumas das obras gravadas pela LSO, também na forma de balés (como haviam sido originalmente concebidas). É interessante notar que as coreografias foram executadas, no entanto, não por uma companhia de dança, mas por uma companhia de teatro de bonecos, utilizando bonecos gigantes – uma produção monumental, realizada sob condições não exatamente ideais (cf. CAHILL, 1987). Um dos concertos foi transmitido ao vivo pelo rádio, mas Zappa, insatisfeito, ordenou que todos os registros oficiais fossem destruídos.

O compositor odiou, da mesma forma, a estréia de “The Perfect Stranger” em 1984 (“Boulez praticamente teve que me arrastar ao palco para receber os aplausos”)²⁷ (ZAPPA; OCCHIOGROSSO, 1989, p. 196), e avaliou as dispendiosas gravações realizadas pela LSO como “[...] ‘demos’ de alta categoria do que reside de fato nas partituras”²⁸ (ibid., p. 146). Habitado à rigorosa disciplina necessária para adaptar seus músicos à extrema dificuldade técnica de suas composições (cada turnê das bandas de Zappa era geralmente precedida de um período de vários meses ensaiando oito horas por dia), o compositor tinha sérias dificuldades para aceitar os resultados que uma orquestra sinfônica é capaz de produzir em condições normais, com tempo de ensaio e orçamento reduzidos e nem sempre muita boa vontade por parte dos instrumentistas. De 1985 em diante, após compor obras encomendadas por grupos como o Kronos Quartet e o Aspen Wind Quintet²⁹, o compositor passou a recusar encomendas oferecidas por conjuntos do mundo inteiro (ibid.) e adotou o Synclavier como meio preferencial para suas composições mais complexas, buscando neutralizar o “elemento humano” que infestava as gravações de sua música orquestral: “o que eu estive esperando desde que eu comecei a escrever música [...] era uma oportunidade de ouvir o que eu escrevi tocado sem erros e sem má vontade. O Synclavier resolve o problema para mim. A maior parte do que eu estou escrevendo agora não é destinada a mãos humanas.”³⁰ (ZAPPA apud DI PERNA, 1986, p. 24).

Mais seis anos se passaram até que Zappa (já diagnosticado com câncer na próstata em

26 Ver seção 3.1.

27 “I hated that premiere. Boulez virtually had to drag me onto the stage to take a bow.”

28 “Thanks to songs like ‘Dinah Moe Humm,’ ‘Titties & Beer’ and ‘Don’t Eat the Yellow Snow,’ I managed to accumulate enough cash to bribe a group of drones to grind its way through pieces like ‘Mo ’N Herb’s Vacation,’ ‘Bob in Dacron’ and ‘Bogus Pomp’ [...] – in performances which come off like high-class ‘demos’ of what actually resides in the scores.”

29 Respectivamente, o quarteto de cordas “None of the Above” e o quinteto de sopros “Times Beach”, ambas obras parcialmente incluídas em *The Yellow Shark* na década seguinte.

30 “What I’ve been waiting for ever since I started writing music [...] was a chance to hear what I wrote played back without mistakes and without a bad attitude. The Synclavier solves the problem for me. Most of the writing I’m doing now is not destined for human hands.”

estágio avançado) foi contatado por Dieter Rexroth, diretor do Festival de Frankfurt, com a proposta de lhe encomendar uma obra para o grupo europeu especializado em música contemporânea Ensemble Modern (daqui em diante EM), regido na época por Peter Rundel. Zappa inicialmente demonstrou pouco interesse pela proposta, mas o acordo foi fechado quando os diretores do grupo viajaram a Los Angeles para lhe apresentar as gravações do Ensemble de obras de Kurt Weill e Helmut Lachenmann (RENSE, 1993). Eventualmente o projeto evoluiu para um grande evento, apresentado na forma de uma espécie de “suíte de concerto” intitulada *The Yellow Shark*. O trabalho, apresentado em oito concertos em Frankfurt, Berlim e Viena que deram origem ao CD homônimo (o último que o compositor lançou em vida), combinou, à maneira “zappiana”, novas peças escritas especialmente para o EM, adaptações de peças do tipo “humanamente impossíveis” criadas no Synclavier, novos arranjos de peças camerísticas compostas na década de 1980 e de “standards” de seu repertório das décadas de 1960 e 1970, e duas “leituras dramáticas” acompanhadas por improvisações coletivas dirigidas pelo próprio compositor (“Food Gathering in Post-Industrial America, 1992” e “Welcome to the United States”).

The Yellow Shark é, para muitos, uma das obra-primas de Zappa, por várias razões: além de ter sido a primeira vez que Zappa teve a oportunidade de trabalhar com uma orquestra profissional com a mesma proximidade, disciplina e tempo de ensaio com que sempre dirigiu suas bandas – uma orquestra cujos integrantes estavam realmente empenhados em fazer a música soar da melhor forma possível e dispostos a muitos sacrifícios para atingir esse objetivo (o grupo bancou com suas próprias finanças a viagem aos EUA para uma temporada de ensaios no estúdio de Zappa³¹) –, o projeto trouxe inovações radicais tanto no sentido da interação entre instrumentos acústicos e recursos tecnológicos quanto no próprio modo de utilizar a orquestra³². Além disso, os concertos tiveram um público estimado em duas mil pessoas por apresentação, com longos aplausos e pedidos de bis ao fim de cada noite, mesmo depois que Zappa foi obrigado a deixar a turnê devido ao seu grave estado de saúde – um sucesso completamente inesperado para um concerto de música contemporânea (RENSE, 1993).

31 Partes desses ensaios estão registradas no CD póstumo *Everything Is Healing Nicely* (1999) e no documentário *AAAFNRAA – The Yellow Shark Rehearsals* (1992).

32 Zappa encomendou especialmente para o projeto um complexo sistema de espacialização digital que projetava a música no espaço através de seis alto-falantes dispostos em torno do público, mixando os sons da orquestra em tempo real de acordo com as propriedades acústicas de cada sala, e levou às últimas conseqüências o sistema de sinais que costumava usar em suas bandas para dirigir os intérpretes e “compor” em tempo real, desenvolvendo com o EM uma nova forma de “regência” que deu origem às duas improvisações já citadas.

1.2 Revisão crítica da bibliografia existente

Como foi dito na introdução, existe muito pouco material publicado sobre a obra de Zappa do ponto de vista musicológico. É certo que o surgimento de trabalhos importantes nos últimos anos aponta para uma expansão nesse campo, que deve continuar gerando frutos no futuro próximo; por ora, entretanto, o pesquisador dispõe de um material limitado e nem sempre exemplar em termos de rigor científico ou metodológico. Com efeito, uma boa parte desse material contém problemas notáveis, desde falhas de revisão e transcrições duvidosas até erros de interpretação provocados por equívocos cronológicos (geralmente resultado de informação insuficiente sobre a vida e a obra do compositor). Vale a pena, assim, fazer aqui um apanhado dessa bibliografia, esclarecendo eventuais maus entendidos que possam provir de sua leitura por um pesquisador inadvertido. O anexo 1 deste trabalho traz ainda importantes correções para todos os exemplos musicais reproduzidos com erros nas publicações comentadas a seguir.

1.2.1 *Bernard, Borders e Ashby*

Os primeiros musicólogos a se debruçarem seriamente sobre a obra de Zappa foram Jonathan Bernard (também autor de diversos estudos dedicados à obra de Varèse), James Borders e Arved Ashby. Bernard publicou dois importantes ensaios, “Listening to Zappa” e “The Musical World(s) of Frank Zappa: Some Observations of his “Crossover” Pieces” (ambos em 2000)³³, que apesar de algo “idiossincráticos”, devido à subjetividade das interpretações, aportam um olhar crítico e abrangem um horizonte bastante amplo da produção do compositor. O primeiro destes aborda a trajetória de Zappa de forma mais geral, concentrando-se em aspectos como o uso da paródia e sua tendência ao revisionismo (evidente na história de praticamente todas as obras analisadas no capítulo 3) e ao *crossover*. Bernard esboça ainda neste trabalho uma classificação dos tipos de forma mais comumente empregados por Zappa, que abordaremos na seção 2.1.4. Já o segundo ensaio de Bernard concentra-se no caso do *crossover*, abordando as obras que aparecem no catálogo de Zappa tanto em forma orquestral quanto em versões reduzidas, gravadas por suas próprias bandas – especificamente “Dupree’s Paradise” (*YCDTOSA2*, 1974; *TPS*, 1984; *MAJNH*, 1988), “A Pound For A Brown” (*UM*, 1968; *AOTT*, 1968; *ZINY*, 1976; *YCDTOSA5*, 1982; *TYS*, 1992) e o

³³ Curiosamente, ambos os artigos são citados por Ashby em um artigo de 1999, que por sua vez atribui ao primeiro destes a data 1998. Evidentemente Ashby leu os artigos antes de sua publicação; é possível que 1998 fosse uma data originalmente prevista que acabou não sendo cumprida. Ver ASHBY, 1999a, p. 604.

segundo e terceiro movimentos de “Sinister Footwear”. Bernard não chega a analisar de forma aprofundada, entretanto, a construção das obras, abordando apenas aspectos comparativos entre as diferentes versões de cada uma, buscando revelar detalhes importantes sobre a prática do *crossover* na música de Zappa. A principal fragilidade do trabalho de Bernard são, infelizmente, os exemplos musicais: embora alguns sejam copiados das partituras oficiais, os casos em que Bernard opta por transcrever uma gravação contêm, de acordo com nossa análise, muitos equívocos, e freqüentemente não apresentam correspondência com as divisões rítmicas e métricas originais, mudando completamente o sentido musical da passagem³⁴. Bernard expõe ainda algumas brechas em sua pesquisa cronológica: sobre “Sinister Footwear”, o autor sugere que o terceiro movimento da obra poderia ter sido composto *antes* da improvisação que lhe deu origem (hipótese incoerente com as origens da obra)³⁵, dentre outras suposições equivocadas³⁶, e afirma que a versão orquestral de “Envelopes” é a “original” e que esta teria sido adaptada para banda de rock devido às dificuldades de tê-la executada. Com efeito, o próprio Zappa (1983) esclareceu que a primeira versão desta obra (*SATLTSADW*, 1981), para “dois instrumentos de teclado amplificadas com acompanhamento de seção rítmica”, foi composta na década de 1960, e que a versão para grande orquestra foi derivada do arranjo encomendado – e estreado – pela Orquestra de Sopros da Holanda³⁷.

Já Borders, em seu artigo “Frank Zappa’s ‘The Black Page’: A Case of Musical ‘Conceptual Continuity’”, publicado no mesmo volume do segundo artigo de Bernard, concentra-se em uma única peça, examinando as transformações ocorridas nas diversas “recomposições” que esta sofreu³⁸. Particularmente interessantes são as observações de

34 Ver anexo 1.

35 “Melodicamente [...], as duas versões são para todos os efeitos a mesma, o que, é claro, levanta a interessante pergunta de qual é realmente a versão ‘original’ deste movimento. Muita da música de Zappa, sem dúvida, era escrita ‘à guitarra’ [...]. Certamente, nas mãos hábeis de Zappa, [este movimento] soa bem idiomático para a guitarra – uma qualidade que também é refletida na árdua transcrição de Steve Vai [...]” (BERNARD, 2000b, p. 35). As palavras de Bernard sugerem que, em qualquer hipótese, a melodia tenha sido originalmente escrita, e não improvisada; evidentemente, se fosse esse o caso, não haveria necessidade de encomendar uma transcrição do solo (ver seção 3.1).

36 Por exemplo, “[...] Ambas as execuções [da versão para banda de rock do segundo movimento de ‘Sinister Footwear’] datam de depois da execução orquestral em junho de 1984.” (BERNARD, 2000b, p. 35). Bernard se refere presumivelmente às gravações dos álbuns *Them Or Us* (1984) e *Make A Jazz Noise Here* (1991). Entretanto, a primeira destas é editada a partir de gravações de 1981 e 1982. Para citar apenas as fontes “oficiais”, a mesma versão pode ser ouvida (e assistida) ainda em um dos shows de Zappa no Palladium, em Nova York, transmitido ao vivo pela MTV norte-americana em 31/10/1981.

37 “The first version of ENVELOPES was written for two amplified keyboard instruments with rhythm section accompaniment, and an attempt was made to record it [...] in 1968. [...] In response to a request from the *Netherlands Wind Ensemble* for several compositions designed for their instrumentation, a special reggae version was prepared, eventually leading to this version for large orchestra.”

38 É importante notar que as duas versões de “The Black Page #1” (originalmente um solo de bateria, ao qual Zappa adicionou uma melodia posteriormente) e “The Black Page #2” são peças completamente diferentes, cada uma sendo uma “recomposição” da anterior. Esta última foi executada e gravada em uma grande

Borders sobre as implicações estruturais dos processos de transformação rítmica e melódica empregados por Zappa, que dão às três peças conhecidas como “The Black Page” configurações formais bastante distintas. Entretanto, Borders peca por não considerar a harmonia em sua análise, chegando a afirmar que tanto “The Black Page #1” (ZINY, 1976) quanto “The Black Page #2” (ZINY, 1976; BS, 1977; YCDTOSA5, 1982; YCDTOSA4, 1984; MAJNH, 1988) “oscilam entre Lá maior e Lá menor”, o que não faz sentido nem se considerarmos as notas da melodia fora de contexto, escolhendo Lá arbitrariamente como uma tônica³⁹. Borders ainda deriva de suas observações conclusões questionáveis e não suficientemente embasadas, como ao supor, por exemplo, uma “insatisfação” de Zappa em relação a “The Black Page #1”, por esta não ter aparecido recorrentemente em novos arranjos a cada turnê de Zappa, como aconteceu com sua contraparte “#2”. De qualquer forma, uma análise bem mais completa e objetiva de “The Black Page #1” pode ser encontrada hoje no trabalho de Clement (2004) que será comentado na seção 1.2.2 – e que contesta, inclusive, a suposição de Borders recém citada. Apesar de tomarem as partituras oficiais como referência, os exemplos musicais reproduzidos por Borders também contêm erros, o mais grave deles resultando de uma interpretação errônea da notação rítmica originalmente empregada por Zappa⁴⁰.

O ensaio de Ashby, “Frank Zappa and the Anti-Fetishist Orchestra” (1999a), por outro lado, segue uma linha bastante diferente dos citados até aqui. Apesar de concentrar seu estudo especificamente na obra de Zappa, a idéia central que Ashby pretende discutir é muito mais ampla:

Meu foco é a visão que um compositor recente tinha de culturas orquestrais enraizadas e sua reação criativa contra seus sentidos subjacentes, sua tentativa de definir uma subcultura orquestral. [...] O presente ensaio combina abordagens sensíveis e históricas, concentrando-se no som orquestral, nos códigos e heranças ideológicas que o som orquestral acarreta e nas funções que ele exerce.

Além de abordar a idéia das culturas orquestrais contemporâneas, eu assumirei a difícil tarefa de tentar situar Frank Zappa estética e historicamente. Estes são projetos conjuntos: a pessoa que discute os códigos nas culturas orquestrais do século XX encontrará um fundamento para tal investigação já disposto em boa parte da música de Zappa, e o estudioso de Zappa perceberá que boa parte da sua obra – seja escrita para orquestra ou para outros meios – representa uma resposta a culturas orquestrais do final do século XIX e começo ao meio do século XX.⁴¹ (ASHBY,

variedade de arranjos diferentes.

39 Com efeito, a melodia em questão se baseia no sistema harmônico globalmente empregado por Zappa em sua música diatônica, que será descrito nas seções 2.3.2 e 2.3.3, e alterna regularmente, pela maior parte da peça, entre Sol lídio e Si bemol lídio. Ver a análise feita por Clement (2004) da mesma peça.

40 Ver anexo 1.

41 “My subject is one recent composer’s view of entrenched orchestral cultures and his creative reaction against their unspoken subtexts, his attempt to define an orchestral subculture. [...] The present essay combines sensuous and historical approaches, concentrating on orchestral sound, the codes and ideological

1999a, p. 557).

Se Ashby atinge de fato os objetivos a que se propôs, em pouco mais de quarenta páginas de texto, é algo incerto, mas suas observações sobre a orquestração de Zappa certamente proporcionam uma interessante reflexão sobre o assunto. O autor dedica atenção especial à questão dos dobramentos instrumentais. Segundo ele, as técnicas de dobramento tradicionais foram desenvolvidas para servir à idéia do “sublime” orquestral, tão buscada pelos compositores românticos: por meio do uníssono absoluto, obtém-se a fusão dos timbres em um resultado que transcende suas qualidades “mundanas” originais, aproximando-se do divino e do sobrenatural. Com base em conceitos marxistas e freudianos, Ashby toma essa idéia de sublimação como expressão de um fetichismo subjacente a toda a cultura ocidental do século XIX. A anulação das identidades individuais dos timbres é entendida assim como uma abstração do trabalho humano envolvido em sua emissão, um processo de fetichização similar ao descrito por Marx. Para Ashby (1999a, p. 569), “o hiper-dobramento orquestral serve como um acabamento conceitual para as culturas dominantes na música ocidental, um tipo de neutralização institucionalizada do som que reforça [...] o desejo por mercadorias esterilizadas do esforço, suor e músculos humanos que as produziram.”⁴²

Ashby observa na música de Zappa o que ele chama de “anti-dobramento”, combinações instrumentais pouco convencionais que parecem evitar a fusão entre os timbres, privilegiando suas características individuais. Um procedimento tipicamente “zappiano” é o uso abundante de instrumentos de percussão cromática, como marimba ou xilofone, dobrando linhas melódicas – nesse caso Zappa tende a escrever rulos (rápidas reiterações da mesma nota) sempre que a duração de um som excede uma colcheia, criando assim uma ruptura evidente em relação ao som naturalmente sustentado de outros instrumentos. Ashby classifica o estilo de orquestração de Zappa como “anti-orquestração”, comparando-o a Stravinsky nesse aspecto. Para sustentar este ponto, recorre às críticas feitas por Adorno à orquestração de “Petrushka” em *Filosofia Da Nova Música*: “Da forma como Adorno a descreve, a orquestração de Stravinsky ressoa com a de Zappa em muitos aspectos [...]. Com sua

legacies that orchestral sound entails, and the functions that it serves.

In addition to addressing the idea of contemporary orchestral cultures, I will take on the difficult task of trying to situate Frank Zappa aesthetically and historically. These are joint projects: the person discussing the codes in twentieth-century orchestral cultures will find one foundation for such an inquiry already laid out in much of Zappa’s music, and the Zappa scholar will find that much of the man’s work—whether written for orchestra or for other media—represents a response to orchestral cultures of the late nineteenth and early to mid twentieth century.”

42 “Orchestral hyper-doubling serves as a conceptual gloss for dominant cultures in Western music, a kind of self-perpetuating, institutionalized neutralization of sound that reinforces [...] the desire for commodities cleansed of the human sweat, muscle, and effort that produced them.”

descrição da condução de vozes ouvida na escrita para sopros de Stravinsky, Adorno chega a aludir às práticas de anti-dobramento de Zappa [...]”⁴³ (ASHBY, 1999a, p. 578).⁴⁴

Ashby conclui discutindo o emprego que Zappa faz de certos padrões convencionais de orquestração como paródia dos gêneros por eles representados, notavelmente em “Strictly Genteel” (200M, 1971; OF, 1975; YCDTOSA6, 1981; LSO, 1983; MAJNH, 1988), e a “fetichização” de elementos melódicos idiomáticos da guitarra no terceiro movimento de “Sinister Footwear”⁴⁵ e no tema de “Envelopes” (HO, 1978; SATLTSADW, 1981; LSO, 1983). O autor comete um deslize aqui, já que este último não parece ser particularmente idiomático da guitarra. Esta observação é corroborada pelo próprio Steve Vai, que figura em muitos álbuns de Zappa da década de 1980 com o crédito “impossible guitar parts”. Quando questionado sobre qual a música mais desafiadora que já teve que tocar com Zappa, o guitarrista deu a seguinte resposta: “Rapaz, eu poderia escrever um livro sobre isso. Só sobre músicas [de Zappa] realmente difíceis de tocar na guitarra em termos de execução. Você sabe, elas não foram feitas para a guitarra. Músicas como ‘Moggio’ [TMFU, 1981; YCDTOSA5, 1982], ‘Envelopes’ [...]”⁴⁶ (VAI apud NOBLE, p. 15, 1995). Ashby peca ainda, de certa forma, nos exemplos escolhidos para apoiar suas observações sobre o “anti-dobramento”, já que estes não representam a escrita de Zappa para a orquestra tradicional: “Sinister Footwear”, composta para uma “orquestra especial” que inclui naipe de saxofones e guitarra, baixo e piano elétricos (todos em evidência no trecho que Ashby analisa), além de peças da primeira fase do Mothers Of Invention⁴⁷. Estes exemplos, entretanto, podem nos levar a questionar a própria adequação do termo “música orquestral” ao se tratar de Zappa, como de fato o fazem Ashby (1999b) e Bernard (2000a; 2000b). Essa questão, bem como algumas outras idéias de Ashby que nos serão úteis, será retomada na seção 2.4.

43 “As Adorno describes it, Stravinsky’s orchestration resonates with Zappa’s in many respects [...]. With his account of the voice leading heard in Stravinsky’s wind writing, Adorno even hints at some of Zappa’s anti-doubling practices [...]”

44 A conexão Zappa-Adorno não é original a Ashby, claro. Max Paddison argumenta em *Adorno, Modernism and Mass Culture: Essays on Critical Theory and Music* (1996) que a obra de Zappa contesta a própria visão adorniana de cultura de massa. Ver também *Zwischen Adorno und Zappa: Semantische und Funktionale Inszenierungen in Musik des 20. Jahrhunderts*, de Thomas Phleps (2001).

45 Ver seção 3.1.

46 “Oh boy – I could write a book about that. Just songs that were really hard to play on the guitar execution-wise. You know, they weren’t made for the guitar. Songs like ‘Moggio’, ‘Envelopes’, ‘Drowning Witch’, ‘Sinister Footwear’, ‘The Black Page’... Stuff like that was like – woah!”

47 Como vimos na seção 1.1.2, estas peças utilizam apenas a instrumentação da banda, e sua “orquestração” quase sempre se apóia no uso de recursos de estúdio: overdubs, efeitos, gravação de partes em rotação acelerada ou desacelerada etc.

1.2.2 Price e Clement

Trabalhos musicológicos de caráter mais aprofundado sobre a obra de Zappa começaram a surgir apenas nos últimos cinco anos – infelizmente, entretanto, nem todos com o mesmo grau de rigor analítico. Os primeiros destes foram empreendidos por William Morris Price e Brett Clement, ambos em 2004. O trabalho de Price concentra-se em uma única peça de Zappa, “Be-Bop Tango” (*R&E*, 1973; *TYS*, 1992), que apareceu em diversas versões e instrumentações no início da década de 1970 e ressurgiu em uma versão orquestral, quase vinte anos depois, como parte do projeto *The Yellow Shark*. Apesar de apresentar inconsistências em sua descrição das origens do tango⁴⁸, o autor dá um painel convincente das origens conceituais da peça, que combina estruturas harmônicas dissonantes sugestivas do be-bop, subgênero do jazz norte-americano, com um ritmo estilizado derivado do tango tradicional argentino (tal como “revivido nos EUA durante as décadas de 1950 e 1960”) (PRICE, 2004, p. 116).

Price entra em uma contradição mais séria, entretanto, em sua análise da peça. Imediatamente depois de comentar a visão de Zappa sobre os “climas harmônicos” e o papel dos intervalos melódicos a eles associados⁴⁹ e de ressaltar que “na era moderna, compositores de jazz e música contemporânea [...] consideram a décima primeira aumentada e seu equivalente simples, a quarta aumentada, como uma nota alterada usada para **coloração não-funcional** de acordes [...]”⁵⁰ (PRICE, 2004, p. 123, grifo nosso), o autor procede a uma investigação pormenorizada das formas de “resolução do trítono” encontradas em “Be-Bop Tango”. Por meio de sua análise, o autor força cada aparição do trítono nas partes de acompanhamento (intervalo presente em praticamente todos os acordes utilizados na peça) a um tipo de resolução mais ou menos convincente, levando eventualmente a casos bem duvidosos. Um bom exemplo é a seqüência intervalar recorrente que Price (op. cit., p. 124) classifica como uma “resolução por movimento similar – deslocada no registro” em seu exemplo 3.2b, reproduzido aqui no exemplo 1.1. O autor considera o Si bemol do baixo no compasso 23 como sendo resolvido no compasso seguinte pelo Lá bemol na parte superior do acompanhamento, enquanto o Mi, quarta aumentada de Si bemol, seria resolvido no Fá da

48 Price parece confundir as origens da habanera, denominando-a ora um ritmo cubano, ora andaluz, e usa três grafias diferentes para o candombe uruguaio: além da correta, “condombe” e “candomble” (que pode sugerir inclusive o candomblé, religião afro-brasileira).

49 Ver seção 2.3.2.

50 “In the modern era, contemporary classical and jazz composers, and popular songwriters consider the raised eleventh and its simple equivalent, the raised fourth, as an altered note used for non-functional chord coloring [...]”

melodia, no mesmo compasso. Entretanto, não só o trítono é sustentado por uma duração bem maior que a do referido Fá, como este próprio “escorrega” melodicamente, no mesmo compasso, para Mi, *reforçando* assim a quarta aumentada (que efetivamente não é “resolvida”). O Fá constitui aqui, assim, uma mera bordadura do Mi, e não uma nota resolvida. É notável, no entanto, que este seja um dos únicos casos em que Price considera uma eventual influência da melodia em sua análise harmônica, já que os trítonos ocorrentes entre as notas sustentadas da melodia e os acordes do acompanhamento são, via de regra, ignorados (vide no compasso 24, no mesmo exemplo, o trítono entre o Fá sustenido da melodia e o Dó da parte superior do acompanhamento).

Exemplo 1.1. “Be-Bop Tango”, compassos 23-24 (*R&E*, 2:24-2:29; *TYS*, 1:24-1:29), com grifos de Price (2004, p. 124, exemplo 3.2b)⁵¹. Price considera o Mi do acompanhamento como sendo resolvido no Fá da melodia, apesar de a suposta “dissonância” permanecer e ser inclusive reforçada pela melodia logo em seguida, antes da barra de compasso.

Exemplo 1.2. “Be-Bop Tango”, compassos 37-41 (*TYS*, 2:10-2:25), acompanhamento. O único caso em que Price admite um trítono não-resolvido com função exclusivamente “colorística”.

Com efeito, o único caso em que Price admite uma quarta aumentada “alterada e não resolvida para coloração” (*ibid.*, p. 125) é na passagem dos compassos 37 a 41, cuja parte de acompanhamento é reproduzido no exemplo 1.2, onde um acorde de quarta aumentada é sustentado por três compassos e meio e imediatamente seguido de uma pausa. Esta passagem,

⁵¹ Todos os exemplos musicais reproduzidos neste trabalho se baseiam em partituras oficialmente publicadas das obras (relacionadas na lista de referências no final deste trabalho), a não ser quando explicitado na legenda.

que exclui qualquer possibilidade de leitura funcional, evidencia bem o tipo de trabalho harmônico mais característico em Zappa, baseado em sonoridades que persistem durante um certo período de tempo para criar, por estase, um certo “clima harmônico”⁵².

Em todo caso, é interessante a forma como Price identifica a emulação de gestos cadenciais na peça, ainda que ignorando sua real função como agente potencializador da paródia expressa no título. Por meio do vetor intervalar⁵³ de cada acorde, o autor demonstra que acordes com conteúdo intervalar mais “dissonante” tendem a ser precedidos por acordes mais “neutros” e sucedidos por acordes mais “consonantes”, sempre no final de cada frase, funcionando assim como marcadores formais⁵⁴. Price faz em seguida uma análise formal da peça, que apesar de consistente parece atribuir importância demais às relações intervalares explícitas entre notas adjacentes; deste ponto de vista, qualquer grupo cromático pode ganhar caráter “motívico”, mas as conexões estabelecidas entre as alturas em larga escala fica obscurecida. Como resultado, sua análise acaba se tornando confusa e “microscópica” demais e perdendo de vista a macroestrutura. Sua tentativa de mapear os supostos “centros tonais” ao longo das seções não parece encontrar correspondência relevante na escuta e acaba resultando arbitrária no caso de uma peça fundamentalmente cromática e não-funcional como esta. Além disso, Price atém-se apenas às três gravações comercialmente disponíveis de “Be-Bop Tango”; levando em conta o objetivo expresso no título de seu trabalho de realizar uma “análise da evolução” da peça ao longo da carreira de Zappa, no entanto, poderia se esperar que o autor tivesse levado em conta também as versões que não foram editadas comercialmente⁵⁵.

Uma leitura bem mais rica e consistente da mesma obra pode ser encontrada, entretanto, no trabalho de Clement do mesmo ano (2004). Voltando sua atenção especificamente para a questão da construção melódica (aspecto praticamente ignorado no trabalho de Price), Clement realiza análises aprofundadas de duas peças importantes de

52 Ver seção 2.3.2.

53 O vetor intervalar consiste na contagem da quantidade de vezes que cada classe de intervalo aparece em um conjunto. O vetor intervalar de um acorde de sétima de dominante, por exemplo, seria [012111]: nenhuma segunda menor (ou sétima maior), uma segunda maior (ou sétima menor), duas terças menores, uma terça maior, uma quarta (ou quinta) justa e um tritono.

54 Vale observar que estas “emulações” de cadências têm pouco ou nada a ver com o tratamento do tritono – Clement (2009), por exemplo, nota uma função resolutiva similar consistentemente atribuída a certos tipos de acorde octatônicos no primeiro movimento de “The Perfect Stranger” (ver seções 2.3.5 e 3.2).

55 Desde então surgiu uma nova versão, lançada em 2006 no CD *Imaginary Diseases*, como parte da suíte “Farther Oblivion” (título freqüentemente grafado de forma errônea como “Farther O’Blivion”, inclusive no trabalho de Price e no próprio CD citado, devido à confusão com outra música, “Father O’Blivion”). De qualquer forma, Zappa trabalhou com cinco formações diferentes entre 1972 e 1974 (ver seção 1.1.2), e para se analisar a evolução da peça propriamente dita durante esse período torna-se necessário, sem dúvida, recorrer a gravações não-oficiais (que felizmente existem em abundância – ver seção 1.4).

Zappa, as já citadas “Be-Bop Tango” e “The Black Page”⁵⁶. Este estudo funciona, de certa forma, como uma preparação para seu mais ambicioso trabalho de 2009. Os estudos de Clement são de fato os primeiros a fornecerem uma base teórica sólida para o estudo da música instrumental de Zappa e, portanto, exigem uma explicação mais aprofundada. Os principais preceitos metodológicos de Clement serão introduzidos, assim, na seção 1.3.1; as aplicações analíticas de suas teorias serão discutidas ao longo do segundo capítulo.

1.2.3 *Wright e Yonchak*

Há ainda dois trabalhos recentes que devem ser citados aqui, apesar de não terem um enfoque propriamente musicológico, por abordarem especificamente a música orquestral de Zappa. Em sua dissertação *Frank Zappa's Orchestral Works: Art Music or “bogus pomp”?*, Allan Wright (2007, p. 1) se propõe a “uma investigação aprofundada das similaridades estilísticas” entre a música de Varèse e de Zappa. Com pouca consistência científica propriamente dita e sem apresentar qualquer justificativa pertinente, entretanto, o trabalho de Wright talvez seja mais bem descrito como uma monografia. Wright reproduz alguns exemplos de partituras de Varèse, mas limita-se a análises auditivas das obras de Zappa, tentando justificar esta limitação com a suposição tipicamente errônea de que o conhecimento de Zappa da música do século XX não se baseava em partituras mas na construção de uma “impressão mental do mundo sonoro da música ouvida” (WRIGHT, 2007, p. 21) e de que “em uma análise da música de Zappa, nosso método de apreciação deve ser idêntico” (ibid., p. 22). Estas afirmações são facilmente refutadas por várias declarações do próprio Zappa. Por exemplo:

Eu ouvi a gravação [de “Le Marteau Sans Maître” de Boulez, regida por Robert Craft] acompanhando a partitura e notei que a execução não era muito precisa. Mais adiante eu adquiri uma gravação de “Le Marteau” [...] com Boulez regendo, e fiquei surpreso ao constatar que ele fez o primeiro movimento muito mais lento que o andamento indicado na partitura. Eu caçoei dele por isso quando nos conhecemos.”⁵⁷ (ZAPPA; OCCHIOGROSSO, 1989, p. 195).

Sua análise de “Bogus Pomp” (*OF*, 1975; *LSO*, 1993), a única peça dentre as quatro

56 Também analisada por Borders (2001) – ver seção 1.2.1.

57 “I bought my first Boulez album when I was in the twelfth grade: a Columbia recording of ‘Le Marteau Sans Maître’ (The Hammer Without a Master) conducted by Robert Craft, with ‘Zeitmasse’ (Time-mass) [sic.] by Stockhausen on the other side.

Within a year or so of that, I managed to get hold of a score. I listened to the record while following the score, and I noticed that the performance was not very accurate. I later acquired a recording of ‘Le Marteau’ on the Turnabout label, with Boulez conducting, and was surprised to find that he took the first movement much more slowly than the tempo marked in the score. I razzed him about it when we met.”

escolhidas sobre a qual o autor discorre de forma mais detalhada (e a única obra orquestral propriamente dita, a despeito do título do estudo), acaba limitando-se assim a uma descrição superficial da forma e da instrumentação da peça, traçando vagos paralelos com procedimentos encontrados nas obras de Varèse. O autor manifesta na introdução a intenção de responder “aos muitos autores, notavelmente Jonathan Bernard, Matthias Kassel, Ben Watson e Kevin Courier, que sugerem que a música “de arte” de Frank Zappa contém referências estilísticas a compositores do início do século XX”, notando que tais autores “não chegam a investigar especificamente por quê” ocorre essa evocação estilística (loc. cit.). Além do já citado Bernard⁵⁸, dos autores abordados por Wright, apenas um (Kassel) é musicólogo. O referido ensaio de Kassel (2006), no entanto, apenas descreve de forma confusa a relação de Zappa com a música de Varèse, citando dois exemplos pontuais em obras do primeiro que supostamente evidenciarão a influência de certas obras específicas do segundo; e apesar da opinião favorável expressa por Wright (que se baseia exclusivamente em critérios auditivos), suas comparações não são convincentes e evidenciam apenas a visão superficial do autor sobre a obra de Zappa – limitada, possivelmente, às duas partituras citadas. Com efeito, é possível apontar na obra de Zappa evidências bastante freqüentes da influência de Varèse, mesmo se nos atermos somente ao conteúdo rítmico e harmônico; mas não é o caso dos exemplos escolhidos por Kassel⁵⁹. A despeito dos problemas citados, entretanto, a parte em que Wright discute e compara os comentários de outros autores levanta questões importantes acerca da obra de Zappa, que serão comentadas na seção 2.1.4 deste trabalho.

Já a dissertação de Michael Yonchak, *Rehearsal Strategies and Stylistic Interpretations to Three Works for Wind Ensemble by Frank Zappa* (2009), pretende concentrar-se especificamente no aspecto interpretativo, mas inclui considerações formais e harmônicas em suas análises. Infelizmente estas são, também, superficiais e mal informadas, chegando eventualmente a cair em incoerências e contradições. Tal é o caso de “The Dog Breath Variations” (*UM*, 1968; *YCDTOSA2*, 1974; *TYS*, 1992). Sua interpretação da forma da primeira parte da peça⁶⁰ como constituindo uma “forma canção”, que alterna entre estrofes e um refrão recorrente, tem pouca correspondência na estrutura da peça em si além do esquema harmônico e melódico vagamente derivado da canção “Dog Breath, In The Year Of The

58 Ver seção 1.2.1.

59 Para um estudo embriônico sobre a influência de Varèse, bem como de Stravinsky e Webern, em certas obras de Zappa, ver ZAMBONI (2001).

60 Este arranjo para orquestra de sopros e banda de rock combina duas peças distintas; seu título completo seria na verdade “Dog Breath Variations/Uncle Meat” ou “Dog/Meat”, como as duas peças eram apresentadas em shows de Zappa desde 1972. A partitura do arranjo citado (1981), curiosamente, omite a segunda parte do título. “Primeira parte” refere-se aqui, portanto, à peça “Dog Breath Variations” propriamente dita, sem seu complemento “Uncle Meat”.

Plague” (*UM*, 1968; *JABFLA*, 1971). Mais curiosa, entretanto, é sua análise harmônica da mesma peça, que remete à já citada análise de “The Black Page” feita por Borders (2000). Segundo Yonchak (op. cit., p. 38), “as seções estróficas são em Mi dórico, e alternam com refrões que soam em Si eólio, talvez imitando as relações de tônica-dominante ouvidas na música popular”; na verdade, as seções que Yonchak chama de “estrofes” (baseando-se, presumivelmente, na forma original da canção que deu origem à peça) permanecem basicamente em Lá mixolídio (substituído eventualmente, em uma das “variações”, pelo par Sol lídio e Lá lídio, e em seguida por Mi dórico), enquanto as seções de “refrão” são caracterizadas pela alternância entre Ré jônico e Mi dórico. Ao chegar na segunda parte da peça, o tema de “Uncle Meat” (*UM*, 1968; *YCDTOSA2*, 1974; *TYS*, 1992), a análise fica ainda mais confusa – o que poderia ser facilmente reconhecido como Sol lídio (a “tônica” faz-se evidente pelo baixo pedal em Sol na cabeça de cada compasso) torna-se extremamente vago na leitura do autor:

[...] A peça retorna a Mi como altura tonicizada, apesar da claridade da tonalidade inicial ser nublada pelo uso que Zappa faz do acorde “2”. Pode-se argumentar que a melodia aponta novamente para Si eólio, se bem que os acordes em semínimas [...] poderiam aludir a Si como tendo algum tipo de função dominante, e apontar para alguma versão de Mi como a verdadeira tônica.⁶¹ (Ibid., p. 40).

O acorde “2” a que Yonchak se refere, característico da música diatônica de Zappa⁶², é na verdade uma tríade em que a terça é substituída por uma segunda maior. Este acorde é reiterado na pulsação regular de semínimas, em diversas configurações e transposições, durante todo o tema de “Uncle Meat” (na primeira seção, especificamente, em Sol). Uma explicação improvável para a interpretação de Mi como fundamental do primeiro acorde seria uma confusão entre claves, já que o Sol ocupa na clave de Fá a mesma posição do Mi na clave de Sol. Análises harmônicas mais precisas de passagens tanto de “Dog Breath Variations” quanto de “Uncle Meat” podem ser encontradas em Clement (2009).

Ao longo de seu estudo, Yonchak também se apóia em inúmeras suposições errôneas. Dois exemplos óbvios são as afirmações de que as gravações de Zappa com a London Symphony Orchestra teriam ocorrido no final da década de 1970 (a data real é janeiro de 1983) e de que a gravação de “Envelopes” lançada no álbum *Ship Arriving Too Late To Save*

61 “[...] The piece moves back to E as the tonicized pitch, although the clarity of the home key is clouded once again by Zappa’s use of the ‘2’ chord. One could argue that the melody points to B Aeolian once again, although the quarter note chords that appear throughout the beginning sections of this portion of the work could allude to B as having some type of dominant function, and point to some version of E as the true tonic key.”

62 Ver seção 2.3.3.

A Drowning Witch é uma versão para Synclavier (ver citação de Zappa sobre a história da peça na seção 1.2.1; em 1982, quando o disco foi lançado, Zappa sequer havia adquirido o Synclavier ainda). A confusão de datas leva Yonchak a acreditar então que a peça “apareceu pela primeira vez [no primeiro volume das gravações com a LSO] e foi posteriormente rearranjada para ‘orquestra de sopros com banda de rock’ em 1981.”⁶³ (YONCHAK, 2009, p. 45), mas de fato a gravação da versão orquestral ocorreu posteriormente ao lançamento das outras duas versões⁶⁴. O autor não cita nenhuma fonte ou fundamento para estas e outras suposições; os dados corretos, entretanto, são facilmente verificáveis nos próprios encartes dos álbuns e em entrevistas da época. Ao especular sobre uma possível conexão entre o título “Envelopes” e um motivo rítmico de três notas que surge na terceira seção da peça, Yonchak ignora a versão executada com letra durante a turnê de 1977/1978, em que o motivo rítmico citado acompanha as palavras “in and out”⁶⁵. O autor repete ainda o erro de Ashby (1999a) ao comentar como a melodia de “Envelopes” é “idiomática” da guitarra.⁶⁶

Apesar de Yonchak ter tido a oportunidade de entrevistar e estabelecer contatos próximos com a própria Gail Zappa, viúva do compositor (além de Todd Yvega, seu técnico de Synclavier, e de Ali Askin, arranjador de uma das três peças abordadas), estas fontes são sempre vagamente parafraseadas, nunca citadas. Isto torna impossível distinguir entre dados concretos, opiniões subjetivas dos entrevistados e opiniões subjetivas ou inferências do autor a partir das entrevistas. Com efeito, o autor freqüentemente apresenta suas paráfrases como se fossem fatos, muitas vezes sem lhes dar muito sentido contextual. Sobre o uso de “bends” em “Envelopes”, por exemplo, Yonchak (op. cit., p. 52, grifo nosso) diz, supostamente parafraseando Gail Zappa: “O compositor é a única autoridade real sobre o efeito desejado, mas *existem evidências de que*, qualquer que seja a interpretação utilizada pelo regente e conjunto, *o objetivo definitivo é provocar uma reação do público.*”⁶⁷ Porém o autor não especifica que “evidências” são essas nem a que tipo de “reação” se refere. Como notou o estudioso canadense Charles Ulrich, “as paráfrases de Yonchak soam como afirmações de fatos; [...] mas a opinião de alguém que conheceu [Zappa] pessoalmente continua sendo

63 “‘Envelopes’ first appeared as an orchestral arrangement in Volume 1 of Zappa’s *London Symphony Orchestra* recordings, and was later rearranged for ‘wind ensemble with rock band’ in 1981.”

64 Vale notar ainda que uma primeira versão orquestral de “Envelopes” foi apresentada publicamente, sob regência de Zubin Mehta, em 1970 (ver nota de rodapé 20 neste capítulo).

65 Uma gravação desta versão pode agora ser ouvida no álbum *Hammersmith Odeon*, editado em 2010, após a conclusão do presente trabalho.

66 Ver seção 1.2.1.

67 “The composer is the only true authority on the desired effect, but evidence exists that whatever interpretation the conductor and ensemble utilize, provoking a reaction from the audience is the ultimate goal.”

apenas uma opinião, então deve ser apresentada como tal.”⁶⁸

A análise de “G-Spot Tornado” (*JFH*, 1986; *TYS*, 1992), apesar de constituir certamente o capítulo mais bem-sucedido no trabalho de Yonchak, infelizmente não está isenta das falhas já citadas. O autor nota acertadamente que o esquema formal da peça remete à forma tradicional da passacaglia; entretanto, duas seções da peça são consideradas como “episódicas” por não apresentarem “nenhuma aparição da passacaglia” (YONCHAK, 2009, p. 57), o que não é verdade. Existem, com efeito, duas seções na peça em que o baixo ostinato que caracteriza a passacaglia aparece transposto uma terça menor acima e com algumas alterações cromáticas, o que justifica a leitura de Yonchak de um esquema de “rondó modificado”. Os pontos de seção formal identificados pelo autor, no entanto, não fazem nenhum sentido. O esquema apresentado na tabela 6.2 de Yonchak delimita as seções em A (compassos 3-26) - B (27-50) - A1 (51-74) - C (75-168) - A2 (169-192). Uma análise mais cuidadosa da partitura evidencia um esquema bastante diferente: A (3-38) - B (39-50) - A' (51-74) - B' (75-86) - A" (87-97) - C (98-156) - B" (157-168) - A''' (169-192), com as seções de tipo “A” (exceto a seção A”), bem como a seção “C”, podendo ser divididas em dois períodos.

1.3 Fundamentação teórica

As análises empreendidas nesta pesquisa foram baseadas sobretudo em conceitos teóricos de três autores: Brett Clement (2004, 2009), Henri Pousseur (1968, 1998) e Jonathan Kramer (1988). Na presente seção serão introduzidos os principais preceitos teóricos destes três autores; suas aplicações analíticas na música de Zappa serão vistas pontualmente no capítulo 3. As teorias de Clement sobre a música instrumental de Zappa serão discutidas de forma mais aprofundada ao longo do segundo capítulo, dedicado justamente aos princípios gerais deste repertório. Contribuições específicas de outros autores serão citadas quando pertinente.

1.3.1 Clement

Em seu trabalho de 2009, *A Study of the Instrumental Music of Frank Zappa*, Brett Clement realiza um abrangente estudo analítico com a intenção de “identificar e explicar as principais técnicas composicionais encontradas nesta música e explorar certos conceitos

⁶⁸ Mensagem eletrônica ao autor em 08 fev. 2010: “Yonchak’s paraphrases come off as statements of fact. [...] But the opinion of someone who knew FZ personally is still just an opinion. So it should be presented as such.”

teóricos relevantes.”⁶⁹ (CLEMENT, 2009, p. 1). O autor deixa claro já na introdução que a aplicação do termo “instrumental” ao repertório de Zappa deve ser algo flexível, já que algumas das peças estudadas também possuem uma letra, ainda que esta não necessariamente faça parte de sua versão original. Clement seleciona assim, do enorme catálogo de Zappa, um número limitado de peças tidas como “representativas da variedade de estilos nos quais ele compôs.”⁷⁰ (ibid., p. 2). Sua seleção é na verdade bastante numerosa e evidencia um vasto conhecimento da produção do compositor, visto que muitas de suas análises envolvem a comparação entre diversas versões (algumas destas relativamente obscuras) de uma mesma peça. Um aspecto negativo do trabalho de Clement é o descuido na editoração dos exemplos musicais; apesar de o autor evidentemente ter bons ouvidos e suas transcrições serem coerentes com as gravações (ao menos na intenção), quase todos os exemplos, numerosos demais para serem especificados aqui, contêm um ou outro erro. Além disso, tanto em suas transcrições quanto nos exemplos baseados nas partituras originais, todas as indicações de articulação, dinâmica e andamento são ignoradas, talvez devido à falta de familiaridade com o software utilizado, *Finale* (já que Clement utiliza freqüentemente ligaduras de prolongamento – *ties* – onde deveria haver na verdade uma ligadura de articulação ou fraseado – *slur*). Recomenda-se ao leitor interessado apenas confrontar as transcrições de Clement com as gravações correspondentes (o autor indica a minutagem exata em todos os excertos) para evitar mal-entendidos; em termos de conteúdo, se relevarmos as falhas citadas, o trabalho se mostra consistente e impecável.

Para organizar os resultados de sua pesquisa, Clement dedica cada capítulo a um aspecto específico da música de Zappa, examinando as peças de acordo com sua relevância para o estudo de cada um desses aspectos. Assim, após o primeiro capítulo introdutório, o segundo capítulo é dedicado a considerações acerca de *estilo e forma*, o terceiro às questões de *ritmo e métrica*, e o quarto e quinto à harmonia na música diatônica e não-diatônica de Zappa, respectivamente. Segundo o autor, “é necessário separar estas duas abordagens [...] pois, dadas as distinções inerentes entre os universos diatônico e cromático ou não-diatônico, as técnicas composicionais empregadas são necessariamente de natureza diferente no que se refere à organização das alturas.”⁷¹ (CLEMENT, 2009, p. 7). Nosso segundo capítulo segue

69 “My intention is to identify and explicate the principal compositional techniques found in this music and to explore certain relevant theoretical concepts.”

70 “[...] I will be concerned with a smaller, but substantial, selection of titles that I believe are representative of the variety of styles in which he composed.”

71 “It is necessary to separate these two approaches to pitch organization because, given the inherent distinctions between the diatonic and chromatic/nondiatonic pitch universes, the pitch-related compositional techniques employed are necessarily of a different nature.”

uma organização bastante parecida à do trabalho de Clement; a questão da melodia, entretanto (que Clement aborda em seu segundo capítulo, devido às funções formais atribuídas por Zappa a certos procedimentos de variação melódica), será anexada à seção dedicada ao ritmo, em função da forma como estes dois componentes aparecem intimamente integrados na obra do compositor. Em virtude do foco específico do presente trabalho na música orquestral de Zappa (ao invés do foco bem mais abrangente de Clement em sua música instrumental como um todo), o segundo capítulo traz ainda uma seção adicional em que será comentado o problema da instrumentação como critério para a categorização da música de Zappa.

1.3.3 Kramer

Em seu livro *The Time Of Music* (1988), Jonathan Kramer se propõe um extenso estudo sobre o tempo na música; combinando em sua argumentação tanto abordagens teóricas quanto estéticas, o autor discute como a música estrutura o tempo (ou é estruturada por ele), interferindo diretamente em nossa percepção do mesmo, e as convergências e divergências entre o tempo cronológico, ou tempo linear, e o tempo musical. Apesar de uma parte do livro ser ocupada com reflexões de caráter mais filosófico que fogem ao âmbito desta pesquisa, as teorias de Kramer sobre os diferentes *modos de temporalidade* na música, e seus critérios para distinguir entre eles, serão extremamente úteis ao analisar a música de Zappa e terão ressonância especificamente em nossa discussão sobre forma⁷². Segundo Kramer (1988, p. 20),

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.⁷³

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

⁷² Ver seção 2.1.4.

⁷³ “Linearity and nonlinearity are the two fundamental means by which music structures time and by which time structures music. Nonlinearity is not merely the absence of linearity but is itself a structural force. Since these two forces may appear to different degrees and in different combinations on each level of the music’s hierarchic structure, their interplay determines both the style and the form of a composition.”

peça”⁷⁴ (loc. cit.). A linearidade está associada, assim, 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”⁷⁵ (loc. cit.). Kramer (op. cit., p. 21) 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.”⁷⁶ 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. Kramer identifica dois fatores históricos como tendo sido 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.

Não por acaso, ambos os fatores tiveram uma influência muito forte no desenvolvimento musical de Zappa, como vimos na seção 1.1.1. A natureza essencialmente não-linear de sua obra, entretanto, 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. [...] A noção humana de que as coisas têm um começo [...] não é necessariamente verdade. 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. Isso é só por conveniência humana; essa, para mim, não é uma boa explicação de como as coisas realmente funcionam. Essa é só a versão da percepção humana de como isso funciona. 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

74 “Let us define linearity as the determination of some characteristic(s) of music in accordance with implications that arise from earlier events of the piece.”

75 “Nonlinearity [...] is the determination of some characteristic(s) of music in accordance with implications that arise from principles or tendencies governing an entire piece or section.”

76 “Nonlinearity should not be equated with discontinuity, since discontinuities can acquire their force by violating linear as well as nonlinear implications. Furthermore, [...] neither linearity nor nonlinearity is necessarily allied with continuity, discontinuity, or contiguity.”

não é irrelevante.⁷⁷ (ZAPPA apud MENN, 1992b, p. 64).

É interessante notar, à luz destes comentários, que Zappa já havia empregado o termo “tempo não-linear” em seu livro de ficção *Them Or Us (The Book)*, originalmente publicado em 1984, quatro anos antes de *The Time Of Music*. Nesta obra, o personagem “semi-fictício” Francesco Zappa, um compositor italiano da segunda metade do século XVIII⁷⁸, dá uma explicação bastante similar à recém citada:

O tempo não-linear é o relógio e o calendário de TODAS as artes. [...] O resto do conceito deve ser razoavelmente simples de apreender. O tempo não vai daqui até ali ou do então ao agora. Tudo está acontecendo o tempo todo. Sempre esteve, sempre estará. [...] Homens ignorantes compartimentalizaram [o tempo] em uma tentativa patética de cumprir prazos de mercado imaginários. O tempo é uma grande pilha de “coisa”. Qualquer tempo é igual a qualquer outro tempo. Todo compositor italiano obscuro sabe disso.⁷⁹ (ZAPPA, 2010, p. 19-20, grifo do autor).

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 tradicional⁸⁰. 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 a linearidade e a não-linearidade, que observaremos na música de Zappa ao longo deste trabalho, que diferenciam os “modos temporais” propostos por Kramer. Como veremos na seção 2.1.4, estes modos dizem respeito não só à forma como a música é

77 “[...] I think that everything is happening all the time, and the only reason why we think of time linearly is because we are conditioned to do it. That’s because the human idea of stuff is it has a beginning and it has an end. I don’t think that’s necessarily true. You think of time as a constant, a spherical constant in which [...] this coffee cup was always full, and always empty. [...] We have devised our own personal universe and lifestyle that is ruled by time sliced this way, and we progress from notch to notch, day by day, and you just learn to meet your deadlines that way. That’s only for human convenience. That, to me, is not a good explanation of how things really work. That’s only the human perception version of how this works. It seems just as feasible to me that everything is happening all the time. And whether you believe your coffee cup is full or not is irrelevant.”

78 Francesco Zappa foi realmente um compositor e violoncelista italiano obscuro que trabalhou na segunda metade do século XVIII. Em 1984, após descobrir este fato, Frank Zappa decidiu produzir o álbum *Francesco Zappa*, que contém realizações ao Synclavier de alguns trios de cordas escritos pelo compositor italiano e constitui, nas palavras de Frank, “sua primeira gravação digital em duzentos anos”. No livro em questão, publicado no mesmo ano, o personagem Francesco é usado basicamente para ilustrar as idéias do próprio autor, especialmente no que diz respeito às mazelas do mercado musical e da indústria cultural.

79 “Non-linear time is the clock and calendar of ALL the Arts. [...] The rest of the concept should be fairly simple to grasp. Time does not go from here to there, or from then to now. Everything is happening all the time. It always has. It always will. [...] Ignorant men compartmentalized it, in a pathetic attempt to meet imaginary marketing deadlines. Time is one big lump of stuff. Any one time is equal to any other time. Every obscure Italian composer knows this.”

80 Ver, respectivamente, seções 2.3.1 e 2.1.4.

percebida e apreendida no tempo mas também à forma como ela é concebida e organizada em termos formais e estruturais – o que o autor demonstra em inúmeras e detalhadas análises de obras tanto do repertório tradicional quanto do século XX.

1.3.2 *Pousseur*

Para a análise harmônica de algumas das obras examinadas neste trabalho, recorreremos ocasionalmente à técnica das “redes harmônicas”, desenvolvida pelo compositor e teórico belga Henri Pousseur. Esta técnica se mostra particularmente eficaz para obras que envolvem o uso recorrente de estruturas simétricas, tanto harmônicas quanto melódicas (fator que pode ser atribuído à influência de Webern). Pousseur concebeu a idéia das redes como uma solução para o problema estilístico central levantado pelo projeto da ópera “Votre Faust”: “como ‘fazer rimar’ Monteverdi e Webern, tomados como símbolos de dois princípios estruturais de um certo ponto de vista diametralmente opostos, como trazer seus sistemas ‘harmônicos’, aparentemente irreconciliáveis, a um denominador comum?”⁸¹ (Pousseur, 1998, p. 247, grifo do autor). O ponto de partida do compositor foi a constatação de que, visto que o próprio Webern “trabalhava, no plano das relações de alturas, com o mesmo material intervalar – e as ‘polaridades’ que lhe são inerentes – que os compositores dos estilos ‘tonal’ e ‘pré-tonal’”⁸² (ibid., p. 247), a oposição que ele pretendia superar “não se encontrava, portanto, no nível do material elementar [...], mas no de sua organização em um plano estrutural superior”⁸³ (ibid., p. 248).

Pousseur visualizou então um sistema de representação que pretendia dar conta das distintas hierarquias intervalares, traduzindo-as em eixos simétricos em torno dos quais toda uma “rede” virtual de alturas podia se desdobrar. Assim, a hierarquia fundamental do sistema tonal poderia ser representada como uma rede constituída por eixos de oitavas à distância de quintas justas, ou uma rede de “12 por 7”⁸⁴ (representada na figura 1.1a), à qual poderia se acrescentar ainda um terceiro vetor, o das terças, em torno do qual se formariam as tríades maiores e menores (figura 1.1b). Para abranger eventuais cromatismos em um sistema mais

81 “Comment ‘faire rimer’ Monteverdi et Webern, pris comme symboles de deux principes structurels à certains points de vue diamétralement opposés, comment amener leurs systèmes ‘harmoniques’, apparemment inconciliables [...] *sur un commun dénominateur?*”

82 “[...] Webern lui-même [...] travaillait, sur le plan des rapports de hauteur, avec le même matériel d’intervalles – et des ‘polarités’ qui leur sont attachées – que les compositeurs des styles ‘tonal’ et ‘pré-tonal’ [...]”

83 “L’opposition que j’avais à surmonter, ne se trouvait donc pas au niveau du matériau élémentaire [...], mais de son organisation sur un plan structurel supérieur.”

84 A numeração corresponde ao número de semitons que compõe cada intervalo (cf. Pousseur, 1998).

“compacto”, pode-se imaginar ainda, paralelamente a esse conjunto de dois planos, um conjunto idêntico, transposto um semitom acima ou abaixo (traçando, perpendicularmente ao plano “da página”, um eixo de semitons).

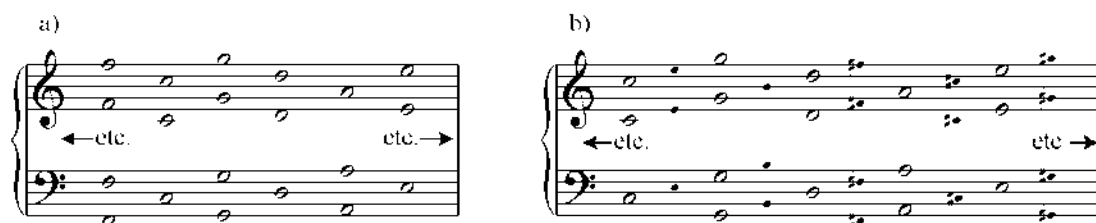


Figura 1.1: A malha elementar do sistema tonal representada segundo a técnica das redes de Pousseur, (a) destacando oitavas e quintas e (b) acrescentando terças maiores e menores.

Finalmente, podemos abstrair a regisração das notas e reduzir cada eixo de oitavas a uma única “classe de altura”, o que torna a visualização dessa distribuição bem mais simples, não mais como uma rede de “freqüências” mas como uma rede de “classes”, na qual os principais intervalos que compõem a hierarquia do sistema tonal podem ser facilmente visulizados nas relações geométricas mais simples: quintas justas nas horizontais (ou “laterais”), terças maiores nas diagonais ascendentes, terças menores nas diagonais descendentes e semitons nas verticais (ver figura 1.2). Por meio da combinação desses eixos, qualquer tríade maior ou menor pode ser representada na forma de um simples triângulo.



Figura 1.2: A mesma malha disposta em uma rede de “classes”, eliminando o eixo de oitavas. As tríades maiores e menores são nitidamente visualizáveis como “triângulos” entre pentagramas adjacentes.

Veremos em algumas das obras aqui analisadas, especificamente em “Outrage At Valdez”, “The Perfect Stranger” e “Naval Aviation In Art?”⁸⁵, que a aplicação analítica da técnica proposta por Pousseur (já demonstrada em seu artigo de 1998, no qual são analisadas

85 Ver, respectivamente, seções 3.2, 3.3 e 3.4.

obras de Webern, Bartók e Debussy) pode ser bastante frutífera, oferecendo uma visão estrutural da música mas ainda permitindo uma maior liberdade interpretativa do que, por exemplo, a análise pela teoria dos conjuntos.

1.4 Fontes alternativas

A despeito da já citada dificuldade em traçar uma cronologia precisa da carreira do compositor e das circunstâncias confusas, nebulosas e/ou truncadas que cercam a história de muitas obras, o pesquisador de Zappa dispõe hoje de uma quantidade nada desprezível de informação e material não-oficial, disponível gratuitamente na internet. Isso se deve basicamente à iniciativa de fãs e estudiosos do mundo inteiro que dedicam boa parte de suas vidas a tentar compreender melhor o “projeto/objeto”. Esta seção descreve as principais fontes alternativas de material relacionado a Zappa atualmente, todas de suma importância para este e qualquer trabalho voltado à obra do compositor.

A primeira destas é o website *IINK*⁸⁶, mantido por Román García Albertos, uma imensa base de dados sobre a produção de Zappa⁸⁷. Os principais recursos oferecidos pelo site são a discografia e videografia detalhadas, com créditos, informações e até mesmo transcrições textuais de todos os álbuns, filmes e vídeos lançados pelo compositor, bem como de vários documentários produzidos a seu respeito; uma cronologia da vida inteira do artista, reconstruída a partir de uma quantidade notável de fontes oficiais e não-oficiais; e uma imensa lista com informações sobre todas as músicas já compostas, tocadas, gravadas, parodiadas ou citadas por Zappa. No link de cada música é possível encontrar as informações disponíveis sobre as origens da música, os álbuns de Zappa em que a música aparece, as turnês de Zappa em que a música foi tocada (com links para o site *FZShows*, que citaremos a seguir), descrições detalhadas das versões apresentadas em cada turnê (registradas por Jason “Foggy” Gossard, a partir de análises de incontáveis gravações, no site *We’re Only In It For The Touring*)⁸⁸, pistas de continuidade conceitual com outras obras e eventuais comentários do compositor ou de seus associados, tabelas comparativas entre diferentes gravações etc. O site contém ainda dados sobre todos os músicos que já trabalharam com Zappa e sobre projetos não lançados ou não finalizados, além de outras informações.

Outro site fundamental é o *Zappateers*, dedicado exclusivamente à digitalização, preservação e compartilhamento de gravações não-oficiais, em áudio e vídeo, de Zappa ou

86 Sigla de “information is not knowledge”, frase extraída da canção “Packard Goose” (*Joe’s Garage*, 1979).

87 <<http://globalia.net/donlope/fz>>. Acesso em: 21 dez. 2010.

88 <<http://members.shaw.ca/fz-pomd/turtlestew/index.htm>>. Acesso em: 21 dez. 2010.

relacionadas a Zappa⁸⁹. O site surgiu como extensão de uma comunidade internacional dedicada à troca de fitas (cassete, VHS, de rolo etc.), prática tradicional entre fãs e colecionadores no mundo da música popular. Os administradores e contribuidores encarregam-se da constante obtenção, digitalização e edição de fitas, que são então disponibilizadas para o público em geral em formato FLAC⁹⁰ no *tracker* de BitTorrent⁹¹ do site. Com a meta de obter a gravação mais completa e na melhor qualidade possível de todos os shows já realizados por Zappa, o trabalho passa por um rigoroso controle de qualidade, chegando a incluir muitas vezes “colagens” entre gravações de fontes diferentes (devido a lacunas presentes na versão tida como melhor) e correção de velocidade. O material é organizado no *tracker* por categorias; a maior destas, “FZ Shows”, dedicada a gravações de shows, concertos, ensaios e passagens de som realizados pelo próprio Zappa ao longo de sua carreira, conta atualmente com mais de 900 *torrents* registrados⁹². O *tracker* possui ainda áreas específicas para material inédito de estúdio (“FZ Outtakes/Unreleased”), registros pirata liberados pelo próprio Zappa (“FZ Liberated Boots”)⁹³, vídeos de shows, documentários etc. (“FZ Videos”), gravações de entrevistas (“FZ Interviews/Radio Shows”), concertos dedicados à música de Zappa, incluindo obras de Zappa ou com a participação de ex-associados seus (“FZ Related”) e até artigos de revistas digitalizados (muitos dos quais ficam disponíveis para consulta imediata no “Scrapbook” do site). Além de um fórum de discussão especializado (que conta com a participação de inúmeros estudiosos e conhecedores de Zappa), o *Zappateers* abriga ainda a lista *FZShows*, compilada por Jon Naurin, que relaciona em detalhes todas as gravações não-oficiais de shows, concertos, ensaios e passagens de som em circulação atualmente, com detalhes sobre duração, tipo de gravação, qualidade do áudio e “setlist” (lista das músicas tocadas) para cada data⁹⁴. As fontes citadas até agora, combinadas,

89 <<http://www.zappateers.com>>. Acesso em: 21 dez. 2010.

90 Sigla para “Free Lossless Audio Codec”, formato que permite a compressão de arquivos de áudio sem perda de qualidade, ao contrário do que ocorre, por exemplo, com arquivos .MP3. Ver <<http://flac.sourceforge.net>>. Acesso em: 21 dez. 2010.

91 Sistema de compartilhamento de arquivos em que as informações sobre os arquivos a serem baixados são armazenadas em um arquivo de extensão .torrent, registrado em um site na World Wide Web (chamado *tracker*, ou “rastreador”). Por meio de um programa específico para esta função, os dados são então transferidos entre computadores remotos em fragmentos menores e automaticamente reconstruídos a partir das informações contidas no .torrent.

92 925, com um total de 5.628 no *tracker* (em 08 fev. 2010). Este número é duvidoso pois algumas gravações estão disponíveis em mais de uma versão (de fontes diferentes) e outras estão fragmentadas em dois ou três *torrents*; estima-se, entretanto, que haja mais de 800 shows/concertos/ensaios/passagens de som de Zappa disponíveis atualmente, com dezenas de outras gravações em processo de preparação.

93 Basicamente, registros editados comercialmente sem autorização de Zappa (e “liberados” para compartilhamento, portanto, como boicote à pirataria). Isto não inclui a coleção *Beat The Boots*, série de quinze títulos piratas que Zappa editou oficialmente na década de 1990, em qualidade superior à original, com o propósito expresso de “quebrar” a indústria clandestina.

94 <<http://www.zappateers.com/fzshows>>. Acesso em: 21 dez. 2010.

oferecem ferramentas valiosas de pesquisa. O estudioso que queira examinar a evolução de uma peça específica ao longo da carreira do compositor, por exemplo, pode verificar no *IINK* as turnês nas quais tal peça foi apresentada; consultar na lista *FZShows* as datas exatas em que a peça foi tocada em cada turnê (ao menos dentre as gravações conhecidas, que não são poucas) para em seguida localizar, no *tracker* do *Zappateers*, as gravações disponíveis. Naturalmente, o *tracker* conta com um catálogo atualizado regularmente das gravações disponíveis, mas a meta a longo prazo é poder disponibilizar, na melhor qualidade possível, todas as gravações constantes da lista *FZShows*.

No que diz respeito às entrevistas impressas, a contribuição mais rica a esta pesquisa foi certamente o site *Zappa Books*, administrado pelo estoniano Avo Raup⁹⁵. Além de catalogar uma quantidade gigantesca de livros, artigos e matérias sobre Zappa publicados em inúmeras línguas (sobretudo inglês), desde a década de 1960, o site oferece transcrições digitais da grande maioria das entrevistas e um mecanismo de busca que permite localizar em todo seu conteúdo palavras ou expressões específicas. Recentemente o site passou a incluir ainda traduções para o inglês de artigos em outras línguas – alguns artigos alemães, franceses e holandeses já contam com traduções integrais.

Finalmente, outra fonte importante de informação é o site *The Zappa Patio*, uma espécie de guia comentado para completistas, organizado pelo sueco Johan Wikberg⁹⁶, que apesar de já não ser atualizado há muito tempo, continua sendo a fonte mais exhaustiva de informação a este respeito. Além de um extenso catálogo de títulos pirata e/ou obscuros, o site oferece um guia completo das diferenças entre as muitas edições existentes para cada título do catálogo de Zappa. Esta informação é importante pois, ao reeditar muitos de seus álbuns em CD nas décadas de 1980 e 1990, Zappa revisou todas as mixagens e masterizações originais, o que resultou em diferenças marcantes entre a versão original e a edição em CD (chegando mesmo a incluir diferenças de duração e partes instrumentais completamente novas) no caso de alguns títulos⁹⁷. Além disso, vários dos títulos foram editados em CD mais de uma vez, com diferenças notáveis entre essas edições. No *Patio* o pesquisador e/ou entusiasta pode informar-se assim, antes de adquirir um determinado título, sobre as diferenças entre as versões disponíveis.

95 <<http://www.afka.net>>. Acesso em: 21 dez. 2010.

96 <<http://lukpac.org/~handmade/patio>>. Acesso em: 21 dez. 2010.

97 Ao editar em CD o álbum *Sleep Dirt* (1979), por exemplo, em sua forma original seu primeiro álbum 100% instrumental, Zappa decidiu acrescentar partes vocais (gravadas pela cantora Thana Harris) em três das sete faixas, além de substituir partes de bateria e praticamente eliminar a guitarra e a percussão em algumas músicas.

2 A MÚSICA INSTRUMENTAL DE FRANK ZAPPA: PRINCÍPIOS GERAIS

Este capítulo pretende elencar em um panorama geral os principais aspectos estruturais e estilísticos da obra instrumental de Frank Zappa. Como já foi mencionado tanto por Bernard (2000a) quanto por Clement (2009), a instrumentação é um critério problemático para se estudar a obra de Zappa¹. Assim como no trabalho de Clement, o termo “instrumental” é empregado aqui, portanto, com uma certa flexibilidade. Com efeito, apesar da grande maioria dos exemplos citados neste capítulo provir de peças exclusivamente instrumentais, não nos absteremos de citar excertos de canções ou peças vocais, bem como de interlúdios instrumentais em canções, quando considerados pertinentes à discussão. Esta exposição tem dois objetivos centrais: o de estabelecer parâmetros de base para as análises apresentadas no capítulo seguinte e o de servir como introdução ao leitor não familiarizado com este vasto repertório, auxiliando-o em uma melhor compreensão das obras. Para tanto, esses aspectos serão organizados em categorias gerais, e cada categoria abordada tipologicamente conforme seu emprego nas obras de Zappa. As categorias adotadas são: textura e forma; melodia e ritmo; harmonia; e instrumentação e orquestração. A abordagem tipológica tem a praticidade de auxiliar na organização do repertório, agrupando as peças de acordo com suas afinidades conforme o aspecto específico a ser estudado. Como tais aspectos serão vistos “em ação” de forma mais detalhada nas obras abordadas no capítulo seguinte, que constituem efetivamente o foco central do presente trabalho, sua exposição será feita aqui de modo sintético e resumido, muitas vezes fazendo apenas breves menções a títulos de obras que exemplifiquem sua aplicação. Serão discutidos de forma mais detalhada apenas aspectos não abordados no estudo de Clement (2009)²; nos casos em que for considerado importante fornecer exemplos musicais, em geral, optar-se-á também por exemplos diferentes dos utilizados pelo referido autor. A leitura do trabalho de Clement é recomendada, assim, para um estudo mais detalhado, ilustrado com uma quantidade bem maior de exemplos do vasto repertório instrumental de Zappa, de alguns aspectos que serão vistos aqui de forma apenas superficial.

1 Algumas das implicações deste problema serão discutidas na seção 2.4.

2 Ver seção 1.3.1.

2.1 Textura e forma

2.1.1 *Texturas monofônicas e homofônicas (com ou sem acompanhamento)*

Dois fatores determinantes devem ser levados em conta na abordagem do trabalho formal e textural na música instrumental de Zappa: sua já citada inclinação à integração de elementos estilísticos oriundos de contextos e culturas completamente diferentes, que discutiremos melhor mais adiante, e sua orientação expressamente melódica. A este respeito, o compositor comentou: “eu estou interessado em melodias e é isso que eu acho que falta na maior parte da música hoje. A construção de uma melodia é uma forma de arte especializada. [...] Escrever uma melodia é um grande desafio.”³ (ZAPPA apud SCHAFFER, 1973, p. 14). Esta afirmação descreve uma preocupação que perpassa todas as facetas de sua obra, desde as canções mais simples até as peças eletrônicas realizadas no Synclavier, passando pelas obras instrumentais escritas para orquestras das mais diversas proporções. Sintomaticamente, o tipo de textura mais comum no repertório em questão é, sem dúvida alguma, a melodia acompanhada. O conteúdo harmônico da música, neste caso, é separado em duas ou três camadas independentes, claramente estratificadas: uma linha melódica, uma linha de baixo (ou baixo pedal) e, tipicamente, uma camada de “preenchimento harmônico” situada em um registro intermediário. Com efeito, como veremos, essa é a estrutura de base para quase todas as composições instrumentais de Zappa. Eventualmente a melodia pode aparecer harmonizada em blocos homofônicos; no caso das peças diatônicas, esses blocos freqüentemente tomam a forma de tríades cerradas, em diversas configurações. Esse padrão é seguido consistentemente, por exemplo, em peças curtas como “Penis Dimension” (*W*, 1972) ou na versão original de “Cucamonga”, utilizada como coda da suíte “Farther Oblivion” (*ID*, 1972). Na música orquestral esse procedimento pode tomar formas bem mais complexas, com blocos de quatro até oito notas, como será observado em passagens de quase todas as obras analisadas no próximo capítulo (com exceção de “Outrage At Valdez”); em casos específicos, a harmonização pode ser realizada em paralelismo absoluto com a melodia⁴. Esse

3 “I’m interested in melodies and it’s the one thing I find lacking in most of the music today. The construction of melody is a specialized art form. [...] It’s a big challenge to write a melody.”

4 O paralelismo aparece de forma expressiva também em algumas peças compostas por Zappa para seus próprios conjuntos elétricos no final da década de 1970 e começo da década de 1980, nas quais a melodia é tocada em um sintetizador monofônico conectado a um dispositivo chamado Polybox, que realiza a harmonização automaticamente. As partituras dos interlúdios instrumentais das canções “Fembot In a Wet T-Shirt” (*JG*, 1979) e “Jumbo Go Away” (*YAWYI*, 1980), por exemplo, trazem a melodia como ela deve ser tocada com uma instrução para “afinar” o Polybox, adicionando duas outras vozes (uma terça maior e uma sexta maior abaixo do que está escrito, resultando em tríades maiores paralelas na segunda inversão).

procedimento pode eventualmente ocorrer, entretanto, na ausência de outras camadas, produzindo então uma textura completamente homofônica. Exemplos desse tipo de textura, geralmente limitados a passagens relativamente curtas, ocorrem em inúmeras das obras orquestrais de Zappa, tais como “Mo ’N Herb’s Vacation”, “Envelopes”, “Bob In Dacron and Sad Jane” (LSO, 1983), “Dupree’s Paradise” (TPS, 1984), “Dog Breath Variations/Uncle Meat” (TYS, 1992) e “The Perfect Stranger”. O exemplo 2.1, extraído do primeiro movimento de “Mo ’N Herb’s Vacation”, ilustra como todos estes procedimentos podem ser integrados, com a textura se dividindo ora entre melodia e baixo pedal, ora entre melodia e acompanhamento homofônico, ora em uma única camada, com a melodia sendo harmonizada homofonicamente.

The image shows a musical score for four staves. The top staff is labeled 'clarinete 1 (solo)' and contains a melodic line with triplets of 3, 5, 11, 6, and 11 notes. The second staff is labeled 'cls. 2, 3, cl. b.' and contains a homophonic accompaniment with triplets of 3 and 5 notes. The third staff is labeled 'fsg. 1, 2, 3' and contains a bass line with a triplet of 3 notes. The fourth staff is labeled 'c/fg.' and contains a bass line with a triplet of 3 notes. The score is in 3/4 time and features various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings.

Exemplo 2.1: “Mo ’N Herb’s Vacation”, primeiro movimento, compassos 3 e 4 (LSO, 0:10-0:18) (redução nossa). Textura essencialmente homofônica, com o acompanhamento consistindo ora somente de um baixo pedal, ora de blocos homofônicos.

2.1.2 Texturas polifônicas

Apesar de diversas formas de polifonia poderem ser identificadas ao longo da produção de Zappa, este tipo de textura é relativamente raro se comparado aos descritos anteriormente. No geral, é interessante notar a grande diversidade de procedimentos polifônicos empregados e o forte contraste entre as soluções adotadas para cada peça – um comportamento bastante diferente do rigor e da sistematicidade observados, como veremos, no tratamento de melodias acompanhadas ou harmonizadas em blocos na música de Zappa. Esta discrepância, somada à incidência consideravelmente menor de texturas polifônicas, leva a acreditar que a polifonia não era de fato essencial à poética composicional de Zappa e que o

compositor atribuía a esse recurso uma função secundária no discurso musical. Seu modo de emprego é determinado, assim, não por princípios gerais que regem toda a obra do compositor, mas pelo contexto ou necessidades de cada caso específico. Apesar dessa especificidade, com o objetivo de ilustrar a diversidade de procedimentos utilizados, daremos a seguir exemplos de como Zappa empregou efetivamente recursos polifônicos em algumas de suas obras.

Com efeito, o tipo de polifonia menos comum na música de Zappa é talvez a propriamente contrapontística, isto é, formada pela sobreposição de duas ou mais linhas melódicas ritmicamente independentes. Ocorrências deste tipo de procedimento são escassas e parecem limitar-se ao repertório mais “popular” de Zappa. Alguns exemplos podem ser encontrados em passagens – em geral, bastante curtas – de “A Pound For A Brown”⁵ (*UM*, 1968; *AOTT*, 1968; *ZINY*, 1976; *HO*, 1978; *YCDTOSA5*, 1982; *TYS*, 1992), “Dwarf Nebula Processional March” (*WRMF*, 1970), “It Must Be A Camel” (*HR*, 1969), “Rollo”⁶ (*ID*, 1972; *OSD*; *Q*, 1975) e mesmo na canção “Fine Girl” (*TTR*, 1980). Esta última, ironicamente a mais simples dentre os exemplos citados (em todos os aspectos: harmônico, melódico, formal), contém um dos exemplos mais interessantes de contraponto melódico na música de Zappa. “Fine Girl” pode ser descrita como uma canção pop bastante básica, com uma letra assumidamente banal e uma estrutura harmônica que lhe faz jus, restrita a dois únicos acordes (Lá menor e Ré maior) alternando a cada dois tempos durante toda a música. A partir da última frase da letra, entretanto – “we need some more like dat in dis kinda town” (sic)⁷ – Zappa cria, por meio de *overdubs* de vozes em seu estúdio, uma coda longa e bastante sofisticada. É interessante notar que, ao apresentar a música ao vivo na turnê seguinte, com apenas três vocalistas (*YCDTOSAI*, 1982), Zappa não hesitou em rearranjar a coda para torná-la completamente homofônica – o que reforça nossa constatação do papel secundário que a polifonia tem em sua obra⁸.

Por outro lado, texturas polifônicas de outras naturezas podem ser encontradas com mais frequência na música orquestral, geralmente como resultado da sobreposição de processos rítmicos simultâneos. Texturas desse tipo recorrem, por exemplo, ao longo da trilha sonora do filme *200 Motels* (1971). A escritura observada no naipe de fagotes em “The Girl’s Dream”, é bem ilustrativa (ver exemplo 2.2); como os registros ocupados por cada

5 Um excerto ilustrativo desta peça é transcrito por Bernard (2000). Ver anexo 1.

6 Um excerto bastante ilustrativo desta peça é transcrito e comentado por Clement (2000, p. 13).

7 Zappa incluía frequentemente erros ortográficos e/ou gramaticais intencionais em suas letras, aludindo, por exemplo, aos “dialetos” falados nos guetos afro-americanos. Essa tendência é eventualmente levada ao extremo, como em “You Are What You Is” (*YAWYI*, 1981).

8 A esse respeito, ver também Clement (2009, p. 12-13).

instrumento se sobrepõem e as figurações envolvem saltos amplos, de até uma sétima maior, o resultado é uma textura densa e nebulosa em que as partes não podem ser distingüidas facilmente. Procedimentos similares, ainda que bem mais sistematizados, ocorrem em “Bob in Dacron”, “Pedro’s Dowry” (*OF, L, 1975; LSO, 1983*), e no segundo e terceiro movimentos de “Mo ’N Herb’s Vacation” (*LSO, 1983*). Nesta última, o compositor emprega com freqüência divisões absolutas nas cordas, com cada um dos quarenta e quatro instrumentistas executando uma parte individual. Em diversas passagens, cada músico toca em torno de uma freqüência específica (freqüentemente incluindo glissandos ou intervalos de quartos de tom) com uma subdivisão rítmica própria (tercinas, quintinas, septinas etc.). Obtém-se assim uma saturação do espaço rítmico e harmônico, resultando em uma massa sonora na qual as partes individuais se tornam indistingüíveis. Este tratamento do *divisi* lembra bastante, curiosamente, aquele dado por Iannis Xenakis em obras como “Metastaseis” ou “Pithoprakta”. “Mo ’N Herb’s Vacation” é peculiar em muitos aspectos: não há nenhum outro caso conhecido do emprego de quartos de tom na produção de Zappa⁹, e seria bastante difícil apontar alguma conexão direta com o trabalho de Xenakis em qualquer outra obra instrumental sua.

The image shows a musical score for four parts of fagotes (Fig. I, II, III, Cfg.) from "The Girl's Dream". The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). A tempo marking of quarter note = 76 is indicated at the top left. The score consists of four staves, each with its own melodic line. The parts are highly polyphonic, with overlapping lines and complex rhythmic patterns. There are many triplets and other rhythmic groupings throughout the score. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

Exemplo 2.2: “The Girl’s Dream”, 0:34-0:46 (*200M*), fagotes. Exemplo de textura polifônica em uma obra orquestral. Fonte: *The Frank Zappa Songbook, vol. 1*.

Em “Pedro’s Dowry” esses procedimentos ocorrem de forma mais compacta (restritos a poucos compassos de duração e com bem menos camadas). O exemplo 2.3 reproduz uma das passagens mais prominentes. Percebe-se que, apesar da complexidade criada localmente

9 O compositor declarou diversas vezes que fez muitos experimentos com quartos de tom no começo de sua carreira, mas que para seus ouvidos “o resultado neto de uma composição inteira baseada em quartos de tom soa como um piano mal afinado” (ZAPPA apud MENN, 1992b, p. 49).

pelas subdivisões sobrepostas, sua submissão à métrica binária acaba reduzindo a textura a blocos de um compasso de duração, justapostos de forma absolutamente regular. Naturalmente, a instrumentação contribui para a separação destes blocos; um bloco é repetido três vezes pelas flautas e imediatamente colocado em contraste com um outro bloco, consideravelmente mais complexo, executado pelos instrumentos de palheta dupla. Esta passagem mostra claramente a influência das idéias de Varèse sobre “massas” e “blocos” sonoros¹⁰ na estética composicional de Zappa.

Exemplo 2.3: “Pedro’s Dowry”, compassos 89-92 (*OF*, 3:40-3:46; *LSO*, 4:31-4:39), flautas e palhetas duplas (redução nossa). Apesar da textura polifônica, cada compasso constitui um “bloco” sonoro claramente delimitado.

O exemplo 2.4, também extraído de “Pedro’s Dowry”, mostra um tipo de polifonia bem mais simples, em que é possível notar uma certa interdependência rítmica entre as partes; este pode ser considerado, como veremos a seguir, um caso “limítrofe”. Outros exemplos “limítrofes” ocorrem em passagens de “Envelopes” (*LSO*, 1983), da versão orquestral de “Dupree’s Paradise” (*TPS*, 1984) e de “The Perfect Stranger”. Nestes casos, entretanto, a polifonia resulta de técnicas derivadas da “bíblia de acordes”, desenvolvida por Zappa no

10 Ver VARÈSE, 1996.

final da década de 1970¹¹, em que notas comuns entre acordes adjacentes são ligadas e mantidas na mesma voz enquanto as outras vozes se movimentam, criando uma ilusão de polifonia. Estes procedimentos quasi-polifônicos serão abordados na análise de “The Perfect Stranger”, na seção 3.3; um estudo mais aprofundado das mesmas técnicas, incluindo análises de trechos das três obras referidas, pode ser encontrada em CLEMENT (2009).

The image shows a musical score for four staves: vlns. I, vlns. II, vlas., and vcls. The score is divided into two systems. Each staff contains a melodic line with triplets and ties. The first two staves (vlns. I and II) are in absolute homophony, while the last two (vlas. and vcls.) have subtle rhythmic differences. The score illustrates a rhythmic polyphony technique where notes common to adjacent chords are tied across staves, creating an illusion of polyphony.

Exemplo 2.4: “Pedro’s Dowry”, compassos 151-152 (*OF*, 6:44-6:51; *LSO*, 8:02-8:10), cordas. Exemplo de polifonia sem dissonância rítmica, em que as partes não são totalmente independentes.

2.1.3 Hoquetos

O excerto reproduzido no exemplo 2.4 pode ser considerado “limítrofe” pois, apesar de ser um caso indiscutível de polifonia, ele se conforma em boa medida às tendências homofônicas características de toda a música de Zappa. Com efeito, duas das partes (primeiros violinos e violas) estão em homofonia absoluta, e as outras duas (segundos violinos e violoncelos) apresentam apenas diferenças rítmicas muito sutis e pontuais. Do ponto de vista rítmico, a textura pode quase ser reduzida, assim, a um contraponto a duas vozes. O mais interessante a se notar é que não ocorre efetivamente nenhuma atividade rítmica *simultânea* entre essas duas camadas: primeiros violinos e violas só se movimentam enquanto segundos violinos e violoncelos sustentam sons contínuos (incluindo o glissando executado pelos violoncelos) e vice-versa. Este exemplo pode ser considerado, assim, um caso bastante refinado de hoqueto. Zappa emprega esta técnica em quase todas as suas obras orquestrais, freqüentemente em formas ainda mais nítidas e diretas, podendo criar muitas vezes uma *ilusão* de polifonia mesmo em texturas absolutamente homofônicas.

11 Ver seção 2.3.5.

O exemplo 2.5 mostra um emprego básico de hoqueto na obra “Bob in Dacron”. A rápida alternância de grupos instrumentais cria aqui o efeito de uma “colcha de retalhos”; a textura é “costurada” pela atividade da bateria, que preenche as pausas e fornece reforço rítmico, ajudando a manter a continuidade durante a passagem. Este caso é bastante simples dentre os inúmeros que podem ser encontrados nas obras orquestrais de Zappa. O compositor eventualmente podia, entretanto, extrapolar bastante o procedimento ilustrado, como mostra o exemplo 2.6, outra passagem de “Pedro’s Dowry”. Neste caso, a alternância se dá de forma muito mais rápida e ininterrupta, isto é, sem pausas; além disso, as figuras se sobrepõem umas às outras, devido às notas longas que conectam os grupos. A polifonia criada pela sobreposição de eventos é, no entanto, ilusória, já que o que se observa de fato é um hoqueto extremamente cerrado. Com efeito, o próprio Zappa descreve esta técnica como um recurso primariamente monódico: “hoqueto é o processo musical em que uma melodia é jogada de um instrumento para o outro.”¹² (ZAPPA apud DI PERNA, 1986, p. 24). No caso do exemplo 2.6, assim, as duas linhas de trompetes que se alternam regularmente a partir do último tempo do primeiro compasso poderiam ser entendidas como uma única linha, que faz um movimento de “pingue-pongue” dentro do naipe, enquanto as madeiras fornecem o acompanhamento.

The image shows a musical score for the second movement of "Bob in Dacron". It features three staves. The top staff is for woodwinds (flutes, oboes, clarinets) and strings (violin, viola, cello, double bass), with parts for flutes, oboes, clarinets, trumpets, and violins/violas. The middle staff is for brass (trumpets, trombones) and percussion (snare drum, cymbals, toms, bongo, cowbell, castanets, surdo). The bottom staff is for percussion (bongo, castanets, surdo). The score illustrates the technique of hoquetting, where short melodic fragments are passed between different instruments in a rhythmic sequence. Labels include "fls., obs., cls.", "tpas.", "vlns. sul tasto", "tpt. solo", "tbas.", "timp., vcls. sul pont.", "vcls. sul tasto", "figs.", "roto toms", "cowbell", "castanholas", "surdo", "bombo", "tpas. 1-4", and "tpas. 5-8".

Exemplo 2.5: “Bob in Dacron”, segundo movimento, compassos 256-261 (216-221 na edição revisada) (LSO, 2:59-3:05) (redução nossa). Exemplo simples de hoqueto com eventos curtos mas espaçados, criando efeito de “colcha de retalhos”, com a bateria ficando responsável pela continuidade rítmica.

Zappa desenvolveu radicalmente a técnica de hoquetos durante a década de 1980 em suas obras eletrônicas, compostas no Synclavier, que lhe permitia reproduzir texturas pontilhistas extremamente complexas, inexecutáveis para músicos reais, com precisão microscópica¹³. O interesse do compositor por esse tipo de textura é evidente, por exemplo,

¹² “Hocketing is the musical process where a melody is tossed from one instrument to another.”

¹³ Ver seção 1.1.3.

em “While You Were Art II” e “Jazz from Hell” (*JFH*, 1986). Na primeira, Zappa aplicou a técnica à transcrição do solo de guitarra “While You Were Out” (*SUNPYG*, 1979): os ritmos complexos foram “arredondados [...] para a fusa mais próxima” e o solo “ricocheteado de instrumento para instrumento”¹⁴ (ZAPPA apud DOERSCHUK; AIKIN, 1987, p. 69) de forma quase frenética. A segunda já demonstra uma preocupação maior com transições e metamorfoses entre timbres diversos, explorando uma forma peculiar de *Klangfarbenmelodie*: “o som básico do *patch* era o sax tenor, mas cada vez que você batia uma nota [no teclado] para tirar o sax tenor você tinha alguma outra coisa adicionada.”¹⁵ (ZAPPA, 1987, p. 28). Este procedimento foi eventualmente refinado em peças como “Amnerika” (*CP III*, 1993), e acabou influenciando a própria escritura instrumental de Zappa, como veremos em “Outrage at Valdez” na seção 3.2.

Exemplo 2.6: “Pedro’s Dowry”, compassos 117-118 (*OF*, 4:46-4:53; *LSO*, 5:47-5:54) (redução nossa). Hoqueto cerrado, criando uma sensação de polifonia.

2.1.4 Forma

A questão formal na música de Zappa é bem mais complicada. Como nota Clement (2009, p. 22), “generalizar sobre os procedimentos formais de Zappa envolve muitas

14 “I squared off the rhythm to the nearest 32nd-note, instead of having all the tuplets and weird stuff going on. Then I hocketed the material, so that the line was bounced from instrument to instrument.”

15 “The basic sound of the patch was the tenor sax, but every time you’d hit a note to get the tenor sax you’d have something else added to it.”

dificuldades; ele podia, por um lado, empregar esquemas formais bastante convencionais (como o A-B-A), enquanto muitas outras peças adotam princípios formais incomuns”¹⁶. Ciente desta dificuldade, Bernard (2000) esboçou uma classificação tipológica inicial das formas utilizadas por Zappa, dividindo-as “em duas grandes categorias: (1) formas que empregam algum tipo de repetição; (2) formas episódicas, consistindo em séries de elementos motivicos, temáticos e/ou outros elementos que essencialmente não se repetem”, sendo que “a primeira categoria pode ser ainda subdividida em (a) estruturas baseadas em temas recorrentes e (b) estruturas estáticas ou baseadas em ostinati”¹⁷ (ibid., p. 86). Clement (op. cit.) corrobora a abordagem de Bernard, com apenas uma inconsistência: observando que, em geral, não ocorre nas obras deste último tipo (que incluem por exemplo os solos de guitarra, nos quais “a prioridade é dada à invenção melódica: um constante processo de renovação”) nenhuma forma de repetição *melódica*, o autor opta por inclui-las na *segunda* “grande categoria” de Bernard. Ambos parecem relevar, entretanto, o fato desses modelos formais raramente aparecerem em estado “puro” nas composições de Zappa; como já foi notado na introdução deste trabalho, eles são na maioria das vezes integrados e fundidos de forma a não caber confortavelmente em nenhuma categoria isolada, permitindo múltiplas possibilidades de leitura formal. Muitas de suas obras apresentam formas “híbridas” (não confundir com o “estilo híbrido”, expressão empregada por Clement, que abordaremos na seção referente a melodia e ritmo), isto é, que combinam esquemas formais oriundos de diversos gêneros e/ou culturas musicais, e portanto ligados a modelos essencialmente diferentes de organização temporal¹⁸. Nesse sentido, ao invés de tentar uma classificação categórica (e pouco frutífera) desse repertório, seria mais conveniente examinar as maneiras como essas diversas concepções se integram e interagem na música de Zappa. Para tanto, como já visto, nos guiaremos pelos “modos temporais” propostos por Kramer (1988).

O modo mais facilmente identificável neste repertório é certamente o do “momento”¹⁹, correspondente ao tipo de forma descrita por Bernard como “episódica”. Apesar de a expressão “forma momento” ter sido cunhada por Karlheinz Stockhausen, Kramer se apropria das idéias e reflexões do compositor alemão e mostra que elas refletem um modelo de

16 “[...] Generalizing about Zappa’s formal procedures is fraught with difficulty. He could, on the one hand, employ fairly conventional formal schemas (such as A-B-A), while many other pieces adopt unfamiliar formal principles.”

17 “For our purposes, it is convenient to divide these structures into two large categories: (1) forms relying upon repetition of some kind; as opposed to (2) episodic forms, consisting of series of motivic, thematic, and/or other elements that are essentially non-repeating. The first category can be further subdivided into (a) recurrent-theme structures and (b) ostinato-based or static structures [...]”

18 Ver seção 1.3.3.

19 Com efeito, Kramer (op. cit., p. 52) cita *Lumpy Gravy*, de Zappa (1968), entre seus exemplos do conceito.

organização formal que vinha sendo empregado na música do século XX desde Stravinsky (o que o autor demonstra, aliás, em uma brilhante análise da obra “Sinfonias de Instrumentos de Sopro”, de 1920). Segundo Kramer, as obras estruturadas segundo este conceito destroem a noção linear de um discurso com começo, meio e fim; elas parecem começar já pela metade e parar de forma igualmente brusca, ao invés de finalizar de maneira conclusiva. A forma se constitui assim em uma série de momentos, que eventualmente podem estar “*relacionados* (motivicamente, por exemplo) mas não *conectados* por transição”. Os “momentos” são, portanto, “seções auto-contidas, separadas por discontinuidades, que são ouvidas mais por si próprias que por sua participação na progressão da música.”²⁰ (KRAMER, 1988, p. 50, grifo do autor). Com efeito, não pode haver “progressão” nesse tipo de música, já que o termo implica em uma estrutura fundamentalmente linear. A forma momento é marcada, pelo contrário, por princípios não-lineares, dos quais Kramer enfatiza as proporções duracionais (entre as seções de uma obra) e a estase harmônica – ambos, como veremos, aspectos fundamentais da poética de Zappa.

A importância da forma momento para Zappa pode ser atribuída a três fatores principais, a saber, as influências de Stravinsky, Varèse e sua própria experiência como produtor em estúdios de gravação. Bernard (2000a, p. 90) comenta que “de Stravinsky, Zappa parece ter aprendido que um balé pode ter uma estrutura musical episódica, amplamente ou completamente desprovida de repetições para complementar suas funções narrativas; referências a suas próprias peças como balés são ubíquas”²¹. Com efeito, Zappa descreveu como balés ou peças de dança quase todas as obras analisadas no próximo capítulo, com exceção de “Outrage At Valdez”. Já Watson (1995) sugere que Zappa teria adaptado as idéias de Varèse quanto à justaposição e sobreposição de “massas” e “blocos” sonoros²² em suas próprias colagens estilísticas, ao combinar fontes e gêneros radicalmente discrepantes, muitas vezes por meio de cortes bruscos, sem qualquer tipo de preparação. O próprio Zappa comparou o sistema de “pesos, equilíbrios, tensões e repousos medidos” empregado em suas composições a um móbile de Calder, apontando que Varèse conhecia Calder e era igualmente fascinado por suas criações. O sistema é descrito por Zappa da seguinte forma: “uma grande massa de qualquer material ‘equilibra’ uma massa menor e mais densa de qualquer material,

20 “The moments may be *related* (motivically, for example) but not *connected* by transition. Moments, then, are self-contained sections, set off by discontinuities, that are heard more for themselves than for their participation in the progression of the music.”

21 “From Stravinsky, Zappa apparently learned that a ballet can have an episodic, largely or wholly non-repeating musical structure to parallel its narrative functions; references to his own pieces as ballets are ubiquitous [...]”

22 Essas idéias são sintetizadas pelo próprio Varèse em seu texto “Novos Instrumentos, Nova Música” (VARÈSE, 1996).

de acordo com o comprimento da engenhoca na qual está pendurado e com o ‘ponto de equilíbrio’ escolhido para facilitar o penduramento. [sic.]”²³ (ZAPPA; OCCHIOGROSSO, 1989, p. 163, grifo do autor). Wright (2007), entretanto, relativiza as idéias de Watson, apontando que esses procedimentos composicionais possuem uma ligação direta com muitos dos experimentos realizados por Zappa com técnicas de edição em estúdio no início de sua carreira²⁴. As três explicações são igualmente convincentes; além disso, dadas suas visões sobre o tempo²⁵, parece natural que o compositor tenha se interessado sobretudo por formas não-lineares de organizar suas obras. É importante destacar que para Zappa, no entanto, a edição é muito mais que um aspecto meramente técnico do processo de produção fonográfica:

A técnica de edição é uma extensão da composição porque, como eu estou tão envolvido na produção real dos discos, como compositor isso me dá a oportunidade de exercer um controle ainda maior sobre o material musical do começo ao fim. [...] Eu tenho a oportunidade de mixar [uma peça que já foi escrita e executada] e de aperfeiçoá-la ou mesmo alterá-la radicalmente por meio do equilíbrio entre os volumes dos diversos instrumentos. Então, depois que eu tenho isso fixado em um pedaço de fita [...], eu posso examiná-lo, picotá-lo, integrá-lo com material não-musical ou material não produzido por instrumentos musicais, incluir na estrutura musical esse material que seria normalmente considerado ruído ou baboseira ambiental e usá-lo como contraponto rítmico ou como material musical real, como foi feito em *Lumpy Gravy*. Chamar isso de ‘técnica de edição’ soa como se alguém tivesse sentado lá e cortado todos os erros.”²⁶ (ZAPPA apud MILES, 1969, p. 9).

Zappa disse em 1971 que sua linguagem musical se desenvolveu a partir de experiências em que ele buscava “sintetizar randomicamente” elementos oriundos da música de Varèse, Stravinsky e Webern, bem como do blues, do doo-wop, da música indiana, tibetana e do oriente médio²⁷. Com efeito, como se pode perceber pelos comentários de Watson e Wright acerca das “estranhas justaposições de gêneros” (*weird abuttals of genre*)²⁸ de Zappa, o uso da forma momento em sua obra está diretamente ligado a seu projeto de síntese estilística entre diversas culturas musicais. Assim, formas tradicionais são de fato

23 “A large mass of any material will ‘balance’ a smaller, denser mass of any material, according to the length of the gizmo it’s dangling on, and the ‘balance point’ chosen to facilitate the danglement.”

24 Ver seções 1.1.1 e 1.1.2. Esta idéia é, na verdade, explorada também pelo próprio Watson (1996) em um outro texto, não considerado por Wright.

25 Ver seção 1.3.3.

26 “The editing technique is an extension of the composition because, as I have so much to do with the actual production of the records, as a composer it gives me a chance to exert even more control on the musical material from start to finish. Like... I’ve already written a piece and had it performed, I get a chance to mix it, you know, I get a chance to enhance it or even alter it radically by the volume balances of the different instruments. Then, after I’ve got that onto a piece of quarter-inch tape, I can examine it, chop it up, integrate it with non-musical material or material not produced with musical instruments, and include that material which would otherwise be considered as noise or environmental bullshit into the musical structure, and use that as rhythmic counterpoint or as actual musical material as was done in *Lumpy Gravy*. To call that ‘editing technique’ sounds like somebody sat there and cut out all the mistakes.”

27 Cf. depoimento de Zappa no documentário *Frank Zappa*, de Roelof Kiers (1971).

28 Cf. WATSON, 1995, p. 6-7; WRIGHT, 2007, p. 5-7.

referenciadas em boa parte da música de Zappa, ainda que transmutadas, em alguma medida, para se integrarem a esse método de organização global – um método firmemente apoiado na *descontinuidade*.

Isto pode ser observado, por exemplo, no uso que o compositor faz dos esquemas formais comuns à música comercial de sua época. Estes esquemas podem ser divididos, de maneira geral, em dois tipos: o primeiro, que poderíamos chamar de “forma canção”, empregado consistentemente em quase todas as canções de rock e rhythm & blues das décadas de 1950 e 1960 (e predominante até hoje na maioria dos gêneros comerciais), é constituído por um certo número de estrofes que se alternam com um “refrão” ou estribilho recorrente; e o segundo, característico do jazz tradicional, consiste na exposição de um tema, cujo esqueleto harmônico, repetido de forma contínua, serve em seguida como um molde para os improvisos dos instrumentistas, após os quais o tema é reexposto (formando portanto um grande A-B-A, a partir de uma única fórmula harmônica cíclica). Ainda que, em seus contextos originais, estas estruturas incluam com frequência “apêndices” como introdução, coda e “pontes” intermediárias (a típica forma canção incorpora mesmo, muitas vezes, uma seção com solos de guitarra e/ou outros instrumentos), seu esquema geral de base é rigorosamente preservado.

Apesar de Kramer não considerar gêneros “populares” em suas análises dos modos temporais, suas teorias podem ser igualmente aplicadas a esses esquemas formais. No geral, percebe-se um alto grau de não-linearidade nessas construções formais, que tratam as seções musicais como módulos intercambiáveis, organizados segundo um número (geralmente fixo para cada canção ou peça) de ciclos de repetições e/ou permutações. Elementos de linearidade na estrutura musical são identificáveis, assim, apenas localmente, no contexto de cada ciclo – seja na habitual relação tônica-dominante entre as estrofes e o refrão de uma canção, seja no discurso harmônico mais elaborado (ou na tendência a estabelecer “pontos culminantes” nos improvisos, buscando assim uma direcionalidade explícita) do jazz tradicional. Ao apropriar-se destas formas, Zappa claramente privilegia os aspectos não-lineares, por um lado introduzindo descontinuidades e contrastes bruscos e por outro deliberadamente ignorando, mesmo quando trabalhando em um idioma explicitamente “tonal”, as funções harmônicas convencionais (lineares) de tensão e repouso – que são utilizadas apenas ocasionalmente e com o propósito explícito de paródia estilística²⁹.

Um exemplo claro de transmutação de uma forma tradicional por meio da ênfase em seus aspectos não-lineares é a composição “Dupree’s Paradise”. Em sua forma original, tal

29 Ver seção 2.3.1.

como executada pelo grupo de Zappa nos anos de 1973 e 1974 (*YCDTOSA2*, 1974), a peça era constituída pelo tema, apresentado em três seções contrastantes que juntas somam menos de um minuto de duração, precedido por uma longa introdução improvisatória de mais de 7 minutos com o tecladista George Duke como solista, além de eventuais diálogos e/ou comentários de Zappa, e seguido de extensos solos de vários instrumentistas do grupo, incluindo o próprio Zappa, após os quais podia ocorrer (1973) ou não (1974) uma recapitulação do tema. O número completo, neste formato, somava mais de 20 minutos. Quando Zappa decidiu orquestrar a peça em 1982 (*TPS*, 1984), o tema propriamente dito sofreu consideráveis modificações harmônicas e melódicas, mas a estrutura característica derivada do jazz tradicional, com o tema sendo exposto uma vez no início da peça e novamente no final, foi mantida. No lugar dos solos, entretanto, Zappa compôs seis minutos adicionais de música (em forma momento), em que fragmentos motivicos do tema podem ser ouvidos apenas esporadicamente³⁰. Esta alusão formal ao jazz mostra-se ainda mais significativa à luz do programa fornecido por Zappa: “‘Dupree’s Paradise’ é sobre um bar na Avalon Boulevard em Watts às 6h em um domingo em 1964, durante a *jam session* matutina.”³¹ (ZAPPA, 1995a). Uma estrutura similar em A-B-A (com um tema A e uma seção B composta na verdade por várias subseções, relacionadas ou não entre si e com o tema) será encontrada no segundo movimento de “The Perfect Stranger”³².

Já “Strictly Genteel” (*200M*, 1971; *OF*, 1975; *YCDTOSA6*, 1981; *LSO*, 1983; *MAJNH*, 1988), peça já comentada por Ashby (1999b), Bernard (2000) e Clement (2009), embute elementos da forma-canção em uma espécie de passacaglia estilizada. Nesta peça, originalmente uma canção com letra e acompanhamento de orquestra com banda de rock, cada estrofe é construída na forma de uma variação sobre uma linha de baixo recorrente; com efeito, a própria linha de baixo é utilizada como melodia nas duas primeiras estrofes, sugerindo um “tema”, e todas as variações seguintes se atêm em maior ou menor grau ao mesmo esquema métrico e harmônico. Contrariando a forma da passacaglia, entretanto, Zappa introduz um estribilho recorrente (cuja base é na verdade uma versão resumida da harmonia do “tema”) e uma longa fanfarra que alterna entre Ré maior e Mi maior (os pedais Lídio e Mixolídio do sistema Lídio de Ré, a “tônica” da música)³³. Esta seção é derivada, na verdade, do solo de guitarra de “Holiday in Berlin” (*BWS*, 1968-69): o início da fanfarra reproduz os

30 Uma descrição detalhada das modificações sofridas pela peça em suas diversas versões pode ser encontrada em BERNARD, 2000.

31 “*Dupree’s Paradise* is about a bar on Avalon Boulevard in Watts at 6:00 AM on a Sunday in 1964, during the early morning jam session.”

32 Ver seção 3.3.

33 Ver seção 2.3.3.

acordes da parte de acompanhamento originalmente realizada pelo órgão e a melodia que a conclui é uma extrapolação do motivo característico tocado por Zappa no início do solo³⁴. A forma de “Strictly Genteel”, assim, é claramente baseada no formato da passacaglia, mas incorpora (ainda que de forma apenas referencial) dois elementos característicos de uma típica canção de rock: o “refrão” e o solo de guitarra. Curiosamente, com exceção da versão original, composta para o filme *200 Motels* (1971), todas as versões subseqüentes (para orquestra ou para banda) são instrumentais. Contudo, a letra original sempre reteve uma certa importância para Zappa, como evidencia uma gravação não-oficial de um ensaio em 1981 em que o compositor explica partes da letra para os vocalistas Ray White e Lisa Popeil, que chegam inclusive a cantar alguns trechos³⁵.

Um caso ainda mais radical seria “Brown Shoes Don’t Make It” (*AF*, 1967; *TTR*, 1979), uma canção rigorosamente estruturada em forma momento por meio da edição em estúdio. A forma é composta por 22 momentos, aludindo a diversos estilos musicais, “populares” e “eruditos”, cada um com duração entre 5 e 27 segundos (mais de um terço destes na faixa de 21 a 24 segundos). A única exceção é um momento estritamente dodecafônico de 51 segundos, com instrumentação camerística e a letra declamada em *sprechstimme*, em clara referência à segunda escola de Viena. A canção é concluída com dois momentos exclusivamente instrumentais de duração idêntica (22 segundos cada), porém bastante contrastantes entre si.

Outro modo temporal de Kramer que pode ser identificado na obra do compositor é o “tempo vertical”. Assim como o tempo-momento, o tempo vertical é fundamentalmente não-linear; entretanto, enquanto o primeiro se apóia na descontinuidade, o segundo é caracterizado pela continuidade absoluta. Uma forma simplificada de descrever o tempo vertical seria como um único momento que é estendido no tempo até o ponto em que se perde a própria noção de duração (ou de proporção entre durações, já que não há marcos ou pontos de referência temporais). O tempo, neste caso, é circular, e freqüentemente baseado em ciclos – como ocorre, por exemplo, na música clássica indiana, em que estruturas rítmicas cíclicas (chamadas *talas*) servem como base para a improvisação melódica, que se fixa em um certo conjunto de notas (as *ragas*, análogas às “escalas” ou “modos” da música ocidental). Não há

34 Outros desdobramentos deste motivo podem ser ouvidos em “Aybe Sea” (*BWS*, 1968-69), no final do solo de guitarra de “Inca Roads” (*OSFA*, 1974; *YCDTOSA2*, 1974; *TBBYNHIYL*, 1988) e em “Tracherous Cretins” (*SUNPYG*, 1981).

35 Outra referência pode ser encontrada na versão de 1988 (*MAJNH*), quando, na parte em que a letra originalmente dizia “[...] and the one with the horse” (“e a [garota] com o cavalo”), Zappa introduz uma citação do toque tradicional de *bugle* (corneta sem válvulas) “Call To Post”, tipicamente usado para anunciar a partida em corridas de cavalos nos EUA.

na música clássica indiana uma “harmonia” propriamente dita; apenas um pedal estático sobre a fundamental do “modo”, eventualmente acrescida de sua quinta. Zappa associava esta concepção de temporalidade cíclica à “idéia de criar uma melodia do zero baseada em um ostinato ou um único acorde que não muda”³⁶ (MEAD, 1993) e adaptou esse sistema como base para boa parte de sua música diatônica, sobretudo para suas improvisações à guitarra³⁷ – as peças que Bernard descreve como “estruturas estáticas ou baseadas em ostinati”. Nestas peças, uma melodia improvisada ou de caráter improvisatório se desenrola sobre uma base contínua, tipicamente composta por uma figura em ostinato, por um baixo pedal ou pela alternância regular entre dois acordes. Clement (2000, p. 22) nota, com efeito, que “os solos de guitarra [de Zappa] são condizentes com a discussão de Jonathan Kramer sobre ‘tempo vertical’” – contradizendo, de certa forma, sua própria inclusão dos solos na categoria das formas sem repetição (*non-repeating forms*).

Esta contradição é interessante, entretanto, pois reflete o fato de que os solos de Zappa não são, na verdade, totalmente condizentes com a definição de Kramer: o compositor costumava articular estas longas seções de improvisação (que em geral costumavam durar vários minutos) em frases bem delimitadas, de durações irregulares, e criar dentro das frases diversos outros tipos de marcações (acentos, pausas, repetição de certas figuras) que, como diria o próprio Kramer (1988, p. 55), “quebram o contínuo temporal”. Esta dificuldade de categorização pode nos levar a perguntar até que ponto o compositor tinha consciência dos conflitos temporais criados por suas improvisações. Com efeito, o estudo comparativo de suas obras derivadas de transcrições de solos sugere que ele era bastante consciente: se em obras como “While You Were Art II” (*JFH*, 1986), o segundo movimento de “Sad Jane” (*LSO*, 1983) ou, como veremos na seção 3.1, o terceiro movimento de “Sinister Footwear”, o compositor opta por eliminar completamente a estrutura de ostinato que sustentava os solos originais, potencializando suas discontinuidades em claros exemplos de forma momento, em um caso como “Outside Now Again” (*TPS*, 1984)³⁸ o ostinato é enfatizado e as discontinuidades neutralizadas pela homogeneização de timbre, dinâmicas e articulações,

36 “The idea of creating melody from scratch based on an ostinato or single chord that doesn’t change”.

37 Ver seções 2.3.2 e 2.3.3. Arthur Barrow, que trabalhou nas bandas de Zappa como contrabaixista e diretor de ensaios (*clonemeister*, na nomenclatura do compositor) entre 1978 e 1980, comparou os longos “diálogos” que Zappa travava com seus bateristas durante as improvisações à tradicional interação entre a cítara e a tabla na música clássica indiana (cf. depoimento de Barrow no documentário *Jazz From Hell*, de 2003). Ao lhe perguntarem sobre a influência de guitarristas de rock dos anos 1960 como Jimi Hendrix ou Eric Clapton, Zappa (apud MEAD, 1992) respondeu: “[...] quando fizemos *Freak Out!* e *Absolutely Free* não existia Hendrix. [...] Na verdade, eu acho que o meu estilo [de tocar] é mais derivado dos discos de música folclórica que eu ouvi; música do oriente médio, música indiana, coisas assim.”

38 Baseado em um solo de guitarra tocado em 31 de março de 1979 e lançado posteriormente como parte da música “Outside Now” (*JG*, 1979).

resultando assim em uma “verticalização” bem mais radical da forma (que só não se consolida, pode-se argumentar, devido à curta duração da peça). Estas manipulações práticas da “forma ostinato” extraída dos solos de guitarra eventualmente vieram a exercer influência no próprio processo composicional de Zappa, o que pode ser observado em peças como “Night School” (*JFH*, 1986) e, como veremos na seção 3.2, “Outrage at Valdez”, ambas improvisadas pelo compositor diretamente no teclado musical do Synclavier.

Tipos de forma	Exemplos nas obras orquestrais	Outros exemplos
Forma momento	“Revised Music For Guitar and Low-Budget Orchestra” (<i>ST; L</i> , 1975), “Bob In Dacron And Sad Jane”, “Mo ’N Herb’s Vacation”, “Envelopes” (<i>LSO</i> , 1983), “Pedro’s Dowry”, “Bogus Pomp” (<i>OF</i> , 1975; <i>LSO</i> , 1983), “Sinister Footwear”, “Pentagon Afternoon” (<i>TYS</i> , 1992)	“Be-Bop Tango” (<i>R&E</i> , 1974; <i>TYS</i> , 1992), “The Adventures Of Greggery Peccary” (<i>ST; L</i> , 1975), “Brown Shoes Don’t Make It” (<i>AF</i> , 1967; <i>TTR</i> , 1980)
Forma canção/ passacaglia	“Strictly Genteel” (<i>200M</i> , 1971; <i>OF</i> , 1975; <i>LSO</i> , 1983)	“G-Spot Tornado” (<i>JFH</i> , 1986; <i>TYS</i> , 1992)
Forma de jazz	“The Perfect Stranger”, “Dupree’s Paradise” (<i>TPS</i> , 1984)	“Son Of Mr. Green Genes”, “It Must Be A Camel” (<i>HR</i> , 1969), “Waka/Jawaka” (<i>W/J</i> , 1972), “Blessed Relief” (<i>TGW</i> , 1972), “Imaginary Diseases” (<i>ID</i> , 1972)
Forma ostinato	“Outrage At Valdez”, “Get Whitey” (<i>TYS</i> , 1992)	Solos de guitarra, “Outside Now Again” (<i>TPS</i> , 1984), “Night School”, “Massaggio Galore” (<i>JFH</i> , 1986)

Tabela 2.1: Principais tipos de forma encontrados na música instrumental de Zappa.

Em seu contexto original, entretanto (isto é, nas apresentações ao vivo de Zappa), estes solos quase nunca constituíam uma peça musical isolada; eles eram, pelo contrário, interpolados entre seções de uma composição, com a qual geralmente não possuíam nenhuma ligação direta (como no caso já citado da versão original de “Dupree’s Paradise”), e podiam inclusive ser “transferidos” livremente de uma peça para outra³⁹. É certo que muitos desses solos eram posteriormente editados e apresentados em álbuns como peças autônomas; porém, devido à própria maneira como Zappa estruturava seus álbuns – articulando as faixas como seções contrastantes de uma grande composição, geralmente sem qualquer pausa entre uma peça e outra – também nesse contexto eles tendem a ser percebidos do mesmo modo. Com efeito, Zappa costumava seguir o mesmo procedimento em seus shows, encadeando sem pausa longas seqüências de músicas; mesmo a partir de 1978, quando o compositor começou

39 Ver seção 3.1.

a prática de iniciar todas as apresentações com um solo de abertura autônomo, estes solos eram conectados imediatamente à primeira música do programa, funcionando desta forma como preâmbulos para os longos espetáculos – que eventualmente podiam atingir três horas de duração (com poucas e breves interrupções).

A tabela 2.1 resume os principais tipos de forma encontrados na música instrumental de Zappa, conforme discutido nesta seção, com exemplos de títulos representativos.

2.2 Melodia e ritmo

Apesar de, como notou Clement (2004), Zappa ter tido em vida poucas oportunidades de falar publicamente sobre os aspectos teóricos de sua obra (visto que a maioria das entrevistas que concedeu foram realizadas por jornalistas leigos em música), um tema recorrente nas raras ocasiões em que os entrevistadores demonstravam algum interesse nessa área é a abordagem científica que o compositor tinha da composição melódica, baseada em sua teoria dos “climas harmônicos”. Zappa ofereceu em certa ocasião uma explicação introdutória, ainda que bastante simplificada, do sistema:

Uma melodia funciona como uma linha composta de alturas. [...]
 A interpretação do que essas alturas significam é baseada no clima harmônico no qual elas funcionam. Em outras palavras, as mesmas três notas tocadas sobre um acorde de Dó maior significam uma coisa, que é diferente de se elas forem tocadas sobre um acorde de Fá sustenido menor.
 A informação psicológica e emocional das alturas *versus* o clima harmônico é um tipo de informação. A velocidade com que as alturas se sucedem é outro tipo de informação, aí você entra no âmbito do ritmo.
 Sempre que há uma ausência de movimento, como uma pausa, ou qualquer tipo de corte, um espaço ou uma ruptura, isso também transmite informação.⁴⁰ (ZAPPA apud DALLAS, 1978, p. 8).

Zappa visualizava toda e qualquer melodia, assim, como uma cadeia de informações, cujo sentido é determinado, por um lado, pela harmonia sobre a qual ela se desenrola e, por outro, pela sua construção rítmica. Clement (op. cit.) observa em sua análise de “The Black Page #1” (ZINY; L, 1976), com efeito, que esses dois aspectos constituem uma dupla

40 “All right, the way a melody works – let’s be real basic – the way a melody works is that it’s a line which is composed of pitches. [...]
 The interpretation of what those pitches signify is based on the harmonic climate in which they function. In other words, the same three notes played against the C major chord mean one thing, as against if they are played against an F sharp minor chord.
 The psychological and emotional information of the pitches versus the harmonic climate is one type of information. The speed with which the pitches go by is another type of information, so you get into the realm of rhythm.
 Any time there is an absence of movement, like a rest or any kind of a cut-off or a space or a break, that also conveys information.”

manifestação do mesmo princípio: enquanto as notas da melodia agem localmente sobre o clima harmônico estabelecido pelos acordes, o ritmo é construído de forma a interferir na pulsação elementar em semínimas que o sustenta, articulando assim momentos de tensão e repouso (de forma análoga à harmonia funcional tradicional)⁴¹. As duas dimensões da construção melódica – harmônico-intervalar e rítmico-métrica – são, portanto, essencialmente indissociáveis.

Abordar os aspectos melódicos da obra de Zappa em termos gerais é uma tarefa complicada, entretanto, devido à grande diversidade de idiomas e procedimentos encontrados. Embora estes aspectos sejam influenciados em grande medida pelo contexto harmônico – diatônico ou não-diatônico – no qual a melodia atua, é possível identificar elementos estruturais gerais que permeiam praticamente todo seu trabalho melódico, independentemente de considerações harmônicas (e que criam, portanto, um importante elo entre seu trabalho composicional e suas improvisações à guitarra). Visto que os aspectos técnicos da teoria dos climas harmônicos, bem como seu funcionamento em contextos diatônicos e não-diatônicos, serão discutidos de forma mais detalhada na seção 2.3, a presente seção se dedicará fundamentalmente a relacionar os procedimentos mais característicos empregados por Zappa em suas melodias. Para tanto, nos concentraremos por um lado nos aspectos de construção e variação melódica (aspectos muitas vezes cruciais, como veremos, para a própria determinação da forma) e, por outro, na organização do discurso rítmico, especificamente na técnica zappiana de dissonância rítmica. Todos estes aspectos se mostrarão fundamentais e serão explorados mais a fundo ao longo das análises empreendidas no capítulo seguinte.

2.2.1 Construção melódica

No documentário *Peefeyatko* (1991), Zappa aparece, já aos 49 anos de idade, comentando:

Um dos motivos pelos quais a minha música acabou soando da forma como ela soa é pela idéia toda do que é melodia. Existe muita gente que pode ouvir Varèse e dizer “bem, não tem melodia aí.” Mas eu ouço melodia em Varèse. E eu ouço os intervalos que ele usa [...] como intervalos melódicos; todos soam, você sabe, realmente normais para o meu ouvido. Eu sei que pelos padrões comuns essa música é muito dissonante, mas eu gostava dela. E o conceito [de Varèse] da música sendo “som organizado” era uma idéia que eu conseguia entender em um nível molecular, que era óbvia para mim.⁴²

41 Ver seção 1.2.3.

42 “One of the reasons why my music wound up sounding the way that it does is for the whole idea of what melody is. There are many people who can listen to Varèse and say, ‘Well, there’s no tune there.’ But I hear

Uma melodia de Varèse pela qual Zappa demonstrou uma preferência especial é o solo de oboé que inicia a obra “Octandre” (1923) (ver exemplo 2.7)⁴³. Os aspectos mais marcantes desta passagem são seu caráter descontínuo, com ênfase nos grandes saltos (resultando em um contorno caracteristicamente “pontagudo”), e sua tendência à saturação cromática (os primeiros 4 compassos podem ser resumidos como uma longa linha cromática descendente de Sol bemol a Si, que é quebrada em seguida pelo salto descendente para Fá sustenido, uma oitava abaixo da nota que inicia a obra). Ao realizar, em seu estudo sobre a estruturação melódica em obras de Stockhausen, Berio, Boulez e Pousseur, um levantamento dos elementos que historicamente definem o conceito de “melodia”, Bitondi (2006, p. 33-34) nota que

Graças à presença [do intervalo de segunda (grau conjunto)], o ouvido é capaz de destacar e identificar linhas melódicas, percebendo-as como entidades isoladas em meio a texturas harmônicas ou polifônicas. Por sua vez, este papel da 2ª na caracterização de fenômenos melódicos talvez possa ser explicado no contexto da origem vocal da música, por ser este intervalo de mais cômoda articulação.



Exemplo 2.7: Edgard Varèse, “Octandre”, compassos 1-5, oboé.

Se aceitarmos os critérios citados pelo autor, não é difícil perceber por quê, como observou Zappa, muitas pessoas poderiam dizer que “não há melodia” na passagem de Varèse reproduzida no exemplo 2.7, já que, de fato, trata-se de uma linha totalmente “anti-vocal”. Bitondi (op. cit., p. 36) nota, entretanto, que “em determinados contextos mais particulares pode-se observar um certo distanciamento das alturas no registro, sem que se perceba uma quebra na continuidade da linha”, citando como exemplo um *lied* de Webern no qual, de forma bastante similar ao solo inicial de “Octandre”, “a melodia caminha predominantemente por saltos de 7ª e 9ª”. Segundo o autor, a integridade da frase é garantida por alguns fatores:

melody in Varèse. And I hear the intervals that he uses [...] as melodic intervals; they all seem, you know, real normal to my ear. I know that by ordinary standards that’s very dissonant music, but I liked it. And his concept of music being ‘organized sound’ was an idea that I could understand on a molecular level, that was obvious to me.”

43 Além desta melodia poder ser ouvida à guitarra em diversas gravações ao vivo da década de 1960, Zappa apresentou a obra como uma de suas favoritas ao fazer uma participação como DJ na rádio alemã NDR-2, em 1974, enfatizando que ela possui “melodias interessantes, ritmos interessantes e muita alma.”

O primeiro deles, sem dúvida, é o fato de o ouvido estar acostumado a separar uma linha melódica de seu acompanhamento por meio do timbre. [...]
 O segundo fator estaria relacionado à própria predominância dos intervalos de 7ª e 9ª, pois, sendo predominantes, eles deixam de ser percebidos como “rupturas” da linha, como soariam se surgissem em contextos dominados por intervalos menores. Além disso, talvez contribua o fato de os intervalos de 7ª e de 9ª poderem ser ouvidos como aparentados ao de 2ª (devido a suas relações de inversão e de oitavação, respectivamente) [...] (loc. cit.).

Zappa evidentemente tinha consciência da importância desses fatores na música de Varèse e Webern, de modo que passou a adotá-los como princípios estruturais em muitas de suas melodias (nas quais o motivo inicial de “Octandre” – uma nona menor seguida de uma sétima maior em sentido contrário – chega a ser um elemento de continuidade conceitual, recorrendo com uma frequência notável)⁴⁴. Em obras como “Pedro’s Dowry” e “Mo ’N Herb’s Vacation”, por exemplo, as melodias são compostas predominantemente por saltos, enquanto o acompanhamento harmônico apresenta inúmeros “clusters” formados pela sobreposição de intervalos de segunda. Ocorre nestas obras, de certa forma, uma inversão dos papéis tradicionalmente atribuídos, segundo o levantamento de Bitondi, a esses intervalos⁴⁵. Estes conceitos serão fundamentais para se compreender a música orquestral de Zappa e serão retomados ao longo das análises nos próximos dois capítulos.

Outro aspecto melódico recorrente na música não-diatônica de Zappa, como nota Clement (2009), é a saturação cromática. O autor observa que este procedimento vem geralmente acompanhado daquilo que ele chama de “diversidade de classes de alturas” (*pitch-class diversity*), definida como “uma tendência a evitar repetições de classes de altura dentro dos segmentos mais aparentes da música”⁴⁶ (CLEMENT, op. cit., p. 180). Apesar de Clement considerar a diversidade de classes de alturas e a saturação cromática como recursos distintos, eles serão entendidos aqui como aspectos de um mesmo processo, já que tanto a segunda pode ser resultado da primeira quanto a primeira pode ser um meio para se atingir a segunda. O autor nota, com efeito, que ambas podem ser entendidas como tendo origem nos experimentos de Zappa com a técnica dodecafônica durante a juventude. O compositor descreveu da seguinte forma, em retrospectiva, seu envolvimento com o serialismo:

44 É importante notar que para Pousseur (1998, p. 259) as sétimas maiores e nonas menores funcionam na música de Webern como “falsas oitavas”, assumindo o papel de “identidade funcional” tradicionalmente associado aos módulos de oitava. Os intervalos teriam assim, para Webern, uma função estrutural bastante distinta da que apresentam no exemplo 2.7, em que atuam nitidamente como cromatismos melódicos “especializados” entre os registros.

45 Esta “inversão de papéis” pode ser associada, naturalmente, às idéias de Ashby sobre “anti-fetichismo” na música orquestral de Zappa, já que as convenções melódicas apoiadas na técnica vocal tradicional são em si um reflexo do fetichismo observado pelo autor nas culturas orquestrais do ocidente (ver seção 1.2.1).

46 “[...] an inclination to avoid pc repetitions within the most apparent segments of the music [...]”

Eu estava fazendo música dodecafônica aos 17 e 18 anos de idade. Eu finalmente tive a oportunidade de ouvir [algumas das peças que havia composto] e eu realmente não gostei de como soava, então eu parei de fazer isso. [...] Como um sistema era limitante demais para mim. Eu me fiz a pergunta básica: se o valor intrínseco da música depende do seu *pedigree* serial, quem diabos vai saber se ela presta ou não? Só as pessoas que sentarem com a partitura e uma lupa e descobrirem o quão bem você rotacionou aquelas notas. E isso é bastante tedioso. Então eu comecei a ir na direção do que você poderia chamar de um estilo mais aleatório, isto é, qualquer coisa que soasse bem para mim por qualquer razão, fosse alguma dissonância gritante ou uma melodia bacana com uma seqüência de acordes e uma batida regular no fundo.⁴⁷ (MENN, 1992a, p. 30).

Zappa também critica, em sua autobiografia, o serialismo do pós-guerra como uma forma opressora de ideologia; a aderência estrita às regras do serialismo acabou se tornando, aos olhos do compositor, mais uma “prática odiosa” da música ocidental⁴⁸: “Esqueça como [a música] soava, ou se ela movia alguém, ou do que se tratava. A coisa mais importante eram os números.”⁴⁹ (ZAPPA; OCCHIOGROSSO, 1989, p. 188-189). Clement nota que o princípio da diversidade de classes, bem como a tendência à saturação cromática que daí decorre, é justamente “o que resta” do sistema dodecafônico uma vez que a série é abandonada e “a circulação *sistemática* de todas as doze classes” deixa de ser uma preocupação (CLEMENT, loc. cit., grifo do autor). O autor ressalta, entretanto, que esta mudança de abordagem de Zappa “também pode ser vista como um movimento em direção à estética de Varèse, que [...] desprezava, da mesma forma, o conceito de ‘sistema’.”⁵⁰ (ibid., 179). Ademais, Zappa certamente percebeu que a diversidade de classes, bem como os contornos pontiagudos e descontínuos que resultam da “especialização” dos cromatismos em suas formas invertida e composta (sétima maior e nona menor, respectivamente), constituíam de fato uma espécie de “território comum” entre Webern e Varèse – para além dos sistemas empregados na composição –, o que pode ter contribuído para a incorporação definitiva desses elementos na síntese musical do compositor⁵¹.

Na obra de Zappa, entretanto, tais procedimentos não estão restritos a contextos

47 “I was doing [12-tone music] at 17 and 18 years old. I finally got a chance to hear some of it, and I really didn’t like the way it sounded, so I stopped doing it. [...] As a system it was too limiting for me. I asked myself the basic question: If the intrinsic value of the music depends on your serial pedigree, then who in the fuck is going to know whether it’s any good or not? Only the people who sit down with the score and a magnifying glass and find out how nicely you rotated those notes. And that’s pretty boring. So I started moving in the direction of what you might call a more haphazard style. That’s whatever sounded good to me for whatever reason, whether it was some crashing dissonance or a nice tune with chord changes and a steady beat in the background.”

48 Ver seção 2.3.1.

49 “Forget what it sounded like, or whether it moved anybody, or what it was about. The most important thing was the numbers.”

50 “This change might also be seen as a movement towards the aesthetics of Varèse, who [...] similarly despised the concept of ‘system.’”

51 Ver seção 2.1.4. A idéia da busca de um “território comum” entre Varèse e Webern sugere ainda um interessante paralelo com as idéias de Pousseur (1998), conforme comentadas na seção 1.3.3.

especificamente cromáticos; o princípio da diversidade de classes aparece também em muitas de suas obras diatônicas. O resultado nestes contextos é geralmente apenas uma saturação do espaço diatônico, mas casos de saturação cromática ocorrem, por exemplo, no terceiro movimento de “Sinister Footwear”⁵². A preferência por melodias baseadas em grandes saltos é também uma característica recorrente em muitas obras diatônicas, tais como “It Must Be a Camel” (*HR*, 1969), “The Black Page” (*ZINY; L*, 1976; *BS*, 1977; *HO*, 1978; *YCDTOSA5*, 1982; *YCDTOSA4*, 1984; *MAJNH*, 1988), o primeiro movimento de “Sad Jane” (*LSO*, 1983) e “Outrage At Valdez”. O exemplo 2.8 reproduz a primeira parte do tema de “It Must Be a Camel”, que deve bastar para ilustrar o emprego dos procedimentos descritos em um contexto diatônico. A predominância de saltos é evidente, mas apesar de as características sétimas maiores ainda se fazerem presentes, o intervalo que prevalece aqui é a quinta justa (e sua inversão, a quarta). Tal constatação condiz com a importância atribuída por Zappa a este intervalo em praticamente toda sua música diatônica⁵³; boa parte da melodia de “Outrage At Valdez” é estruturada, de forma bastante parecida, por justaposições de quartas ou quintas justas⁵⁴.



Exemplo 2.8: “It Must Be a Camel”, compassos 20-27 (*HR*, 0:52-1:13), melodia (transcrição nossa).

A saturação – diatônica, no caso – não é um aspecto tão evidente neste excerto, mas também pode ser observada localmente. Cada um dos dois primeiros compassos pode ser resumido, se transpusermos todas as notas para a mesma oitava, a um mesmo fragmento diatônico contendo todos os graus conjuntos de Sol a Ré; a ordem de apresentação das notas é modificada do primeiro compasso para o segundo, mas o contorno melódico é mantido. Se prosseguirmos a leitura até o terceiro compasso, veremos que a melodia passa por oito notas diferentes antes de repetir o Ré no segundo tempo do terceiro compasso. Tal manobra é possível neste contexto diatônico graças à mudança de modo, de Dó Lídio (ou Jônico) no

52 Ver seção 3.1.

53 Ver seção 2.3.3.

54 Ver seção 3.2.

segundo compasso para Si bemol Lídio no terceiro⁵⁵. O princípio da diversidade é aplicado também, neste caso, à registoção: o Ré, que já havia finalizado o primeiro compasso, reaparece no segundo uma oitava acima e retorna ao registo original apenas no terceiro. A variação de registo, neste contexto timbristicamente heterogêneo (devido ao grande âmbito que as frases ocupam), poderia minimizar o efeito das repetições, fazendo com que estas sejam ouvidas quase como alturas diferentes⁵⁶.

Apesar de na gravação esta melodia ser confiada a várias camadas de saxofones, o exemplo 2.8 é facilmente executável à guitarra, cuja afinação em quartas facilita as longas seqüências de saltos. Não parece muito proveitoso, entretanto, pensá-lo como “idiomático” para o instrumento, seguindo a linha de raciocínio proposta por autores como Ashby e Yonchak. A melodia em questão apresenta muito pouco ou nada em comum com as características improvisações guitarrísticas de Zappa; além disso, “It Must Be a Camel” é uma das raras peças que nunca foram apresentadas pelo compositor ao vivo, em nenhuma formação, e sua participação como guitarrista nesta gravação é restrita a apenas um breve solo. A abundância de saltos e a extrema “dilatação” do registo ocupado pela melodia podem remeter, entretanto, a aspectos bastante idiomáticos da percussão, que Zappa estudou durante a juventude, antes mesmo de começar a tocar guitarra⁵⁷. Mais especificamente, estes aspectos nos remetem aos instrumentos de percussão cromática, como vibrafone e marimba, que permaneceram onipresentes ao longo de praticamente toda a produção do compositor. Outro aspecto marcante do trabalho melódico de Zappa que pode ser atribuído à sua formação como percussionista é o recurso freqüente a notas repetidas em passagens rápidas. O tecladista Tommy Mars, que tocou com Zappa em turnês de 1978 a 1982 (bem como em diversas gravações em estúdio nos anos seguintes), comentou sobre as dificuldades técnicas de ter que dobrar passagens originalmente escritas para percussão:

O principal [problema] disso é a nota reiterada na marimba. [...] Isso está por toda parte no estilo [de Zappa]. Eu chamava de Técnica do Mosquito. É tão não-pianístico fazer isso. [...] Eu acho muito chato como tecladista ter que fazer isso, mas eu entendo que é porque Frank era tão orientado para os *mallets* [tipo de baqueta usado em instrumentos de percussão melódica]. Eu disse a ele que eu

55 As fundamentais são esclarecidas pelas partes de contrabaixo e piano, não reproduzidas no exemplo.

56 Pousseur (1998, p. 261, grifo do autor) sugere de fato esta possibilidade, ao dizer que “em Webern, eliminadas todas as oitavas perceptíveis, todas as notas são *percebidas*, auditivamente, como alturas autônomas, e não como atualizações desta ou daquela ‘classe’, o que torna de certa forma caduca [em sua música] – [ao menos] no nível *fenomenológico* [...] – a noção de ‘dodecafonía” (“[...] chez Webern, toute octavation perceptible étant éliminée, toutes les notes sont *perçues*, auditivement, comme des hauteurs autonomes, et non comme actualisations de telle ou telle ‘classe’, ce qui rend jusqu’à un certain point caduque, chez lui – au niveau *phénoménologique* [...] – la notion de ‘dodecaphonie”). No exemplo 2.8, as mudanças de modo que ocorrem a cada compasso, alterando a “função” da nota (sexta, nona, terça etc.) a cada repetição, certamente contribuem para neutralizar sua identidade enquanto “classe”.

57 Ver seção 1.1.1.

achava bastante arrogante e egoísta ter que repetir tanto uma nota. Ele respondeu ‘mas eu gosto’.⁵⁸ (MARS apud PRINCE, 1997, p. 18).

Clement (2004) observa que, em “The Black Page #1” (ZINY; L, 1976), as articulações duplas chegam a ganhar função motivica. O autor dá a esta figura a denominação “motivo z”, notando que ela é de fato a única característica comum a todas as frases melódicas que formam a estrutura da obra. Ao compará-la com “Be-Bop Tango” (R&E, 1973; TYS, 1992), por outro lado, o autor nota que nesta última “todas as frases são altamente integradas motivicamente” (ibid., p. 61). Ainda que a comparação de Clement se baseie em aspectos estruturais particulares destas duas peças, ela aponta para uma distinção bem mais ampla entre o trabalho melódico diatônico e o não-diatônico na obra de Zappa, especificamente no que diz respeito à integração motivica. Enquanto que, na música diatônica, a própria força organizacional da escala parece ser suficiente para garantir a coesão estrutural (potencializada, certamente, pela carga cultural que carrega para os ouvidos ocidentais e por sua codificação no sistema harmônico desenvolvido por Zappa)⁵⁹, deixando o compositor mais ou menos livre para trabalhar dentro dos limites impostos, nas obras não-diatônicas, e especialmente nas cromáticas, nota-se um esforço muito maior no sentido de uma *coesão intervalar* no nível microscópico. Nestas obras, ainda que muitas vezes seja difícil isolar motivos específicos, geralmente é possível perceber uma espécie de hierarquia nos intervalos que compõem cada melodia. Especificamente em “Mo ’N Herb’s Vacation”, composta no final da década de 1970, por exemplo, pode-se pensar cada “motivo” como uma simples combinação de dois ou três intervalos, que é então submetida a uma grande variedade de procedimentos combinatórios. Foi exatamente nessa época que, buscando princípios de organização que lhe permitissem uma maior integração dos elementos estruturais do que era possível por meio do cromatismo total, o compositor começou a experimentar com o emprego de escalas não-diatônicas (especificamente a escala octatônica e as duas escalas chamadas de “Lídia menor”)⁶⁰ para “substituir” a escala diatônica neste repertório. Tal abordagem será discutida na análise da obra “The Perfect Stranger”⁶¹.

58 “The main thing of that is the reiterated note on marimba. [...] That’s all over his style. I used to call it the Mosquito Technique. It’s so unpianistic to do that. [...] I find it rather boring as a keyboard player to have to do that, but I realise it was because Frank was so mallet-oriented. I said to him that I thought it was pretty arrogant and egotistical to have to repeat a note so much. He replied ‘But I like it’.”

59 Ver seção 2.3.3.

60 Ver seção 2.3.5.

61 Ver seção 3.3.

2.2.2 Variação

Dada a já discutida importância da melodia (e, especificamente, do emprego de *temas*) na obra de Zappa, é de se esperar que o compositor tenha dado alguma atenção a procedimentos de variação melódica. Na verdade, estes procedimentos são particularmente importantes, especialmente em sua música instrumental, devido às funções formais que geralmente cumprem, já que é muito mais comum encontrar nesse repertório variações amplamente modificadas de um tema do que reexposições literais. Um exemplo introdutório mas representativo do impacto que a melodia pode ter sobre a forma é “The Black Page #1” (ZINY, 1976), conforme discutido por Clement (2004). Em sua versão original, um solo de bateria, a forma podia ser descrita simplesmente como A-B-A-C, com duas seções A idênticas (compassos 1 a 11 e 16 a 26), e as seções B e C durando apenas quatro compassos cada. Ao compor uma melodia para acompanhar o solo, Zappa preservou os ritmos originais com exatidão, mas alterou a forma significativamente. A diferença mais evidente é que os compassos 16 a 18 não são mais idênticos aos três primeiros; com efeito, apesar de manterem a identidade rítmica (e um certo parentesco nos contornos), eles são totalmente diferentes. A “repetição” é ainda mais enfraquecida pela paralisação do ritmo harmônico: depois da alternância regular entre dois acordes durante os oito primeiros compassos da peça (um acorde por compasso), os compassos 9 a 16 “congelam” a harmonia em um único acorde, criando no compasso 9 um ponto evidente de seção formal. Esta seção é confirmada na repetição: os compassos 24 a 26, antes uma repetição literal de 9 a 11, são transpostos um tom abaixo na melodia, o que evidencia que eles deixaram de ser uma mera extensão das seções anteriores. Além disso, a mudança de acorde no compasso 17 não retoma a harmonia original, apenas a retarda por mais dois compassos. Os compassos 1 a 3 perdem assim sua recapitulação e a repetição literal começa apenas no compasso 19, deslocando em três compassos o segundo ponto de seção formal. A forma passa a ser assim A-B-A'-C, com a seção A' sendo significativamente mais curta que a seção A, e a seção B a mais longa de todas; além disso, as seções B e C adquirem um novo parentesco, com seus três primeiros compassos relacionados por transposição.

Clement (2009) destaca em seu estudo dois principais procedimentos de variação empregados por Zappa, denominados *retenção de contorno* e *isomelismo*. O primeiro é definido pelo autor como “um tipo de repetição que, em relação à sucessão de alturas de uma melodia, preserva o contorno da melodia mas não sua sucessão de intervalos.” O autor propõe duas “ferramentas analíticas básicas para descrever o contorno de uma melodia” (loc. cit.).

Apesar de Clement não citar a origem destas ferramentas, sabe-se que a segunda delas é amplamente usada na chamada “teoria dos conjuntos”, conforme explicado por Straus (1990, p. 87-89). A primeira ferramenta é a “*série de adjacência de contorno* [*contour adjacency series* (CAS)], que lista os movimentos ascendentes (+) e descendentes (-) entre as alturas [adjacentes] de uma melodia dada”; a segunda é o “*segmento de contorno* [*contour segment* (CSEG)], que dá uma imagem mais completa do contorno como um todo”⁶² (CLEMENT, 2009, p. 25), numerando cada altura que compõe o contorno da mais baixa à mais alta (com o número 0 correspondendo à altura mais baixa), e em seguida ordenando os números conforme a seqüência original das alturas. As relações de equivalência reveladas pela primeira dessas ferramentas são, evidentemente, bem mais fracas, e pode-se questionar em muitos casos se elas são realmente audíveis. Mesmo as relações de identidade entre “segmentos de contorno” podem acabar se perdendo caso as repetições sejam muito distantes; por esse motivo, como nota o autor, “a retenção de contorno é certamente empregada com muito menos freqüência como um recurso formal [...]. Relações de contorno são tipicamente confinadas a ocorrências locais, destacando correspondências melódicas ou criando unidade dentro de passagens.”⁶³ (CLEMENT, loc. cit.). Um exemplo claro disso é o tema de “It Must Be a Camel” já comentado, em que a retenção de contorno é empregada para criar simetrias estruturais; comparar, por exemplo, o primeiro e segundo compassos (ou o terceiro e sétimo, que não chegam a constituir uma transposição literal devido à segunda menor Mi-Fá do terceiro compasso, alterada para Fá-Sol no sétimo) do exemplo 2.8.

O segundo procedimento de variação, o “isomelismo”, é bem mais abundante e relevante na música de Zappa. Clement (2009, p. 29) emprega o termo para se referir a “uma técnica em que a sucessão de classes de altura (e com freqüência as próprias alturas) é preservada (ou transposta) enquanto seus ritmos são alterados.”⁶⁴ Cabe ressaltar, como nota o autor, que o isomelismo e a retenção de contorno são intimamente alinhados, já que são raros os casos de variação isomélica em que o contorno da melodia original é de fato modificado

62 “By *contour retention*, I refer a type of repetition [sic.] that, in relation to a melody’s pitch succession, preserves the contour of a melody but not its succession of intervals. For the purposes of the present discussion, I will employ two basic analytical tools for describing a melody’s contour: (1) the *contour adjacency series* (CAS), which lists the upwards (+) and downwards (-) motions between the pitches of a given melody; and (2) the *contour segment* (CSEG), which gives a more complete picture of the contour as a whole, each pitch in a contour numbered from lowest to highest, assigning the integer 0 to the lowest pitch in the contour.”

63 “Contour retention is certainly less often employed as a formal device in Zappa’s music [...]. Contour relations are typically confined to local occurrences, highlighting melodic correspondences or creating unity within passages.”

64 “In the context of Zappa’s music, my use of the term isomelism refers to a technique in which a melody’s succession of pitch classes (and often just pitches) is preserved (or transposed) while its rhythms are altered.”

(alterando-se o registro, isto é, a oitava, de algumas alturas – procedimento comumente encontrado, por exemplo, em Stravinsky). Com efeito, dentre os inúmeros casos de “recapitulação variada” encontrados na obra do compositor, a grande maioria tende a preservar a sucessão de intervalos da melodia original, concentrando-se assim na invenção rítmica. Um dos exemplos mais conhecidos na obra de Zappa é a peça “The Black Page #2”; aqui, a melodia de “The Black Page #1” é radicalmente modificada, do ponto de vista rítmico, e sobreposta a uma batida de *disco music* (ZINY, 1976), que seria substituída em turnês posteriores por acompanhamentos de rock (BS, 1977; HO, 1978), reggae (YCDTOSA5, 1982), polca (YCDTOSA4, 1984) e até new age (MAJNH, 1988). Ao estrear a peça em Nova York em 1976, Zappa chamou esta versão sarcasticamente de “a versão nova-iorquina adolescente fácil” (*the easy teen-age New York version*). É interessante notar, no entanto, que boa parte dos ritmos mais complexos de “The Black Page #1” (como as quiálteras de onze notas nos últimos compassos) são preservados em “#2”.

Em outros casos, este procedimento de variação rítmica pode ser combinado com outros tipos de transformação. Um exemplo disso pode ser visto no “interlúdio” instrumental de “Drowning Witch” (SATLTSADW, 1981; YCDTOSA3, 1982/1984)⁶⁵. O diferencial deste excerto em relação aos exemplos de isomelismo analisados por Clement é que o procedimento é aplicado, aqui, não a uma melodia propriamente dita mas sim à linha de baixo. A figura original é introduzida, sem melodia, no quinto compasso (ver exemplo 2.9a). Apesar de a figuração rítmica na mão direita contrariar este agrupamento métrico, pode-se pensar na linha de baixo como um compasso ternário composto, com os dois primeiros apresentando um perfil ascendente similar. Três variações desta figura se sucedem pouco depois, a partir do compasso 11 (ver exemplo 2.9b). Na primeira variação, os dois primeiros tempos da linha de baixo são transpostos uma quarta justa abaixo, com exceção do Si, que não é transposto e tem sua posição métrica deslocada em uma colcheia, passando a ficar entre as duas notas que o sucediam. Esta modificação é destacada com um acento no Si; o Mi bemol que o precede, por sua vez (transposição enarmonizada do Sol suspenso do exemplo 2.9a), é transposto uma oitava abaixo para preservar o contorno da figura original. Já o terceiro tempo é descartado e substituído pelo acorde que havia finalizado a figura original (Fá menor – terceiro compasso do exemplo 2.9a), arpejado e transposto meio tom acima. A nova harmonia na mão direita reflete estes procedimentos: o primeiro acorde da figura original (Fá menor) é prolongado

65 Este longo “interlúdio”, que inclui dois solos de guitarra, na verdade compreende a música “Drowning Witch” inteira com exceção de seus primeiros dois minutos. Apesar de a indicação *back to vocal* no final da partitura sugerir uma recapitulação da seção inicial, gravações não-oficiais mostram que, desde a primeira apresentação da composição completa em 1981, essa recapitulação nunca ocorreu.

pelos dois primeiros tempos e obedece a transposição da linha de baixo, enquanto o Sol maior do terceiro tempo (que, no exemplo 2.9a, também é arpejado pela mão direita sobre o acorde que conclui a linha de baixo) é transposto para Lá bemol (seguindo portanto a transposição que havia sido aplicada a este último tempo na mão esquerda) e “quebrado” em duas partes (Dó na cabeça do tempo, Lá bemol e Mi bemol no final). Esta tríade de Lá bemol é mesclada com a terça maior Fá-Lá, que Zappa introduz neste ponto e preserva pelo resto do trecho.

(a) **FAST**

(b)

(8)

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. System (a) is marked 'FAST' and shows a complex texture with arpeggiated chords in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. System (b) features a similar texture but with more pronounced chordal structures and some triplet markings. System (8) is a variation of (a) where the right hand plays a triplet of eighth notes over the bass line, and the tempo is indicated as 'FAST'. The notation includes various accidentals, slurs, and dynamic markings.

Exemplo 2.9: “Drowning Witch Interlude”, teclado I, (a) compassos 5-7 (*SATLTSADW*, 2:10-2:16); (b) compassos 11-20 (*SATLTSADW*, 2:22-2:44) (três variações, duas destas isoméricas, do exemplo 2.9a).

As duas variações seguintes são propriamente isoméricas: a terceira, em particular (quatro últimos compassos do exemplo), mantém exatamente as notas da primeira, transpondo tudo uma oitava acima, mas acelera o ritmo, transformando as colcheias em tercinas. A parte

da mão direita, com exceção da terça maior Sol bemol-Si bemol, também é bastante similar à da primeira variação. A segunda variação também é transposta uma oitava acima, porém seus valores são dobrados em relação à primeira, e a harmonia da mão direita aqui é realizada na forma de uma espécie de contraponto a duas vozes. O mais interessante é notar que o segundo tempo da linha de baixo é resgatado nesta variação em sua forma original (2.8a) e devidamente transposto (uma quinta justa acima, no caso); o Si que havia permanecido inalterado na primeira variação, entretanto, é agora transposto para Sol – meio tom acima do Fá sustenido esperado. Cabe ainda destacar que Zappa preserva a mesma duração de 36 colcheias em cada uma das três variações, distribuídas primeiro em quatro compassos de 9/8, depois em dois compassos de 9/4, e finalmente em seis compassos de 3/4 (dos quais os dois últimos, não reproduzidos no exemplo, já não apresentam nenhuma relação isométrica com a figura inicial).

2.2.3 *Dissonância rítmica*

O conceito de “dissonância rítmica” é fundamental para se entender boa parte da música de Zappa. Segundo Clement (2009, p. 40), “este fenômeno [...] representa a solução mais original de Zappa para a integração das características rítmicas e métricas da música popular e da música de ‘arte’.”⁶⁶ Os comentários do próprio Zappa sobre esta questão podem oferecer um interessante ponto de partida para se compreender os princípios do funcionamento deste conceito:

Você pode escrever dissonância rítmica, e você também pode escrever o equivalente de consonância rítmica. O que eu descreveria como um ritmo dissonante é 23/24, no qual as coisas entram em atrito umas contra as outras, exatamente da mesma forma que notas a um semitom de distância têm uma certa tendência a *beliscar* os seus ouvidos⁶⁷. Ritmos que são apenas fracionalmente ‘fora’ um do outro criam outro tipo de dissonância linear. Um ritmo de tipo consonante seria como música marcial, ou *disco music*, na qual tudo é *boom, boom, boom*.⁶⁸ (ZAPPA apud MEAD, 1993, p. 22, grifo do autor).

66 O termo *art music* é usado por Clement com bastante frequência para se referir à música contemporânea “erudita” ou “cultura” – possivelmente com o intuito de evitar o termo *modern classical*, que apesar de ser o mais comumente empregado na língua inglesa para se referir a este repertório, tende a ser enganoso.

67 Clement (op. cit., p. 90) nota que o ritmo de 23:24 descrito por Zappa nesta citação pode ser uma referência à peça “T’Mershi Duween” (*MAJNH*, 1988; *YCTDOSAS2*, 1974; *EIHN*, 1992).

68 “You can write rhythmic dissonance, and you can write the equivalent of rhythmic consonance, too. What I would describe as a dissonant rhythm is 23/24, where things would rub up against each other in just the same way that notes are a half-step apart have a certain tendency to *twinge* your ears. Rhythms that are just fractionally ‘off’ from each other create another kind of linear dissonance. A consonant kind of rhythm would be like marching music, or disco music, where everything is boom, boom, boom.”

Assim como na harmonia diatônica, quando parciais superiores são adicionados a um acorde, ele se torna **mais tenso**, e sua resolução se torna mais necessária [a nossos ouvidos] – quanto mais o **ritmo** de uma linha **entra em atrito contra o tempo básico implicado**, mais **‘tensão estatística’** é gerada.

A criação e destruição de tensões harmônicas e ‘estatísticas’ é essencial para a manutenção do *drama composicional*. Qualquer composição (ou improvisação) que permanece *consonante* e ‘regular’ o tempo todo é, para mim, equivalente a assistir a um filme que só tem ‘mocinhos’ ou comer queijo cottage.⁶⁹ (ZAPPA; OCCHIOGROSSO, 1989, p. 181, grifo do autor).

Estas duas citações reforçam alguns aspectos importantes da concepção musical de Zappa que já haviam sido comentados anteriormente – notavelmente, a correspondência direta (*transferência* seria um termo mais adequado, já que, como veremos, Zappa rejeita a harmonia funcional em sua música diatônica)⁷⁰ entre a harmonia funcional e os procedimentos de dissonância rítmica, no que se refere à sua função “dramática” ou “narrativa”, e a aversão do compositor à “regularidade” e à homogeneidade absolutas. A segunda citação sugere ainda que o grau de tensão ou de resolutividade pode ser controlado de acordo com a “tensão estatística” produzida pela dissonância.

O fenômeno chamado aqui de dissonância rítmica pode ser descrito como produto da sobreposição de periodicidades cuja razão não é um número inteiro. Tal descrição condiz com a definição de Maury Yeston, que aplica o termo para situações em que duas ou mais camadas rítmicas periódicas “não podem ser expressas como uma simples multiplicação ou divisão uma da outra.”⁷¹ (YESTON apud CLEMENT, 2009, p. 61). Clement nota que, segundo esta definição, a chamada dissonância rítmica é “mais ou menos idêntica ao fenômeno tradicionalmente chamado de ‘polirritmia’, um termo também usado ocasionalmente por Zappa.” O autor cita a definição de polirritmia proposta por Justin London (apud CLEMENT, op. cit., p. 64): “dois ou mais fluxos rítmicos separados na textura musical cuja periodicidade são múltiplos não inteiros”⁷². Para Clement, entretanto, o termo “dissonância rítmica” é preferível, pois, além de ser menos vago que “polirritmia” (que significa simplesmente “muitos ritmos”), é mais adequado para representar o uso que Zappa faz deste fenômeno, por evocar “tanto o potencial expressivo destes ritmos quanto sua função musical.” (loc. cit.).

69 “Just as in diatonic harmony, when upper partials are added to a chord, it becomes **tenser**, and more demanding of a resolution – the more the **rhythm** of a line **rubs against the implied basic time**, the more **‘statistical tension’** is generated.

The creation and destruction of harmonic and ‘statistical’ tensions is essential to the maintenance of *compositional drama*. Any composition (or improvisation) which remains *consonant* and ‘regular’ throughout is, for me, equivalent to watching a movie with only ‘good guys’ in it, or eating cottage cheese.”

70 Ver seções 2.3.1 e 2.3.2.

71 “Yeston applies the term ‘rhythmic dissonance’ when at least two rhythmic layers ‘cannot be expressed as a simple multiplication or division of each other.’”

72 “[...] Any two or more separate rhythmic streams in the musical texture whose periodicities are noninteger multiples”.

Para ilustrar como o grau de tensão é determinado pela “tensão estatística” gerada pela dissonância, retornemos a um trecho já comentado de “Pedro’s Dowry” (exemplo 2.10). Neste excerto observa-se o emprego de dissonâncias rítmicas em múltiplos planos simultâneos, algo incomum na música de Zappa. Nos três primeiros compassos são sobrepostas no naipe de flautas três periodicidades distintas, que poderiam ser expressas como subdivisões de um ciclo comum – o compasso – em 5, 10 e 12, respectivamente. As duas primeiras camadas, entretanto, são perfeitamente consonantes entre si, visto que apresentam entre si a simples razão de 2:1; apenas a terceira camada (flauta 4) é dissonante em relação às outras duas, resultando respectivamente nas razões de 12:5 e 6:5. A dissonância resultante de toda a textura nessa passagem pode ser então reduzida a 6:5, já que a primeira periodicidade (flautas 1 e 2), neste contexto, apenas reforça alguns dos ataques da segunda (flauta 3). O ciclo resultante da dissonância entre a segunda e terceira periodicidades, entretanto, é de apenas uma semínima, isto é, metade do compasso; esta diferença é evidenciada por Zappa na escritura, limitando as seqüências de alturas que se repetem nestas duas camadas ao âmbito de um tempo, e não dois como no caso da primeira camada.

The musical score illustrates the rhythmic dissonance in the flute section of "Pedro's Dowry". It is divided into two systems. The first system (measures 89-91) features three flute parts: fl. 1, 2 (5-measure cycle), fl. 3 (5-measure cycle), and fl. 4 (6-measure cycle). The second system (measures 92-93) features oboe parts: obs. 1, 2 (7-measure cycle) and obs. 3 (5-measure cycle), along with figures for flutes (fgs. 1, 2 and fg. 3) and a cello/contrabass part (c.fg.+cbs.).

Exemplo 2.10: “Pedro’s Dowry”, compassos 89-92 (*OF*, 3:40-3:46; *LSO*, 4:31-4:39), flautas e palhetas duplas (redução nossa). Dissonâncias rítmicas em múltiplos planos.

No último compasso do exemplo ocorre um aumento considerável na “tensão estatística”, com a sobreposição das periodicidades 10, 8, 7, 6, 5 e 2. Evidentemente, Zappa se utiliza da orquestração para reforçar este fato, trocando o som pálido e difuso das flautas pela sonoridade incisiva das palhetas duplas. Aqui, a única periodicidade que é dissonante em relação a todas as outras é a septina dos oboés 1 e 2. Pode-se dizer ela forma três dissonâncias em relação às outras periodicidades: 10:7, 8:7 e 7:6, já que as demais camadas apenas reforçam uma ou mais destas. Esta camada é a única responsável, assim, pelo ciclo de dois tempos produzido pela textura como um todo. Um aspecto importante a notar neste compasso, no entanto, é que todas as camadas produzem pelo menos *duas* dissonâncias simultâneas em relação às demais. A tensão resultante é resolvida, ao menos em parte, nos compassos que se seguem, com uma passagem absolutamente homofônica, ainda que bastante sincopada.

A dissonância rítmica pode, então, ser caracterizada, como observa Clement (2009, p. 63), por “(1) um dado lapso de tempo dentro do qual a dissonância ocorre e (2) ao menos duas taxas de pulsação diferentes [...] que subdividam o lapso de tempo em unidades iguais.” Ao contrário do que ocorre no exemplo 2.10, entretanto, na música de Zappa a periodicidade de referência é quase sempre um “tactus” constante, efetivamente materializado na semínima, de modo que todas as dissonâncias se desdobram em relação a este pulso. O compositor explica que “polirritmias são interessantes apenas em referência a uma batida metronômica regular (implicada ou real) – do contrário, você está chafurdando no rubato.”⁷³ (ZAPPA; OCCHIOGROSSO, 1989, p. 180-181). É interessante notar que no exemplo 2.10 o *tactus* é, de fato, implicado, seja pelo ciclo das dissonâncias durante os três primeiros compassos, seja pelo contrafagote e contrabaixos no último compasso, cujos ataques são reforçados por outras três camadas rítmicas.



Exemplo 2.11: “The Black Page #1”, compasso 4 (ZINY; *L*, 2:05-2:08). Dissonâncias rítmicas “horizontais”.

Contudo, Clement nota, com razão, que o modelo de dissonância rítmica descrito acima pode apresentar problemas de interpretação quando aplicado à maior parte da música de Zappa. Para ilustrar este ponto, o autor remete ao quarto compasso de “The Black Page #1” (ZINY; *L*, 1976), reproduzido no exemplo 2.11. Devido ao andamento relativamente lento de

73 “Polyrhythms are interesting only in reference to a steady, metronomic beat (implied or actual) – otherwise you’re wallowing in rubato.”

60 BPM (batidas por minuto), nenhum dos agrupamentos rítmicos neste compasso possui duração maior do que um tempo e, portanto, não podem ser considerados dissonantes em relação ao tactus. Clement explica estas dissonâncias como referindo-se a subdivisões binárias hipotéticas do tactus; o autor sustenta que o ouvinte terá neste caso uma tendência a *imaginar* uma divisão em colcheias, visto que esta divisão resultaria no andamento de 120 BPM que, segundo estudos perceptivos, possuiria “saliência” máxima – isto é, “a habilidade de bater palmas ou dançar conforme o andamento com precisão.”⁷⁴ (CLEMENT, op. cit., p. 69). Já a tercina e a quintina, que duram apenas meio tempo cada, exigiriam ainda mais um nível de subdivisão imaginária.

Esta explicação é pouco convincente, visto que, em um contexto rítmico complexo e irregular como este, talvez seja esperar demais do ouvinte que ele não só tome a iniciativa de materializar uma subdivisão binária ou quaternária inexistente na música, mas ainda perceba os ritmos da melodia como dissonantes em relação a esta subdivisão hipotética. Além disso, não se pode esperar que a subdivisão binária seja uma norma, pois ela constituiria de fato uma dissonância no contexto de um compasso composto, por exemplo, como acontecerá em “Outrage At Valdez”⁷⁵. Clement pareceria ignorar aí o fato de que boa parte da força das dissonâncias rítmicas do exemplo 2.11 provém da sua *justaposição*, que cria o efeito de constantes mudanças de “andamento”; é apenas neste sentido que se pode hipotetizar sobre um choque imaginário com o tactus, na oposição entre as durações variáveis da camada rítmica e os pulsos isócronos da camada métrica.

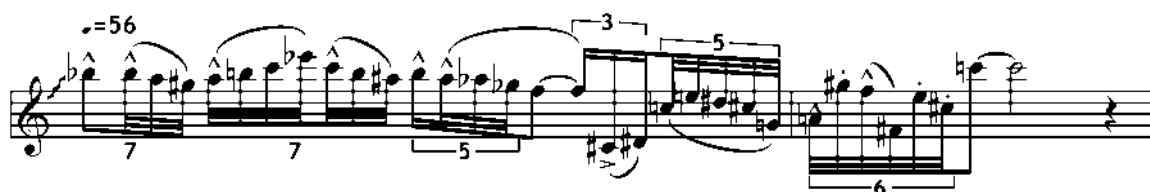
Apesar de o discurso do autor se tornar um pouco obscuro neste ponto, uma explicação bem mais consistente é fornecida algumas seções adiante no mesmo trabalho. O autor recorre ao conceito de “dissonância indireta” de Harald Krebs, que se refere a dissonâncias criadas por justaposição ao invés de sobreposição – isto é, dissonâncias *horizontais*, ao contrário das dissonâncias claramente verticais ilustradas pelo exemplo 2.10⁷⁶. Isso talvez explique por quê Zappa inicia essa frase com oito fusas regulares, um ritmo absolutamente consonante com qualquer subdivisão binária ou quaternária do tactus, mas que fornece uma referência sólida para os agrupamentos dissonantes que se seguem. Além disso, Clement (2009, p. 84) nota que em passagens como essa, “o acúmulo de dissonâncias

74 “[...] The ability to accurately clap or dance to the beat.”

75 Ver seção 3.2. Cabe notar, também, que o etnomusicólogo Simha Arom (1991) analisa diversas peças tradicionais da África Central nas quais a unidade rítmica, isto é, a referência para todos os valores encontrados na peça, é uma divisão *quinária* do tactus (ver seção 2.2.5).

76 Ainda que Krebs empregue este termo para se referir a um fenômeno *métrico* e não rítmico, seu uso neste contexto é justificado pelo fato de o próprio conceito de “dissonância métrica” de Krebs ser diretamente baseado no modelo da dissonância rítmica de Yeston – ver a este respeito CLEMENT, 2009, p. 47-49.

indiretas contribui significativamente para o impacto dissonante geral de uma dada frase”⁷⁷ – isto é, a “tensão estatística” por ela produzida. Nesse sentido pode-se observar nos últimos dois tempos do exemplo 2.11 uma *diminuição* na tensão, devido à repetição das septinas, o que gera uma certa estabilidade rítmica (apesar de estes dois tempos serem bem mais dissonantes em relação à referência estabelecida pelas fusas no começo do compasso). A frase cria assim um arco que parte da consonância (primeiro tempo), passa por um breve momento de forte instabilidade (devido à justaposição de quatro periodicidades diferentes em um período muito curto de tempo) e se estabiliza em uma dissonância mais forte nos últimos dois tempos – talvez em preparação à resolução propriamente dita, que se dá no compasso seguinte. Outro caso similar de tensão estatística produzida pelo acúmulo de dissonâncias indiretas pode ser observado no exemplo 2.12, extraído da parte solista do primeiro movimento de “Mo ’N Herb’s Vacation”. Neste caso, o procedimento é, de certa forma, inverso: os dois primeiros tempos do primeiro compasso apresentam uma relativa estabilidade rítmica, ao passo que os três tempos seguintes alternam rapidamente entre subdivisões ternárias e quinárias, produzindo um alto grau de dissonância no final desta frase. A conclusão aqui se dá com uma síncope, na segunda colcheia do compasso seguinte; este “atraso” pode ser explicado pelo prolongamento da nota Fá no terceiro tempo do primeiro compasso, provocando a inserção de uma colcheia entre dois grupos dissonantes.



Exemplo 2.12: “Mo ’N Herb’s Vacation”, compassos 7 e 8 (*LSO*, 0:27-0:35), clarinete 1. Acúmulo e resolução de dissonâncias indiretas.

Com efeito, o emprego de dissonâncias indiretas é um dos motivos pelos quais, nota Clement, a mera inserção de um ritmo consonante em uma cadeia de eventos dissonantes não basta para caracterizar uma “resolução”. Pelo contrário, na música de Zappa, devido à forte estratificação entre as camadas rítmica e métrica,

[...] A resolução só pode ocorrer de verdade quando a camada rítmica conclui sua atividade [...]. Uma vez que a camada rítmica deixa de contestar a saliência ou criar dissonâncias com os pulsos na camada métrica, o estado de consonância preexistente fica livre para reemergir. É aparente, assim, que dissonâncias rítmicas individuais

77 “[...] the accumulation of indirect dissonances contributes significantly to the overall dissonant impact of a given phrase.”

não precisam necessariamente ser resolvidas. Ao invés disso, é comum que o acúmulo de dissonâncias rítmicas, assim como as dissonâncias indiretas resultantes, se resolvam como um todo.⁷⁸ (CLEMENT, 2009, p. 87).

O autor nota ainda que “o gesto tradicional de resolução na música ‘híbrida’ de Zappa é uma altura sustentada na melodia (de fato, [este gesto] é tão comum que é uma espécie de clichê).”⁷⁹ (ibid., p. 88). Visto que o papel da nota sustentada é restituir a primazia da camada métrica, absolutamente isócrona e regular, sua duração deve ser então de pelo menos dois tempos, para permitir que a pulsação seja percebida de forma isolada. Clement (op. cit., p. 87) nota ainda que na maioria das peças deste tipo, a sucessão de dissonâncias e consonâncias é de caráter cíclico, “com cada conjunto de dissonâncias dando lugar a uma resolução consonante e cada resolução antecipando um conjunto subsequente de dissonâncias rítmicas”⁸⁰; muitas vezes essa alternância entre dissonâncias e resoluções tem a função de definir arcos de frase, como ocorre mais explicitamente em “Be-Bop Tango” (R&E, 1973; TYS, 1992), “The Black Page #1” e no primeiro movimento de “Mo ’N Herb’s Vacation” (LSO, 1983).

Cabe aqui abrir um parêntese sobre aquilo que Clement denomina “estilo híbrido” na música de Zappa. O autor não dá nenhuma explicação para o uso do termo, limitando-se a comentar que “tal música consiste em passagens ‘compostas’ que compartilham características importantes com os solos de guitarra” e que “o termo ‘híbrido’ é assim uma indicação de integração estilística entre métodos improvisados e compostos.”⁸¹ (ibid., p. 19). Devido à vagueza dessa definição, e também para evitar confusões com nossa discussão anterior sobre formas “híbridas”⁸², optamos por não adotar esta terminologia proposta por Clement. Não obstante sua caracterização deste estilo ser bastante vaga, o autor mostra que o modelo de base para estas composições parecem ser de fato os solos de guitarra: “toda a música híbrida apresenta uma *fórmula de compasso fixa* por toda a peça, adotando assim o modelo métrico dos solos de guitarra. Mais fundamentalmente, as [peças] híbridas

78 “[...] Resolution can truly only occur when the rhythmic layer concludes its activity [...]. Once the rhythmic layer has ceased challenging the salience or creating dissonances with the pulses in the metrical layer, the preexisting state of consonance is free to reemerge. Apparent then is that individual rhythmic dissonances need not necessarily resolve. Rather, it is common for the accumulation of rhythmic dissonances, along with the resultant indirect dissonances, to resolve as a totality.”

79 “The traditional gesture of resolution in Zappa’s hybrid music is a sustained pitch in the melody (in fact, it is so common that it is something of a cliché).”

80 “In most pieces containing rhythmic dissonance, the dissonance-to-consonance succession is cyclical in nature, with each collection of dissonances giving way to a consonant resolution and each resolution foregrounding a subsequent collection of rhythmic dissonances.”

81 “Such music consists of ‘composed’ passages that share important characteristics with the guitar solos. The term ‘hybrid’ is thereby an indication of stylistic allegiance to both improvised and composed methods.”

82 Ver seção 2.1.4.

manifestam *estase harmônica* em seus acompanhamentos.”⁸³ O aspecto mais marcante deste estilo, entretanto (e talvez aquele que evidencie melhor seu parentesco com os solos), é justamente o emprego característico da técnica de dissonância rítmica, aspecto essencial em praticamente todas as peças analisadas no próximo capítulo.

2.3 Harmonia

2.3.1 Harmonia na música diatônica: “práticas odiosas”

Apesar de boa parte da música instrumental de Zappa ser fundamental e explicitamente diatônica, o rótulo “tonal” é inadequado por remeter naturalmente à música da chamada “prática comum”. Zappa manifestou em diversas ocasiões seu desprezo por esse repertório, não só por achá-lo tedioso e previsível, mas por considerá-lo análogo ao lixo radiofônico da década de 1980:

Existem certas coisas que os compositores daquele período não podiam fazer porque eram consideradas fora das fronteiras dos *regulamentos industriais* que determinavam se a peça era uma sinfonia, uma sonata ou uma *coisa qualquer*.

Todas as *normas*, conforme praticadas nos velhos tempos, entraram em existência porque *os caras que pagavam as contas* queriam que as ‘*melôs*’ que eles estavam comprando ‘*soassem de uma certa forma*.’

[...] As pessoas que acham que a música clássica é de alguma forma mais *elevada* que a ‘*música de rádio*’ deveriam dar uma olhada nas **formas** envolvidas – e em quem está pagando as contas. Naquela época era o rei ou o Papa Fulano de tal. Hoje temos os detentores de concessão para rádio ou teledifusão, programadores de rádio, disc-jóqueis e executivos de gravadoras – reencarnações banais dos babacas que moldaram a música do passado.

O ‘*manual de harmonia*’ contemporâneo é a corporificação desses males em forma de catálogo. Quando me deram minha primeira apostila e me mandaram fazer os exercícios, eu odiei o *som* das ‘passagens de amostra’. Eu as estudei mesmo assim. Se algo é *odioso*, você deve pelo menos saber o que é que você está odiando para poder evitá-lo no futuro.

Muitas composições que foram aceitas como “**GRANDE ARTE**” ao longo dos anos fedem a essas *práticas odiosas*. [...] Para se graduar [em um curso de composição], você deve escrever exercícios provando que é capaz de se adequar às necessidades de entretenimento de reis e papas falecidos, e depois de tê-lo *provado* você recebe um pedaço de papel que diz que você é um *compositor*.⁸⁴ (ZAPPA;

83 “[...] All hybrid music features a fixed meter throughout, thereby adopting the metrical model of the guitar solos. More fundamentally, the hybrids manifest harmonic stasis in their accompaniments.”

84 “There are certain things composers of that period were not allowed to do because they were considered to be outside the boundaries of the *industrial regulations* which determined whether the piece was a symphony, a sonata or a *whatever*.

All of the *norms*, as practiced during the olden days, came into being because *the guys who paid the bills* wanted the ‘*tunes*’ they were buying to ‘*sound a certain way*.’

[...] People who think that classical music is somehow more *elevated* than ‘*radio music*’ should take a look at the **forms** involved – and at who’s paying the bills. Once upon a time, it was the king or Pope So-and-so. Today we have broadcast license holders, radio programmers, disc jockeys and record company executives – banal reincarnations of the assholes who shaped the music of the past.

OCCHIOGROSSO, 1989, p. 186-187, grifo do autor).

Apesar de a crítica do compositor ser excessivamente generalizante e pouco embasada, desconsiderando o alto grau de invenção existente em inúmeras obras do período clássico, esta citação ilustra bem sua postura perante a harmonia tonal tradicional, que ele via como formulaica e previsível. Com efeito, Zappa ilustra as assim chamadas “práticas odiosas” com a tradicional progressão harmônica II-V-I, considerada por ele “a essência da pior *‘música de gente branca.’*” (ibid., p. 187, grifo do autor). Clement nota que esta aversão do compositor à harmonia funcional se deve não só ao seu breve estudo formal, mas sobretudo ao período de dez meses em que trabalhou como guitarrista em um grupo de salão (*cocktail lounge*), tocando *standards* de jazz e canções da Tin Pan Alley – que, segundo Zappa (loc. cit.), “se alimentam de II-V-I.”⁸⁵ O compositor empregou esse tipo de harmonia em sua música apenas ocasionalmente e com a explícita intenção de paródia, como em “Agency Man” (*AOTT*, 1968) e “America Drinks & Goes Home” (*AF*, 1967), que descreveu como uma “paródia muito científica desse gênero.”⁸⁶ (ZAPPA apud FORTE, 1979, p. 40).

Por outro lado, Zappa parecia ver sua própria música diatônica, em alguma medida, como “tonal”⁸⁷. Ao lhe perguntarem “por quê a música tonal é excluída nas aulas de composição de universidades”, o compositor respondeu: “Eu não sei [...]. Eu acho que ela deveria ser incluída, pois eu ainda acredito na música tonal. Eu acho que você pode ouvir todos os tipos de música; você pode escrever diversos tipos de música.”⁸⁸ (ZAPPA, 1989, p. 10). Zappa observou ainda, referindo-se à aplicação rigorosa da técnica dodecafônica, que “mesmo a música moderna tem práticas odiosas”⁸⁹ (ZAPPA; OCCHIOGROSSO, 1989, p. 187), e que considerava “uma perda de tempo” “fugir da música diatônica para dar a aparência de ser moderno”⁹⁰ (ZAPPA apud SCHNECKLOTH, 1978, p. 17). É evidente, assim,

The contemporary *‘harmony textbook’* is the embodiment of those evils, in catalog form. When I was handed my first book and told to do the exercises, I hated the *sound* of the ‘sample passages.’ I studied them anyway. If something is *hateful*, you should at least know what it is you’re hating so you can avoid it in the future.

Many compositions that have been accepted as **‘GREAT ART’** through the years reek of these *hateful practices*. [...] To get a grade, you must write exercises proving that you are capable of accommodating the entertainment needs of deceased kings and popes, and, after you’ve *proved* it, you get a piece of paper that says you’re a *composer*.”

85 “Tin Pan Alley songs and jazz standards thrive on **II–V–I**. To me, this is a *hateful progression*. [...] To me, **II–V–I** is the essence of bad *‘white-person music.’*”

86 “It’s a very scientific parody of [the jazz standard] genre.”

87 Indo de encontro a esta visão, Camara (2008) propõe um conceito mais amplo de “Sistema Tonal”, que abrangeria também os recursos modais da música popular moderna.

88 “I don’t know why it’s discounted. I think that it should be included, because I still believe in tonal music. I think you can listen to all different kinds of music. You can write different kinds of music.”

89 “Even modern music has *hateful practices* [...]”

90 “There are so many people who are dashing away from diatonic music in order to give the appearance of being modern – which I think is a waste of time.”

que o compositor nunca teve a intenção de negar o idioma diatônico – o que o levou a buscar um sistema de composição que lhe permitisse trabalhar com esse material sem se sujeitar às normas da harmonia tonal tradicional.

2.3.2 *Estase harmônica e o Conceito Cromático Lídio*

Apesar de Zappa ter tratado sua concepção harmônica em entrevistas sempre em termos muito superficiais, quase simplistas, possivelmente para torná-la mais inteligível para interlocutores com pouco ou nenhum conhecimento de teoria musical, é possível encontrar nesses conceitos genéricos informações importantes para compreender a estrutura de muitas de suas obras. É interessante notar que essas explicações geralmente aparecem em contextos ligados especificamente à sua atividade como guitarrista (em revistas especializadas, por exemplo), reforçando a forte ligação existente entre sua obra instrumental e seus extensos (e numerosos) solos de guitarra. O compositor comentou da seguinte forma a estrutura harmônica característica destas improvisações: “Eu não gosto de progressões harmônicas. Eu gosto de ter um centro tonal que permanece ali, ou possivelmente um segundo acorde que varia do centro tonal principal. E então eu brinco em torno disso.”⁹¹ (ZAPPA, 1982, p. 108). Tal afirmação encapsula tanto a rejeição de Zappa à “prática odiosa” das progressões funcionais quanto a concepção “estática” de harmonia que constitui, com efeito, um aspecto fundamental de boa parte de sua obra. Clement (2009, p. 102) observa que Zappa considerava o discurso harmônico funcional característico dos *standards* de jazz, em especial seu ritmo harmônico, “um obstáculo para a invenção de linhas melódicas de qualidade.”⁹² Neste sentido, uma harmonia essencialmente estática permitiria ao improvisador uma maior liberdade criativa, visto que não há um esquema funcional a ser seguido com começo, meio e fim fixados a priori. Esta estaticidade pode ser evocada da mesma forma através da alternância regular entre dois centros tonais; o compositor não via a seqüência Ré menor-Lá maior, por exemplo, como um movimento linear entre uma tônica e uma dominante hipotéticas, preferindo “olhar para o todo como um clima harmônico [...] que cria uma ambientação – a combinação da alternância entre esses dois acordes.”⁹³ (ZAPPA, loc. cit.). Zappa (1984c)

91 “I don’t like chord changes. I like to have one tonal center that stays there, or possibly with a second chord that varies off the main tonal center. And then I play around that.”

92 “[...] Zappa viewed the harmonic rhythm of the jazz-standards repertoire as an obstacle to the invention of quality melodic lines.”

93 “There’s a little four-note vamp in ‘Treacherous Cretins’ [SUNPYG, 1979] that implies Dm and A chords. It creates a harmonic climate. I don’t think of them as a chord change. Instead, I look at the whole as a harmonic climate or harmonic attitude that sets up a mood – the combination of the alternation of those two chords.”

sintetizou da seguinte forma o sistema harmônico por trás de suas improvisações:

[...] O acorde que está sendo tocado é o clima harmônico – se for um acorde aumentado é um clima misterioso; se for um acorde diminuto é um pouco mais tenso; se for menor é sério; se for maior é feliz; se for com sétima maior, você está se apaixonando; se for com décima primeira aumentada é be-bop. Esses são todos aromas harmônicos estabelecidos que as pessoas reconhecem, quer elas façam isso conscientemente ou não, isso está embutido em você. [...] Uma melodia opera sobre o clima harmônico em termos de [...] quantas notas você está tocando na sua linha que entram em atrito com o acorde contra quantas notas que estão dentro do acorde e colocam a tensão em repouso. [...] Algumas pessoas escutam e dizem [...] “essas notas são estranhas”, mas existe uma razão para fazer isso e existe muita habilidade envolvida na escolha dessas notas [...].⁹⁴

O parâmetro que determina a construção destas melodias é novamente a tensão estatística⁹⁵ gerada sobre um clima harmônico que, por sua vez, permanece estático e imutável ao longo de toda a improvisação. As “dissonâncias”, assim, são “resolvidas” apenas localmente, nunca como parte de um discurso linear com um fim específico a ser atingido. Zappa enfatiza a importância da relação entre as notas da melodia e o clima harmônico estabelecido:

Você precisa entoar [cada nota] para fazê-la soar como o intervalo apropriado da escala. Isso é algo que muita gente negligencia ao praticar seus instrumentos. Você deve pensar: “Qual é a função da nota que eu estou tocando? Como ela se relaciona ao esquema harmônico dentro do qual eu estou operando?” Porque se você não a toca para soar como o intervalo que ela *deve* ser, ela não transmite a informação. E a melodia funciona muito melhor se você estiver pensando nos seus intervalos em termos de sua função dentro do *clima harmônico*.⁹⁶ (ZAPPA, 1983e, grifo do autor).

Clement observa que, se por um lado esta abordagem é completamente oposta à do jazz tradicional, em que a escolha das notas deve destacar sobretudo o *discurso* harmônico, com as notas “estranhas” aos acordes da harmonia devendo ser tratadas como ornamentos, ela ressoa com o assim chamado “jazz modal” do final dos anos 1950 e início dos 1960, em que

94 “[...] The chord that is being played is the harmonic climate - if it’s an augmented chord it’s a mysterious climate; if it’s a diminished chord it’s a little tenser; if it’s minor it’s serious; if it’s major it’s happy; if it’s major seventh you’re falling in love; if it’s augmented 11th it’s bebop. [...] These are all established harmonic aromas that people recognize whether they do it consciously or not, that’s what’s built into you. [...] A melody functions against a harmonic climate in terms of [...] how many notes are you playing in your line that rub against the chord versus how many notes are inside the chord that takes the tension to rest. [...] Some people listen to it and say [...] ‘those notes are weird’, but there’s a reason for doing it and there’s a lot of skill involved in choosing those notes [...].”

95 Ver seção 2.2.3.

96 “[...] You have to intone it to make it sound like the proper interval of the scale. That’s something that many people neglect to do when they’re practicing their instruments. You have to think, ‘What is the function of the pitch that I’m playing? How does it relate to the harmonic scheme that I’m operating in?’ Because if you don’t play it to sound like the interval that it’s *supposed* to be, then it doesn’t get the information across. And the melody works a lot better if you’re thinking your intervals in terms of their function in the *harmonic climate*.”

“uma maior liberdade melódica é concedida ao improvisador pelo uso de ‘modos’ escalares em conjunto com harmonias estáticas ou de movimentação lenta.”⁹⁷ (CLEMENT, 2009, p. 103-104). O autor desenvolve sua teoria para analisar a música diatônica de Zappa, assim, tomando como base a teoria seminal do compositor e jazzista George Russell, o “Conceito Cromático Lídio de organização tonal”. Esta teoria, considerada uma influência decisiva no desenvolvimento do jazz modal⁹⁸, se opõe à abordagem do jazz tradicional, que diferencia as notas integrantes do acorde das notas “estranhas”, por propor uma visão de “acordes e *escalas* como praticamente sinônimos.” A escala teria assim a função de traduzir melodicamente a *sonoridade* (ou o “clima”, para usar a nomenclatura de Zappa) do acorde que está soando; isto é, “uma vez que a escala correta tiver sido determinada, qualquer nota dentro dessa escala pode ser utilizada livremente sobre o acorde dado.”⁹⁹ (ibid., p. 106, grifo do autor).

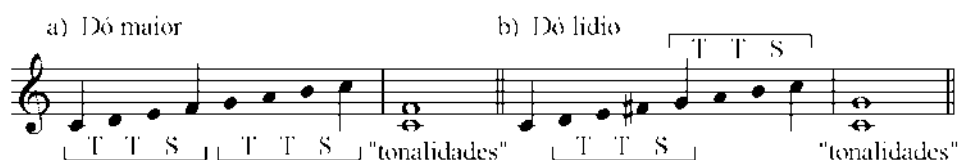


Figura 2.1: Posicionamento dos tetracordes T-T-S (tom-tom-semitom) nas escalas de Dó maior (a) e Dó Lídio (b), mostrando as “diferentes tonalidades” identificadas por Russell (reprodução do exemplo 4.2 de Clement).

A idéia fundamental que norteia a teoria de Russell é a de que a função de repouso da tríade tônica maior é melhor representada, em termos de sonoridade, pelo modo Lídio, e *não* pela escala maior natural, como ocorre no repertório tradicional (tanto clássico quanto de jazz). Segundo Clement, Russell embasa esta tese com três argumentos principais. O primeiro diz respeito ao “posicionamento dos tetracordes T-T-S (tom-tom-semitom) nessas duas escalas, que [para Russell] possuem o potencial de ser ouvidos como gestos tonicizantes (ou seja, equivalentes [a uma ascensão por graus conjuntos do quinto grau ao primeiro grau] na escala maior).”¹⁰⁰ (ibid., p. 107). Russell certamente faz referência aqui à qualidade de

97 “In the context of ‘chord changes,’ the improviser creates melodic lines ‘harmonically,’ choosing his or her improvised notes in accordance with the sounding harmonies by playing primarily chord tones and treating non-chord tones as embellishments. In modal jazz, on the other hand, the improviser is allowed greater melodic freedom through the use of scalar ‘modes’ in conjunction with slowly shifting or static harmonies.”

98 Russell publicou o livro *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* em 1953, mas segundo o autor as bases da teoria foram concebidas em meados da década de 1940. A teoria precede em vários anos, assim, as primeiras composições de jazz modal, como “Milestones”, de Miles Davis; com efeito, Russell era colega de Davis e disse ter tido conversas com o músico nessa época que “dariam a ambos uma nova direção” (RUSSELL apud CLEMENT, 2009, p. 105).

99 “In the [Lydian Chromatic Concept], Russell advocates viewing chords and *scales* as virtually synonymous. [...] Once the correct scale has been determined, any note within that scale can be utilized freely over the given chord.”

100 “Of interest to Russell is the placement of T-T-S (tone-tone-semitone) tetrachords within these two scales, which he views as having the potential to be heard as tonicizing gestures (i.e, being equivalent to an

“sensível” apresentada pelo intervalo de semitom na maior parte da música diatônica ocidental. A figura 2.1 reproduz o exemplo 4.2 de Clement (op. cit., p. 301). Como mostra a figura, tomando Dó como tônica, “os tetracordes T-T-S da escala maior [figura 2.1a] enfatizam a fundamental (Dó) e a quarta (Fá). Na escala de Dó Lídio [figura 2.1b], por outro lado, esses tetracordes enfatizam a fundamental (Dó) e a quinta (Sol).”¹⁰¹ (ibid., p. 107). Em referência a Paul Hindemith, que atribui a qualidade de fundamental em um intervalo de quarta justa à sua nota superior, enquanto que em uma quinta justa a fundamental seria a nota inferior, Russell conclui assim que as “duas tonalidades” da escala de Dó maior são mais representativas da tonalidade de Fá maior, enquanto que as da escala de Dó Lídio “efetivamente expressam sua tríade tônica de Dó maior.”¹⁰²(loc. cit.).



Figura 2.2: Geração da escala Lídia a partir de sua fundamental por meio do ciclo de quintas (reprodução do exemplo 4.3 de Clement).

A segunda justificativa de Russell reside na força polar da quinta justa como intervalo gerador na escala diatônica (devido à sua presença privilegiada na série harmônica). Russell observa que a escala Lídia pode ser inteiramente reconstruída por meio do ciclo de quintas, partindo-se em direção ascendente de sua fundamental. Este procedimento é ilustrado na figura 2.2, que reproduz o exemplo 4.3 de Clement (op. cit., p. 301), tomando Fá como fundamental. Para reconstruir a escala maior natural por meio do mesmo procedimento, seria preciso ou partir não da fundamental mas do seu quarto grau (em Dó maior, Fá), ou quebrar o ciclo de quintas, substituindo a última quinta justa por uma quinta diminuta.

O argumento mais convincente de Russell, entretanto, diz respeito à “funcionalidade e uso composicional das escalas maior e Lídia.” (ibid., p. 108). Russell (apud CLEMENT, loc. cit.) acredita que a escala maior tornou-se predominante na música ocidental por representar “uma cristalização da progressão harmônica fundamental do período clássico”, composta pelos acordes de tônica, subdominante e sétima de dominante. O conceito de “polimodalidade

ascending scale from the dominant to the tonic scale degree in the major scale).”

101 “The major scale’s T-T-S tetrachords emphasize the root (C) and fourth (F). In the C Lydian scale, on the other hand, these tetrachords emphasize the root (C) and fifth (G).”

102 “Citing Paul Hindemith, Russell concludes that ‘the tonic of an interval of a fourth is the upper note, while the tonic of an interval of a fifth is the lower note. Consequently, the ‘two tonalities’ of the C-major scale (the fourth C-F) are actually in agreement with F-major tonality, while those of the C-Lydian scale (the fifth C-G) effectively convey its tonic C-major triad.’”

vertical” de Russell se opõe a esse sistema, tratando escalas e acordes como “sinônimos” do ponto de vista conceitual. Segundo Clement (op. cit., p. 109), “o termo ‘vertical’ neste contexto implica uma relação tonal estática entre o acorde e a escala”. Nas palavras de Russell (apud CLEMENT, op. cit., p. 109-110, grifo do autor), “a escala maior *se resolve* em seu acorde tônico maior. A escala Lídia *é* o som de seu acorde tônico maior.”¹⁰³ É evidente o paralelo com a distinção observada por Kramer entre a linearidade da música tonal¹⁰⁴ e a não-linearidade que predomina em obras do século XX estruturadas em forma-momento ou tempo vertical¹⁰⁵. Kramer (1988, p. 44) cita justamente a estase harmônica como um sintoma fundamental da ascensão da não-linearidade na música do século XX, aspecto que se manifesta em “segmentos de tempo musical que são estacionários e não possuem nenhuma implicação de movimento”¹⁰⁶.

2.3.3 A teoria Lídia de Clement

Clement (2009, p. 116) observa que, apesar de “não haver qualquer evidência de que Zappa tivesse conhecimento do Conceito Cromático Lídio”,

[...] Certos aspectos da música de Zappa, tais como a preferência por um ritmo harmônico lento e uma melodia improvisatória, parecem feitos sob medida para as teorias de Russell. Mais significativamente, a forma como Zappa aborda a modalidade – em especial sua preferência pelo modo Lídio – oferece o potencial para paralelos. De fato, o modo Lídio pode ser facilmente considerado o som característico da música diatônica de Zappa.¹⁰⁷

O autor transporta assim os conceitos de Russell à música diatônica de Zappa, porém não sem fazer modificações drásticas. As próximas duas seções do presente trabalho têm o intuito de expor a teoria de Clement em linhas bastante gerais, apenas como base analítica para as exposições mais detalhadas que integram o capítulo 3. Para um entendimento mais profundo desta teoria e de suas aplicações concretas, bem como uma análise crítica bem mais

103 “The term ‘vertical’ in this context implies a static tonal relationship between chord and scale, in contradistinction to the horizontal orientation of the major scale: ‘The major scale *resolves* to its tonic major chord. The Lydian scale *is* the sound of its tonic major chord.’”

104 Ver seção 1.3.3.

105 Ver seção 2.1.4.

106 “[...] Segments of musical time that are stationary and have no implication of moving ahead [...]”

107 “As stated above, certain aspects of Zappa’s music, including the preference for slow harmonic rhythm and improvisatory melody, seem tailor-made to Russell’s theories. More significantly, Zappa’s approach to modality — particularly his preference for the Lydian mode — offers the potential for parallels. In fact, the Lydian mode can easily be considered the characteristic sound of Zappa’s diatonic music.” Cabe notar que o terceiro movimento de “Sinister Footwear”, analisado na seção 3.1, é primariamente baseado no modo Lídio.

detalhada dos conceitos originais de Russell, recomenda-se a leitura das seções II e III do quarto capítulo do trabalho de Clement (2009).

Clement toma o empilhamento de quintas representado na figura 2.2, numerando seqüencialmente as sete alturas que o compõem, como critério de organização para derivar um sistema modal baseado na escala Lídia. Este sistema, denominado “sistema Lídio”, “inclui cinco modos potenciais, que são criados quando qualquer uma das cinco primeiras alturas do empilhamento de quintas Lídio é afirmada como tônica local.”¹⁰⁸ (ibid., p. 118). O sistema Lídio de Fá, assim, abarca os modos Fá Lídio, Dó Jônico, Sol Mixolídio, Ré Dórico e Lá Eólio, atribuindo ao primeiro modo a função de “tônica geral do sistema” (loc. cit.). Tal abordagem por si só é bem diferente da de Russell; além disso, dois dos possíveis modos incluídos no sistema de Russell (Frígio e Lócrico) são excluídos por não serem encontrados no repertório em questão. Clement classifica as duas últimas alturas do empilhamento de quintas Lídio (daqui em diante, EQL) como “sensíveis” (*leading tones*) “em reconhecimento da função tonicizante importante que elas exercem em relação à tônica e quinta da escala Lídia”¹⁰⁹ (loc. cit.), notando que o papel primário dessas notas na música de Zappa é melódico. Tal classificação é um pouco ambígua, já que poderia parecer implicar em uma resolução necessária desses graus da escala por movimento semitonal ascendente, tratamento que o compositor raramente lhes dá. Como veremos, no entanto, o tratamento harmônico dessas notas na música de Zappa é de fato bem mais cauteloso. Apesar destas diferenças estruturais, Clement nota uma certa conexão entre a teoria de Russell e a música diatônica de Zappa: as três “famílias de acordes” básicas citadas por Russell (maior, menor e dominante) correspondem respectivamente aos modos Lídio, Dórico e Mixolídio, enquanto que os dois modos restantes, Jônico e Eólio, tratados por Russell como meras “inversões” de dois dos modos principais (Lídio e Dórico, respectivamente), também são bem menos freqüentes na música de Zappa. Em princípio, entretanto, Clement garante a cada modo em seu sistema uma posição autônoma, sem lhes impor relações funcionais, oferecendo assim um modelo de organização mais adequado ao tratamento da escala diatônica neste repertório.

Clement (loc. cit.) observa que a música diatônica de Zappa é tipicamente realizada em “três áreas texturalmente estratificadas”, que ele classifica como as “zonas *pedal*, *acórdica* e *melódica*”¹¹⁰ (correspondendo portanto ao modelo textural descrito na seção 2.1.1

108 “The Lydian system includes five potential modes, which are created when any of the first five pitches of the Lydian fifth-stack are asserted as local tonic.”

109 “[...] Pitches #6 and #7 of the Lydian fifth-stack [...] are labeled as ‘leading tones,’ in recognition of the important tonicizing function they perform in relation to the tonic and fifth of the Lydian scale.”

110 “In musical realization, Zappa’s diatonic music typically involves three texturally stratified areas, consisting of bass, chord, and melody.”

como o mais comumente encontrado na música instrumental de Zappa). O autor nota que a zona melódica costuma ser “tonalmente ambígua, não afirmando claramente nenhuma das sete alturas diatônicas como tônica”¹¹¹. A mesma ambigüidade é refletida muitas vezes na zona acórdica, como veremos, pelo emprego do que Clement chama de “acordes de fundamental indeterminada” (*chords of indeterminate root*). Dada a ambigüidade inerente a estas duas zonas, assim, a chamada zona pedal adquire uma importância crucial, tornando-se justamente responsável pela asserção da fundamental do modo. No repertório não-orquestral, e especialmente nos solos de guitarra, esta função geralmente recaía sobre o baixista, cujo papel nas bandas de Zappa foi descrito pelo compositor da seguinte forma:

Eu gosto de ter um baixista com um bom ouvido e um bom sentido de andamento, mas a principal função é assegurar que eu saiba e o público saiba em que tonalidade nós estamos. [...] Precisa haver algum ponto de referência para que as extrapolações sejam compreendidas. Em outras palavras, se você está, digamos, na tonalidade de Mi, e alguém está tocando um Mi [no baixo] enquanto você toca um Lá, então você está tocando a quarta ou a décima primeira, ela é reconhecível como tal e você pode fazê-la se comportar como tal. Mas no minuto em que o baixista começa a tocar alguma outra coisa e decide enfiar um Fá sustenido ali embaixo, o Lá que você está tocando não está mais transmitindo informação da “décimaprimeirôndia”: ele passa a ser a terça menor do segundo grau da escala. E isso pode destruir totalmente o que a sua mensagem melódica era. Quando você está tocando uma nota na melodia que você quer que funcione como uma décima primeira, e alguém coloca uma nota no baixo que muda a função da sua nota na melodia, ele está te fazendo um grande desserviço.¹¹² (ZAPPA, 1983d).

Clement (op. cit., p. 120) conclui que “o pedal deve ser sempre interpretado como a tônica local”, observando que na teoria Lúcia “há mais razão para ver esses termos como sinônimos [do que na teoria tonal tradicional], ao menos no nível mais local.”¹¹³ O texto é pouco claro neste ponto, já que, em termos macroestruturais, a maioria das obras diatônicas de Zappa contradiz esta equivalência. Veremos especificamente no terceiro movimento de “Sinister Footwear” que, ainda que diversas fundamentais sejam estabelecidas localmente ao

111 “Considered on its own, [...] the melodic zone remains tonally ambiguous, not clearly asserting any of the seven diatonic pitches as tonic.”

112 “I like to have a bass player with a good ear and a good sense of tempo, but the main function is to make sure that I know and that the audience knows what key we’re in. [...] There’s got to be some reference point so that the extrapolations can be comprehended. In other words, if you’re in, say, the key of E, and somebody’s playing an E note while you’re playing an A, then you’re playing a fourth or an eleventh, and it’s recognizable as such and you can make it behave as such. But the minute the bass player starts playing something else, and decides to stick an F# down there, then that A that you’re playing isn’t saying eleventh-land information anymore: It turns out to be the minor 3rd of the second degree of the scale. And that may totally destroy what your melodic message was. When you’re playing a melody note that you want to have function as an eleventh, and somebody puts a bass note in that changes the function of your melody note, he’s doing you a great disservice.”

113 “[...] The pitch that serves as the pedal should always be interpreted as the local tonic. Of course, “root” and “tonic” are not necessarily synonymous in traditional tonal theory. Within the vertically-oriented Lydian theory, however, there is better reason to view these terms as synonymous, at least on the most local level.”

longo da peça, o modo de Mi Lídio que caracteriza o solo de guitarra que lhe deu origem mantém na composição orquestral sua função unívoca como tônica global. Clement (2009, p. 123) observa, no entanto, que o modo Lídio é “de longe o mais comumente encontrado nas obras diatônicas de Zappa”, e lhe designa “por essa razão contextual, bem como por seus vários atributos estruturais”, a posição hierárquica de tônica do sistema modal¹¹⁴, tomando as características estruturais de seu emprego como referência para o estudo dos outros quatro modos. É importante estabelecer aqui, assim, uma distinção clara entre os conceitos de *fundamental* (a altura que define o modo em um trecho ou seção musical, em função de sua polarização na zona pedal), *tônica* (de uma obra, isto é, a fundamental do modo que se sobressai globalmente como principal, seja por recorrência, pela extensão que ocupa ou por outros fatores estruturais) e *tônica Lídia* (a primeira altura da seqüência de quintas generativa de um sistema Lídio, tal como definido anteriormente). O conceito de tônica Lídia é um conceito abstrato, portanto, que não se aplica a uma ou outra situação musical específica, e sim a um princípio estrutural do próprio sistema Lídio (que será refletido, como veremos, no tratamento dado a cada modo neste repertório). No caso do modo Lídio, naturalmente, a tônica Lídia é a própria fundamental; já no modo Dórico, por exemplo, a tônica Lídia do sistema está localizada no terceiro grau da escala.

Para expor a interação e as “forças atrativas” entre os modos do sistema Lídio, o presente trabalho usará uma abordagem fundamentalmente diferente da de Clement. O autor opta por abordar cada modo separadamente, de forma seqüencial, mostrando o material harmônico que pode ser empregado neste modo e ilustrando com algumas aplicações musicais antes de passar para o modo seguinte. No entanto, afóra a posição relativa de cada grau da escala em relação ao pedal, a única diferença concreta no tratamento de cada modo está nas possibilidades de organização do material utilizado na zona acórdica – que por sua vez é essencialmente o mesmo para todos os modos. Assim, uma abordagem mais paradigmática, examinando cada tipo de material no contexto do sistema Lídio como um todo e comparando seus possíveis usos, pode se mostrar mais frutífera para o presente trabalho. Além disso, boa parte das explicações teóricas dadas por Clement para cada modo são iguais ou muito parecidas entre si, resultando em uma certa redundância. A intenção do autor foi certamente de expor cada princípio de sua teoria da forma mais clara e exaustiva possível; o objetivo aqui, no entanto, é chegar a uma explicação bem mais concisa e sintética do sistema como um todo.

114 “[...] The Lydian mode is by far the most commonly encountered mode in Zappa’s diatonic works. For this contextual reason, as well as its various structural attributes, it is viewed as the foremost ‘tonic’ of the modal system.”

Apesar de as tradicionais tríades e tétrades maiores e menores terem destaque em muitas obras, a sonoridade mais característica da música diatônica de Zappa são efetivamente o que Clement chama de “acordes de fundamental indeterminada”, formados pela sobreposição de quartas ou quintas (ao invés das estruturas de terças que caracterizam a música tonal convencional). Zappa era evidentemente bem consciente da ambigüidade tonal destas formações intervalares:

Eu comecei a escrever minha própria música em que as terças eram omitidas dos acordes. Isso parecia me dar mais latitude com a melodia porque, se não há terça no acorde, você não fica preso à afirmação exata de um clima harmônico maior ou menor. Se você tem uma fundamental, uma quarta e uma quinta, ou uma fundamental, uma segunda e uma quinta, a habilidade de criar uma atmosfera e sugerir uma harmonia por meio de uma variedade de notas no baixo que “discutem” com o acorde suspenso dá, para o meu gosto, mais oportunidades. Então a linha melódica pode alternar entre maior ou menor e Lídia ou qualquer outra coisa com facilidade. Você tem mais flexibilidade.¹¹⁵ (ZAPPA apud ZOLLO, 1994, p. 37).

Clement divide os tipos de formações intervalares empregados na música diatônica de Zappa em duas grandes categorias: “sonoridades terçais” (*tertian sonorities*, isto é, acordes formados pelo empilhamento de terças) e “acordes cíclicos” (*cyclic chords*, baseados no ciclo de quintas). O procedimento para a formação dos acordes é o mesmo em ambos os casos, isto é, o empilhamento de alturas segundo um único tipo de intervalo. Os assim chamados “acordes cíclicos” são quase sempre restritos a apenas três alturas; deste modo, partindo por exemplo das três primeiras alturas do EQL, pode-se obter quatro disposições fundamentais, dependendo de qual altura for tomada como base do acorde (ver figura 2.3)¹¹⁶. Tomando a própria tônica Lídia como base, obtém-se duas configurações possíveis (figura 2.3a): o acorde “quintal”, que preserva as alturas em sua seqüência original no ciclo de quintas, e o segundo acorde “suspenso” descrito por Zappa na citação acima, formado por “uma fundamental, uma segunda e uma quinta”, denominado pela nomenclatura moderna do jazz como “sus2” (nomenclatura adotada também por Clement); tomando o Dó como base obtém-se o primeiro acorde descrito por Zappa, o “sus4” (figura 2.3b)¹¹⁷; e tomando o Sol como base, finalmente,

115 “I started writing my own music in which the thirds were omitted from the chords. That seemed to give me more latitude with the melody because if there’s no third in the chord then you’re not locked into an exact statement that your harmonic climate is major or minor. If you have a root, a fourth and a fifth, or a root, a second and a fifth, your ability to create atmosphere and imply harmony by having a variety of bass notes that will argue with the suspended chord gives you, for my taste, more opportunities. Then the melody line can go back and forth between major or minor and Lydian or whatever else you want with ease. You have more flexibility.”

116 Todas as figuras nesta seção tomam como referência o sistema Lídio de Fá.

117 A abreviação “sus” é usada aqui por mera conveniência; Zappa, em geral, não seguia este padrão de cifragem, representando tais acordes apenas por sua fundamental acompanhada do número 2 ou 4. Com efeito, Camara (2008, p. 124-125) observa que a abreviação deriva do termo *suspension*, em referência ao uso tradicional deste tipo de acorde na harmonia tonal, com a segunda ou quarta funcionando como retardo

obtém-se o acorde “quartal”, formado pela sobreposição de duas quartas justas. Todos estes acordes podem ser entendidos como conjuntos de classe (*set class*) [027], com os dois “acordes suspensos” (assim como os acordes “quintal” e “quartal”) estando relacionados por inversão, exatamente como uma tríade maior e uma tríade menor. Clement (2009, p. 122) observa, entretanto, que “enquanto as tríades maiores e menores existem apenas em três pontos cada dentro da escala, os acordes [027] estão entre as sonoridades mais prevalentes encontradas na escala diatônica, ocorrendo em cinco posições diferentes”¹¹⁸; daí a “flexibilidade” citada por Zappa.



Figura 2.3: “Acordes cíclicos” possíveis a partir das três primeiras alturas do EQL.

É importante notar que a construção destes “acordes cíclicos” é restrita, na maior parte deste repertório, às primeiras cinco alturas do EQL, excluindo aquelas classificadas por Clement como “sensíveis”; as combinações intervalares expostas na figura 2.3 só são possíveis, portanto, com as alturas de números 1 a 3, 2 a 4 ou 3 a 5. Outra restrição comum é que as três alturas utilizadas para gerar os acordes devem incluir a fundamental do modo, que também é tomada, na maior parte das vezes, como base dos acordes. Clement considera estas restrições como regras, o que evidentemente acaba limitando bastante os acordes que podem ocorrer sobre cada modo. Na verdade, como veremos, as exceções a essas regras são abundantes; a descrição de Clement permite, entretanto, esboçar uma tipologia elementar do emprego de “acordes cíclicos” no sistema Lídio, tal como sintetizada na tabela 2.2, que se mostrará útil como referência analítica. Observando esta tabela, é interessante notar que Clement não identifica nenhum acorde cíclico empregado sobre o pedal Eólio. Com efeito, o autor nota que a única obra que faz uso extensivo do modo Eólio é “Outrage At Valdez”, cuja zona acórdica, como veremos, consiste primariamente de estruturas terçais¹¹⁹.

Uma estrutura cíclica adicional, citada por Clement como característica do modo Dórico, é o acorde “So What”, assim nomeado em referência ao seu uso pioneiro na música

da terça. Porém, na música popular moderna, em que, segundo o autor, o símbolo “começou a ser empregado justamente para designar os casos em que a quarta não resolve na terça”, seu uso se tornaria não só dispensável como inadequado.

118 “While major and minor triads exist in only three spots each within the scale, (027) chords are among the most prevalent sonorities found in the diatonic scale, occurring at five different positions.”

119 Ver seção 3.2.

“So What”, de Miles Davis, gravada em 1959 no álbum *Kind of Blue*. O acorde, ilustrado na figura 2.4, utiliza todas as cinco primeiras notas do EQL, dispostas em forma quartal; a nota número 5, entretanto, é transferida para a “ponta” do acorde, duas oitavas acima, de modo a preservar o pedal Dórico no baixo. Este acorde pode ser entendido também como a tríade maior da tônica Lídia, na “segunda inversão”, sobreposta a um acorde quartal erguido sobre o pedal Dórico.







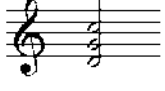
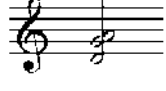
		Alturas do EQL utilizadas		
		1 a 3	2 a 4	3 a 5
MODOS	Lídio (pedal: Fá)		(nenhum)	(nenhum)
	Jônico (pedal: Dó)			(nenhum)
	Mixolídio (pedal: Sol)			
	Dórico (pedal: Ré)	(nenhum)		
	Eólio (pedal: Lá)	(nenhum)	(nenhum)	?

Tabela 2.2: Esboço tipológico geral do emprego de “acordes cíclicos” no sistema Lídio.



Figura 2.4: Acorde “So What”.

Quanto ao emprego de sonoridades terçais, a teoria de Clement é um pouco mais obscura. O autor aborda o assunto em caráter apenas passageiro ao tratar de cada modo do sistema Lídio, sem estabelecer uma diferença clara entre as formações triádicas que podem ocorrer em diversos graus da escala e sonoridades “terçais estendidas”, isto é, tétrades ou acordes com nona, décima primeira e/ou décima terceira, construídas sobre o pedal. Além disso, Clement limita seus exemplos ilustrativos a excertos exclusivamente baseados nos acordes cíclicos já comentados, sem se aprofundar, portanto, na efetiva aplicação das sonoridades terçais no repertório em questão. Sua teoria permanece um pouco vaga, enfim, nesse aspecto. A figura 2.5 mostra as sonoridades terçais dadas por Clement para cada modo

do sistema Lídio. Na verdade, o autor se limita a observar algumas “regras” específicas a cada modo que controlam o emprego de sonoridades terçais.

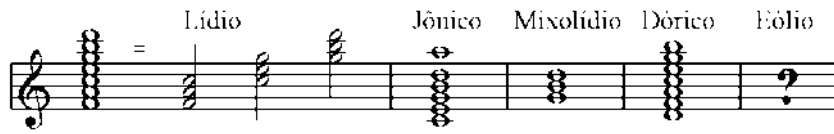


Figura 2.5: Emprego de sonoridades terçais nos cinco modos do sistema Lídio, segundo Clement (2009).

Assim, no modo Lídio, todas as notas do empilhamento de terças podem ser empregadas, mas as únicas tríades permitidas sobre o pedal seriam as três tríades maiores do campo harmônico (que ocorrem no primeiro, segundo e quinto graus da escala Lídia – exatamente as notas que compõem o característico acorde sus2). Já no Jônico, apenas a décima primeira (isto é, a quarta Jônica) estaria ausente do empilhamento de terças. Tal ausência pode ser explicada pela teoria de Russell, segundo a qual a escala maior natural tenderia a polarizar o quarto grau da escala – a quarta Jônica. Como vimos, em sua teoria Russell trata o modo Jônico como uma mera inversão do Lídio, com o quinto grau da escala no baixo, identificando assim a quarta Jônica (ou tônica Lídia) como a verdadeira fundamental, enquanto que na teoria de Clement o modo Jônico possui uma identidade autônoma mesmo em contextos harmônicos não-funcionais. Clement nota, entretanto, que o acorde sus4 gerado sobre o pedal Jônico constitui uma inversão do acorde sus2 sobre o pedal Lídio, e como tal tende a exercer uma força polar sobre a tônica Lídia do sistema. A inclusão da quarta Jônica neste caso inseriria assim um componente de ambigüidade (ou “flexibilidade”, nas palavras de Zappa). No caso das sonoridades terçais sobre o pedal Jônico, a ambigüidade é criada pela *ausência* desta nota – que muitas vezes é evitada, como veremos, na própria zona melódica, permitindo assim tanto uma leitura Jônica quanto Lídia, que só pode ser confirmada buscando informações em outras seções da música.

No modo Mixolídio, segundo Clement, apenas a tríade maior erguida sobre o pedal seria permitida. Para o autor, este fato é significativo pois a adição do sétimo grau resultaria em um acorde de sétima de dominante, que é “proibido” em sua teoria. O autor sustenta que “na música diatônica de Zappa, [...] a presença do acorde de sétima de dominante deve ser tomada como uma indicação certa do emprego do sistema tonal ‘horizontal’ baseado na escala maior”, e que sua ausência no sistema Lídio “pode ser atribuída em parte às tendências resolutivas esperadas [deste acorde]”, que apontariam “para o quinto grau do modo,

desafiando assim a supremacia da tônica Lídia.”¹²⁰ (CLEMENT, 2009, p. 131-132). O acorde de sétima de dominante sobre o pedal Mixolídio pode ocorrer ocasionalmente no acompanhamento de alguns solos de guitarra, no entanto – especialmente aqueles baseados na alternância entre os pedais Dórico e Mixolídio.

No modo Dórico o emprego do empilhamento de terças é, assim como no Lídio, igualmente irrestrito. Na verdade, Clement discute bastante o parentesco entre ambos os modos. Como mostra a figura 2.6, o empilhamento de terças Dórico pode ser visto como uma inversão do Lídio, com a última nota deste sendo refletida na primeira nota daquele (ambos consistem na alternância regular entre terças maiores e menores, começando com uma terça maior no Lídio e com uma terça menor no Dórico), fator este que se deve à posição do pedal Dórico como eixo de simetria no EQL (ver figura 2.2). Esta íntima relação estrutural entre os dois modos explicaria, para o autor, a função atribuída ao modo Dórico como a “tonalidade ‘menor’ característica do sistema Lídio”, da mesma forma que o Lídio representa a “tonalidade ‘maior’ predominante” neste sistema¹²¹ (ibid., p. 134). Ambos os modos podem ser vistos então como “relativos”, assim como as escalas maior e menor natural na música tonal tradicional¹²².



Figura 2.6: Relação inversional entre os empilhamentos de terças Lídio e Dórico.

Também aqui, Clement não fornece nenhum acorde para o modo Eólio, limitando-se a justificar o papel “tênue” deste modo no sistema Lídio com a constatação de que tanto uma tríade quanto um acorde sus2 erguidos sobre o pedal Eólio “apresentam proeminentemente as ‘sensíveis’ do EQL”; o autor chama atenção assim para o fato de que “o pedal Eólio é incapaz

120 “[In] Zappa’s diatonic music, [...] the presence of the dominant-seventh chord should be taken as a sure indication of the employment of the ‘horizontal’ major-scale tonal system. Within the Lydian system, this lack can be partly attributed to the tendencies of resolution expected of the dominant-seventh.”

121 “While Lydian represents the overriding ‘major’ tonality of the Lydian system, Dorian similarly functions as the characteristic ‘minor’ tonality in the system.”

122 Clement ilustra este ponto com uma interessante comparação entre as peças “Holiday in Berlin” (BWS, 1969) e “The Grand Wazoo” (TGW, 1972): na primeira, o primeiro tema é baseado exclusivamente na progressão “odiosa” II-V-I (claramente empregada aqui como paródia) em Ré maior, e emprega na melodia, em conformidade com o caráter “horizontal” da música, a escala maior; visto que o segundo tema, por sua vez, é baseado em um baixo pedal sobre Ré que persiste de forma contínua por 23 compassos, a melodia nesta seção reflete a mudança de caráter, passando a optar pela sonoridade “estática” do modo Lídio. Em “The Grand Wazoo”, de forma similar, a escala menor natural é empregada em passagens de ritmo harmônico rápido, que incluem, por exemplo, a forma cadencial I-bVII-bVI (em Si menor); durante os longos improvisos, entretanto, acompanhados por uma simples téttrade estática de Si menor, a preferência é dada ao modo Dórico.

de receber apoio consonante de uma quinta que seja estável dentro do sistema Lídio”¹²³ (ibid., p. 140). Reservaremos uma discussão mais aprofundada sobre o papel deste modo para a análise de “Outrage At Valdez” na seção 3.2.

Especificamente no que diz respeito à zona melódica, Clement faz ainda algumas considerações que merecem destaque. Apesar de, a priori, o conceito harmônico no qual a música diatônica de Zappa se baseia permitir que todas as sete alturas da escala sejam utilizadas livremente sem restrições, o autor observa uma restrição “peculiar” no emprego do modo Lídio:

[...] As melodias sobre o pedal Lídio muitas vezes apresentam apenas seis alturas, reservando a tônica Lídia para as zonas pedal e/ou acórdica. Melodias que evitam a tônica Lídia utilizam assim as alturas de número 2 a 7 do EQL [...]. Conceitualmente, esta técnica manifesta o papel do pedal Lídio tanto como tônica quanto como “gerador” da escala, já que sua estratificação textural o coloca em claro contraste com as alturas da zona melódica. Como resultado, as melodias Lídias de Zappa freqüentemente parecem “pairar” sobre seus acompanhamentos.¹²⁴ (CLEMENT, 2009, p. 127).

Apesar de esta técnica estar longe de ser uma regra, ela é de fato aplicada com freqüência por Zappa, chegando eventualmente a se estender ao emprego de outros modos que não o Lídio; com efeito, Clement observa, o mesmo tratamento é dado à quarta Jônica em boa parte da música que emprega este modo, contribuindo assim para sua já citada “ambigüidade” característica¹²⁵. Já em “Outrage At Valdez” observaremos a omissão da tônica Lídia em uma melodia Eólia (o sexto grau da escala, portanto)¹²⁶. Na verdade, esta tendência pode ser entendida como uma peculiaridade de uma técnica bem mais genérica, e empregada com bastante freqüência (mesmo no caso das improvisações), em que determinados graus da escala são deliberadamente evitados na zona melódica durante uma extensão considerável da música. Não é possível, no entanto, identificar nenhuma regra ou padrão nesse sentido, a não ser que estas omissões tendem a ocorrer nas extremidades do EQL (podendo afetar assim, com mais freqüência, ora a tônica Lídia – ou quarta Jônica, como acabamos de observar – ora a sétima nota do EQL). A omissão pode ser extendida ainda a dois graus da escala; neste caso,

123 “[...] Both chords prominently feature the ‘leading tones’ of the Lydian fifth-stack. [...] The Aeolian pedal is unable to receive consonant support from a fifth that is stable within the Lydian system.”

124 “[...] Melodies above the Lydian pedal most often feature only six pitches, reserving the Lydian tonic for the pedal and/or chordal zone. Melodies avoiding the Lydian tonic thereby utilize pitches #2–#7 of the fifth-stack [...]. Conceptually, this technique manifests the role of the Lydian pedal as both tonic and ‘generator’ of the scale, as its textural stratification places it in clear contrast to the pitches of the melodic zone. As a result, Zappa’s Lydian melodies often seem to ‘hover’ above their accompaniments.”

125 No terceiro movimento de “Sinister Footwear” (seção 3.1), veremos um caso raro de inserção da quarta Jônica sobre o pedal *Lídio* (Lá e Mi, respectivamente), implicando momentaneamente, em diversos excertos, uma mudança do sistema Lídio de Mi para o de Lá, que se opõe assim à “tônica” geral da peça.

126 Ver seção 3.2.

as alturas omitidas, especificamente, podem ser as de número 1 e 2, 6 e 7 ou 1 e 7, preservando sempre, assim, um fragmento único do EQL, sem interrupções.

Evidentemente, neste caso, o resultado característico é uma escala pentatônica de tipo “anemitônico”, isto é, sem semitons, na nomenclatura adotada por Arom (1991). Em outras palavras, as escalas pentatônicas podem ser obtidas utilizando apenas cinco alturas consecutivas (da primeira à quinta, da segunda à sexta ou da terceira à sétima) das sete que compõem o EQL; em cada sistema Lídio, assim, são possíveis três segmentos pentatônicos diferentes. Clement dedica uma seção de seu trabalho ao emprego de escalas pentatônicas no sistema Lídio, classificando dois destes segmentos como “menores” e o terceiro como “maior”. No caso dos dois primeiros segmentos, o autor identifica como “tônica” o pedal Dórico (quarta altura na seqüência de quintas), enquanto que no terceiro segmento o papel de tônica é atribuído ao pedal Mixolídio (terceira altura) – ainda que reconhecendo, de forma ambígua, que este último pode ocorrer também sobre o pedal Lídio. Um estudo de caso aplicado a certas obras de Zappa deve mostrar rapidamente, entretanto, que estas não são em hipótese alguma as únicas aplicações possíveis. Veremos especificamente no terceiro movimento de “Sinister Footwear”, que originalmente se desenrola integralmente sobre o pedal Lídio, o uso extensivo do primeiro destes segmentos (contrariando, evidentemente, a “regra” da omissão da tônica Lídia, já que neste caso os graus da escala omitidos são o quarto e o sétimo)¹²⁷, enquanto que o terceiro segmento será visto atuando sobre o pedal Eólio durante boa parte de “Outrage At Valdez”¹²⁸. Ou seja, aparentemente, ao menos em princípio, todos os três segmentos pentatônicos podem ocorrer sobre qualquer um dos cinco pedais modais do sistema Lídio.

Podemos concluir dizendo que, apesar de a teoria Lídia de Clement fornecer, como o próximo capítulo deve evidenciar, uma importante base metodológica para o estudo de qualquer obra diatônica de Zappa, especialmente no que diz respeito à hierarquia entre os diversos modos e ao tratamento do ciclo de quintas e dos acordes “sus”, um estudo aprofundado das exceções às “regras” postuladas por Clement pode acabar por se mostrar tão vasto e extenso quanto o do próprio autor. Visto que este está longe de ser o objetivo do presente trabalho, um breve estudo de caso deverá bastar para ilustrar este ponto. O exemplo 2.13 contém uma redução de três excertos da peça “Rollo”, transcritos a partir da gravação ao vivo de 1972 editada no CD *Imaginary Diseases* (lançado em 2005)¹²⁹; uma versão de 1975,

¹²⁷ Ver seção 3.1.

¹²⁸ Ver seção 3.2.

¹²⁹ Não é possível calcular a numeração precisa de compassos neste caso, já que esta gravação é editada a partir de uma performance muito mais longa; ao invés disso, o exemplo reproduz apenas a minutagem referente a cada excerto na faixa 2 do referido CD.

com arranjo bastante similar mas uma instrumentação bem maior, pode ser ouvida nos CDs *QuAUDIOPHILIAc* e *One Shot Deal* (lançados, respectivamente, em 2004 e 2008).

(a) 0:00-0:20

[Lá Lídio] [Sol Lídio] [Fá Lídio] [Mi Lídio] [Ré Lídio]

Fáz Dórico Mi Jônico Ré Dórico Dó Dórico Lá Jônico

(b) 0:42-1:12

maderas

metais

[Lá Lídio] [Mi Jônico]

Fáz Dórico Lá Jônico Mi Jônico Si Jônico

[Mi Lídio] [Si Jônico]

Mi Jônico Si Jônico

(c) 2:36-3:06

[Lá Lídio] [Ré Lídio] [Lá Lídio]

Fáz Dórico Mi Jônico Ré Lídio Dó Lídio

[Fá Maior]

Fáz Dórico

Exemplo 2.13: Três excertos de “Rollo”, conforme a minutagem da gravação editada no CD *Imaginary Diseases* (transcrição nossa).

Do ponto de vista harmônico, esta é uma peça bastante representativa do repertório instrumental de Zappa, integrando em seu discurso tanto sonoridades terçais, quartais e quintais quanto seções de cromatismo estendido. Nas passagens reproduzidas no exemplo, a textura é reduzida apenas à zona acórdica e à zona pedal, sem que uma zona melódica propriamente dita possa ser identificada (como ocorre em outras seções da música, não transcritas aqui), ainda que a condução de vozes tenha, naturalmente, implicações motivicas importantes. O interessante aqui, entretanto, é observar como boa parte das “regras” de Clement são sistematicamente contrariadas ao longo destes excertos. Estão indicadas no exemplo, abaixo da linha de baixo, a interpretação modal relativa aos pedais dados, e acima desta, entre colchetes, as eventuais mudanças de sistema Lídio.

O primeiro excerto (exemplo 2.13a) inicia-se com uma seqüência descendente de quatro compassos, passando pelos pedais Dórico e Jônico de quatro sistemas Lídios diferentes. A seqüência é completada no quinto compasso sobre o pedal Jônico do sistema Lídio de Ré bemol, “pulando” a passagem por Si bemol Dórico que seria implicada pela seqüência. O curioso no acorde final deste excerto, entretanto, é que a zona acórdica traz um acorde “sus2” erguido não sobre o pedal mas sobre seu quinto grau (isto é, Mi bemol sus2 sobre um pedal em Lá bemol). Este acorde emprega assim um segmento de quatro (e não três, como nos acordes cíclicos abordados por Clement) alturas consecutivas do EQL. A ambigüidade tonal deste acorde “resolutivo” é evidente, já que estas quatro notas poderiam pertencer efetivamente tanto ao sistema Lídio de Lá bemol (representando assim as alturas de números 1 a 4 do EQL) quanto ao de Ré bemol (representando, neste caso, as alturas 2 a 5). Esta ambigüidade é resolvida no curto solo de oboé que se segue, de apenas seis compassos, sobre o mesmo baixo ostinato. Apesar de incluir eventualmente algumas notas “estranhas” sobre o pedal Jônico, o solo se apóia sobretudo no primeiro segmento pentatônico do EQL de Ré bemol (com a eventual inclusão da sétima altura do EQL, Sol) – contrariando assim outra “regra” de Clement. É importante notar que este solo de oboé é improvisado, mas nem tanto: ao comparar esta gravação com gravações não-oficiais de outros concertos realizados na mesma época¹³⁰, percebe-se não só que o improviso permanece em torno do segmento pentatônico principal, como mesmo as notas “estranhas” que ocorrem mais esporadicamente (especificamente, quinta e nona aumentadas) são preservadas.

O início do excerto seguinte (exemplo 2.12b) mantém o baixo ostinato da seção

¹³⁰ Mais precisamente, da turnê norte-americana de outubro a dezembro de 1972. A gravação editada no referido CD é de 10 de novembro; as outras gravações consultadas são de 29 de outubro, 31 de outubro (segunda apresentação), 02 de dezembro (primeira apresentação) e 03 de dezembro. Para uma relação dos concertos desta turnê dos quais existem gravações em circulação, consultar <<http://www.zappaiteers.com/fzshows/72.html>>. Acesso em: 21 dez. 2010.

anterior, introduzindo-o em uma estrutura polimétrica; a zona acórdica realiza aqui, entretanto, uma mudança brusca para o sistema Lídio de Lá bemol, com a introdução da tríade maior do segundo grau na zona acórdica, introduzindo assim a característica quarta aumentada do modo (Ré) e substituindo a sonoridade “cíclica” da seção anterior por sonoridades terçais. Já no segundo compasso do excerto, no entanto, percebe-se outra regra sendo contrariada com a introdução da tríade do terceiro grau, Dó *menor*, que segundo Clement não seria possível sobre o pedal Lídio. Pode-se argumentar que a tríade de Dó menor funciona aqui como um mero elemento conectivo entre as duas inversões da tríade de Si bemol maior, um subproduto da condução de vozes; o mesmo não pode ser dito, entretanto, do acorde quintal introduzido pelas madeiras no mesmo compasso, novamente erguido sobre o quinto grau da escala. É interessante notar que as alturas que compõem este acorde quintal são exatamente as mesmas empregadas na seção anterior – Mi bemol, Si bemol e Fá, sobre um pedal em Lá bemol – mas “recontextualizadas”: se no sistema Lídio de Ré bemol tais notas assumiam as posições 2 a 5 do EQL, com a mudança para Lá bemol Lídio elas passam a constituir as primeiras quatro alturas do sistema. Mais “estranho” ainda, claro, seria o acorde quartal tocado simultaneamente pelos metais no terceiro compasso deste excerto, construído a partir das três *últimas* alturas do EQL (completando assim a coleção diatônica).

Uma forma possível de entender o acorde quintal das madeiras citado acima seria como uma antecipação do deslocamento para o sistema Lídio de Mi bemol que ocorre de fato alguns compassos depois. Com efeito, este deslocamento é “preparado” por uma mudança para o pedal Jônico do sistema Lídio de Lá bemol, isto é, justamente Mi bemol¹³¹. Esta mudança de pedal facilita a transição ao permitir que um pedal comum seja mantido entre os dois sistemas, exatamente como na já comentada transição do solo de oboé para o início do exemplo 2.13b. O mesmo procedimento é repetido, de forma seqüencial, logo depois da mudança para Mi bemol Lídio: o baixo passa primeiro para Si bemol, o pedal Jônico do sistema, onde permanece até o efetivo deslocamento para Si bemol Lídio no início da seção seguinte (não inclusa na transcrição). Tal procedimento ilustra duas formas características de interação entre modos que Clement discute extensivamente em seu trabalho: as progressões entre modos de um mesmo sistema Lídio e entre sistemas Lídios diferentes. Estas formas de interação serão discutidas *in loco* nas seções 3.1 e 3.2 deste trabalho (assim como outra forma característica de interação discutida por Clement, a substituição de pedal, que será vista

131 Apesar de o Sol bemol (introduzido já no compasso anterior) contrariar a leitura Jônica, sua duração é curta e não chega a perturbar a sonoridade geral deste excerto; parece mais apropriado, assim, pensar na inserção do Mi bemol no baixo apenas como uma mudança de pedal, e não de sistema Lídio. Forçando um pouco a leitura, poder-se-ia pensar na escala cromática descendente no compasso seguinte justamente como um desdobramento do Sol bemol, que sugere uma alteração cromática no modo de Mi bemol Jônico.

especificamente na seção 3.1).

Voltando a “Rollo”, chama a atenção, após a mudança para Mi bemol Lídio, a introdução do característico acorde “So What” – contrariando, logo no primeiro compasso do segundo sistema do exemplo 2.13b, mais duas “regras”: primeiro, ele ocorre aqui sobre o pedal Lídio (e não Dórico, conforme estipulado na teoria de Clement), e, segundo, ele ocorre em duas “versões”: a primeira construída a partir das primeiras cinco alturas do EQL, e a segunda transposta um tom acima, isto é, utilizando as alturas 3 a 7 do EQL. Com este gesto, Zappa não só completa em um compasso toda a coleção diatônica, mas introduz na zona acórdica as duas “sensíveis” Ré e Lá, o que o caracterizaria como um acorde cíclico “dissonante” no sistema Lídio de Mi bemol. É interessante notar ainda que a base deste segundo acorde consiste exatamente no acorde quartal que havia sido introduzido anteriormente, pelos metais, no contexto de Lá bemol Lídio (e que portanto também poderia ser entendido, em alguma medida, como “antecipatório”, por fazer a mediação entre os dois sistemas Lídios). Com efeito, a tensão é “resolvida”, de certa forma, no acorde seguinte, que pode ser entendido como a tríade do segundo grau (Fá maior) sobreposta a um acorde quintal sobre o pedal Lídio. A segunda versão do acorde “So What”, incluindo as sensíveis do sistema, é retomada em seguida, mas desta vez sobreposta ao pedal Jônico, Si bemol (agregando assim, se incluirmos o pedal, as alturas 2 a 7 do EQL); o gesto cadencial descrito anteriormente é repetido, então, com o mesmo acorde de “resolução” (reinterpretado, no modo Jônico, como a tríade do quinto grau) no final deste excerto. Cabe ressaltar que, apesar de este acorde incluir a sensível Lá, uma nota supostamente instável neste sistema Lídio, o movimento cadencial propriamente dito consiste na inversão da tríade de Fá maior na “ponta” do acorde, trocando assim o Lá da voz superior pelo mais “consonante” Fá.

A seção final da peça, reproduzida no exemplo 2.13c, emprega um acorde quartal estático sobreposto a uma linha de baixo que descende por graus conjuntos – invertendo, de certa forma, os papéis das zonas pedal e acórdica/melódica. O primeiro compasso sugere Fá suspenso Dórico, descrito por Clement como a “tonalidade menor” característica do sistema Lídio. Os três primeiros compassos da linha de baixo, entretanto, sugerem Fá suspenso Eólio. Devemos pensar no acorde quartal (Dó suspenso-Fá suspenso-Si-Mi) empregado sobre esta linha de baixo como formado, em Fá suspenso Eólio, pelas alturas 2 a 6 do sistema Lídio (e não pelas alturas 1 a 5, como seria o caso em Fá suspenso Dórico), na combinação de linha de baixo+acorde como uma textura polimodal¹³² combinando Fá suspenso Dórico e Fá suspenso

132 Apesar de não existir um consenso em torno do conceito de “polimodalidade”, empregaremos o termo neste trabalho em sua acepção mais simples, que diz respeito à sobreposição de dois ou mais modos. Em geral, dada a característica dificuldade de apontar uma fundamental na ausência de um baixo pedal, só é possível

Eólio, ou ainda no Ré da linha de baixo como um novo pedal, provocando nesse compasso uma mudança de sistema Lídio? Apesar de estas leituras não serem mutuamente exclusivas, a hipótese da polimodalidade é efetivamente confirmada dois compassos adiante com a inserção do Dó natural na linha de baixo, altura que não pertence a nenhum dos sistemas Lídios que incluem a formação quartal presente na zona acórdica. Significativamente, esta formação é expandida no mesmo compasso para incluir um Lá na ponta, o que restringe ainda mais as possibilidades de leitura. A pequena coda que se segue pode ser entendida assim como uma forma de resolução dessa tensão polimodal, concluindo de forma irônica com a tríade de Fá sustenido *maior*, uma possível referência à “terça da picardia” característica do século XVIII (a ironia é realçada, na gravação de referência, pelo emprego de um grotesco “bend” descendente nos metais durante a fermata do penúltimo compasso).

Naturalmente, o tratamento não usual que Zappa dá à zona acórdica nesta peça não chega propriamente a contrariar a teoria de Clement – como evidencia, aliás, nossa própria análise, totalmente baseada nos preceitos dessa teoria. Pelo contrário, o caso de “Rollo” serve apenas para ilustrar o alto grau de especulação que pode ser encontrado na música diatônica de Zappa, cujas nuances dificilmente poderiam ser esgotadas com um número limitado de obras de seu catálogo. Peças como “Outrage At Valdez”, que será examinada na seção 3.2, atestam que o compositor continuou a explorar essas nuances de forma original e subjetiva até o final de sua vida.

2.3.4 *Harmonia na música não-diatônica*

Na última seção vimos que, em sua música diatônica, Zappa aproveitou as características estruturais da própria escala para codificar um rico e complexo sistema musical. Em sua música não-diatônica, por outro lado (como já comentamos na seção 2.2.1), a ausência de uma força organizacional inerente ao próprio material levou o compositor a uma grande diversidade de métodos e soluções criativas, à medida que ele experimentava com procedimentos e técnicas distintas. Especialmente nas obras não-diatônicas compostas até meados da década de 1970, observa-se uma grande assistematicidade nesse sentido; no entanto, é possível apontar traços característicos do estilo instrumental “Zappiano” que são comuns tanto à sua música diatônica quanto à não-diatônica. Um destes é a estase harmônica, que se manifesta, ao menos no nível local, na tendência a harmonizar frases ou trechos

identificar uma textura como “polimodal” na música de Zappa quando as partes envolvidas podem ser atribuídas a sistemas Lídios diferentes – ou seja, armaduras de clave diferentes –, independentemente das notas escolhidas como fundamentais.

musicais com blocos estáticos sustentados. Outra abordagem característica, já comentada na seção 2.1.1, é a harmonização em blocos, muitas vezes paralelos, de cada nota da melodia. Ambos estes procedimentos são evidentes no trecho para soprano solista e coro reproduzido no exemplo 2.14, extraído de uma das suítes que compõem a trilha sonora do filme *200 Motels* (ouvido no álbum *Frank Zappa's 200 Motels*, originalmente lançado em 1971, no início da faixa “A Nun Suit Painted On Some Old Boxes”)¹³³.

Why don't you strap on this here bunch of card-board boxes, dad-dy-o? _

Hum _ dad-dy-o? _

Why _ don't you _ dad-dy-o? _

(Joy of my de-si-ring) You'll cer-tain-ly look sua-ve_ and get me hot hot hot get me hot and

(Joy of my de-si-ring) - mmm _ hot hot get me hot and

(Joy of my de-si-ring) - mmm _ hot hot get me hot and

Exemplo 2.14: “A Nun Suit Painted On Some Old Boxes”, compassos 1 a 8 (*200M*, 0:00-0:19). Fonte: *The Frank Zappa Songbook Vol. 1*.

Os dois primeiros compassos, assim como o quarto e o quinto, são absolutamente homofônicos, com exceção da entrada “atrasada” do baixo no primeiro compasso. O uso de blocos estáticos para harmonizar trechos da melodia começa a se manifestar já no último tempo do segundo compasso, bem como no compasso seguinte, mas torna-se mais evidente

¹³³ A suíte em questão, intitulada “I Have Seen The Pleated Gazelle”, inclui as peças “A Nun Suit Painted On Some Old Boxes”, “Motorhead’s Midnight Ranch”, “Dew On The Newts We Got”, “The Lad Searches The Night For His Newts”, “The Girl Wants To Fix Him Some Broth”, “The Girl’s Dream” e “Little Green Scratchy Sweaters & Corduroy Ponce”, todas incluídas no álbum da trilha sonora, ainda que em ordem diferente.

após o final do quinto compasso, quando um acorde é sustentado por quase oito tempos para harmonizar toda a frase “you’ll certainly look suave and get me hot”. O último compasso deste trecho, com exceção dos três últimos acordes, ilustra o uso de blocos paralelos (no caso, pequenos clusters cromáticos) harmonizando cada nota da melodia. Afora estes aspectos texturais, entretanto, não é possível identificar no trecho qualquer correspondência direta entre as notas da melodia e a harmonia empregada no acompanhamento. Esta característica constitui portanto uma oposição clara em relação às obras diatônicas de Zappa, em que, como vimos, observa-se quase sempre uma relação estreita entre melodia e harmonia. Clement aponta a mesma independência entre harmonia e melodia nas obras não-diatônicas “Be-Bop Tango” (*R&E*, 1974; *TYS*, 1992) e “Pedro’s Dowry” (*OF, L*, 1975; *LSO*, 1983) – a primeira harmonizada exclusivamente com acordes de quatro notas (quase todos de classe [0137] ou [0236]), a segunda caracterizada pela abundância de grandes e densos clusters orquestrais.

♩=80 Sophisticated Muzak Swing Style
soprano solo + 4 tpts. (c/ surd., molto vib.)

The image shows a musical score for the first four measures of the song. It consists of two staves. The top staff is for the soprano solo and four trumpets with mutes, marked 'c/ surd., molto vib.'. The bottom staff is for the vocal ensemble, marked '2 sop., 2 contralto, 2 tenores'. The lyrics are: 'Broth re-minds me of nuns I see them sma-shing with ru-lers spoken: Nuns nuns nuns kids bap!'. Dynamics include *f*, *p*, *fp*, and *sfz*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in the first measure.

Exemplo 2.15: “Little Green Scratchy Sweaters & Corduroy Ponce”, compassos 1 a 4 (*200M*, 0:00-0:08) (redução nossa). Fonte: *The Frank Zappa Songbook Vol. 1*.

O exemplo 2.15 mostra um outro fragmento da mesma suíte, os quatro primeiros compassos da faixa “Little Green Scratchy Sweaters & Corduroy Ponce”, escritos para soprano solista, coro (sem baixos) e quatro trompetes com surdina. O coro sustenta blocos de duração de um compasso cada, enquanto que os trompetes dobram a melodia, harmonizando-a simultaneamente uma terça maior abaixo (com uma terça menor ocorrendo no segundo compasso, possivelmente para evitar o “atrito” que resultaria do intervalo de segunda menor com as sopranos do coro). As dobras em terças, bem como as quintas paralelas entre as contralto e os tenores, dão a esta passagem um ar curiosamente “consonante”, em nítido contraste com o cromatismo total da melodia. É explícita aqui, mais uma vez, a intenção de paródia, realçada na partitura pela indicação de caráter “sophisticated Muzak swing style”.

Nota-se neste trecho, entretanto, um outro traço, também discutido por Clement, característico sobretudo da música não-diatônica de Zappa (uma possível herança de seu envolvimento com serialismo na juventude). Trata-se da simetria, ainda que neste caso ela seja de uma espécie bem primária, isto é, meramente transposicional: o terceiro e quarto compassos são, pela maior parte, uma variação isomérica dos dois primeiros, transposta um semitom abaixo. Esta regra é quebrada pela inserção das duas primeiras notas da melodia no quarto compasso, o Lá podendo ser entendido como um prolongamento da ascensão cromática do compasso anterior e o Fá sustenido como uma apojatura para a nota “estrutural” Mi. Em acordo com esta “escapada” assimétrica na melodia, Zappa interfere também em sua harmonização, desviando-se momentaneamente do esquema de terças paralelas: o Lá é dobrado em uníssono, ao passo que no Fá sustenido os trompetes se abrem em um bloco a quatro vozes. O Mi, assim como o Fá do segundo compasso, é novamente harmonizado com uma terça menor abaixo, mas agora acrescida de duas vozes adicionadas pelo terceiro e quarto trompetes. É interessante notar, no entanto, que em relação à harmonia sustentada pelo coro nesse compasso, o segundo e quarto trompetes estão apenas dobrando as partes das vozes soprano e contralto, porém em homorritmia com a parte da soprano solo e do primeiro trompete. As únicas notas efetivamente adicionadas à textura neste trecho, portanto, são o Si e o Lá do terceiro trompete, que harmonizam em quintas paralelas as últimas duas notas da melodia. Finalmente, existe também uma espécie de simetria “vertical” interna na própria construção da melodia: se considerarmos toda a coleção utilizada nestes primeiros quatro compassos, constatamos que se trata de duas terças maiores cromaticamente “preenchidas”: uma entre o Fá do primeiro espaço do pentagrama e o Lá do segundo, e outra, uma sexta maior acima desta, entre o Ré da quarta linha e o Fá sustenido da quinta. Fica mais clara, assim, a função do Lá e do Fá sustenido adicionados antes do Mi no quarto compasso: enquanto que o Lá, ao completar a ascensão cromática do terceiro compasso, reforça a percepção da terça maior inferior, o Fá sustenido serve justamente para completar a terça maior superior, garantindo assim a simetria. Além disso, o próprio intervalo de sexta maior entre as duas notas ecoa esta mesma simetria, já anunciada nos intervalos de sexta maior descendente que iniciam o primeiro e terceiro compassos.

2.3.5 *A Bíblia de Acordes*

Em uma entrevista para a TV finlandesa em 1974, ao lhe perguntarem sobre o fato de ser “a única pessoa no rock interessada em [...] compositores como Varèse e Stravinsky”,

Zappa observa que um dos aspectos que aprecia na música desses compositores é que “a linguagem harmônica [utilizada por eles] é muito mais interessante que [aquela normalmente] usada na música pop”, e procede com uma comparação de caráter “didático”:

Você sabe como o rock 'n roll é construído? Você pega um cara com uma guitarra, e se ele está começando, ele sabe um, dois, talvez três acordes. Se ele estiver tocando há alguns anos ele sabe dez, vinte, talvez trinta acordes. Os acordes em si não são interessantes porque eles são posições padronizadas nas quais você põe a sua mão na guitarra; então quando as músicas são feitas a partir dessas coisas padronizadas, elas tenderão a soar repetitivas, sabe? Elas serão sempre a mesma coisa.

Se você estiver escrevendo para um grupo de instrumentos e cada pessoa nesse grupo tocar uma nota de um acorde, isso te dá a chance de dar ao acorde qualquer densidade que você quiser – ele pode ser assim [gesticula com as mãos a um palmo de distância], ele pode ser assim [aproxima as mãos], [ou] ele pode ser bem aberto deste jeito [afasta as mãos a mais de um metro]. E você só consegue fazer isso trabalhando com muitos instrumentos e timbres diferentes, então é isso que eu vim a apreciar especialmente na escritura de Varèse: o timbre e as configurações dos acordes.¹³⁴

Zappa chama a atenção aqui para dois aspectos fundamentais em sua música instrumental: o conceito de “densidade” de um acorde – isto é, a relação entre o âmbito total que ele ocupa no plano das alturas e a ordenação de seus intervalos internos – e a ligação estreita entre harmonia e timbre (*tone color*, no original). Para o compositor, assim como para Varèse, a registoção exata de cada nota de um acorde era tão importante quanto seu conteúdo harmônico, isto é, as notas em si. Como observa Clement (2009, p. 199), “Zappa via o maior potencial para explorar a criação de acordes na escritura orquestral, que oferecia maior variedade em timbre e instrumentação. Portanto, o ímpeto por uma abordagem mais sistemática dos acordes emergiu em parte de seu interesse em compor partituras orquestrais.”¹³⁵ Desta busca pela sistematização surgiu a “Bíblia de Acordes”, descrita pelo compositor da seguinte forma:

Vários anos atrás eu fiz uma classificação de todos meus acordes favoritos e da ordem em que eu preferia ouvir as notas dos acordes arpejadas. Está tudo dividido

134 “You know how rock 'n roll is constructed? You get a guy with a guitar, see, and if he's starting, he knows one, two, or maybe three chords. If he's been playing for a few years, he knows ten, twenty, maybe thirty chords. The chords themselves are not interesting because they're standard positions that you put your hand in on the guitar; so, when songs are made up out of standard things like that, they will tend to sound repetitive, you know, they'll always be the same.

If you're writing for a group of instruments and each person in that group gets to play one note of a chord, that gives you a chance to make the chord any density that you like – it can be like this, it can be like that, it can be spread out like that. And you can only do that by working with many instruments and different tone colors, and so that's what I've come to appreciate especially in the writing of Varèse: the tone color and the voicings of the chords.”

135 “Zappa saw the greatest potential for exploiting chordal writing in orchestral scoring, which offered greater variety in tone color and instrumentation. Therefore, the impetus for a more systematic approach to chords arose in part from his interest in composing orchestral scores.”

em acordes de três, quatro, cinco, seis, oito notas. Os acordes estão em diversas classificações, começando com aqueles que têm uma segunda menor como intervalo superior, segunda maior, terça menor, blá blá blá, até os poucos acordes que têm uma nona menor como intervalo superior. Há acordes com disposições realmente densas e acordes que cobrem quatro ou cinco oitavas. Tem toda uma variedade no livro.¹³⁶ (ZAPPA, 1987, p. 28)

Segundo Clement (op. cit., p. 199-200), as obras orquestrais que empregam a Bíblia de Acordes “foram provavelmente compostas entre 1977 e 1982”; o autor especula que “depois deste período, [...] as possibilidades criadas pelo Synclavier fizeram com que Zappa perdesse o interesse [no sistema]”¹³⁷. David Ocker, copista e assistente de computador de Zappa na época, confirma esta hipótese:

No meu último ano com ele eu transferei a Bíblia de Acordes para o Synclavier, que tinha uma função macro que permitia transpor os acordes. [...] Eu fiz uma ou talvez duas realizações ao Synclavier de melodias [harmonizadas com acordes da Bíblia, conforme as instruções de Zappa] e fiquei simplesmente estupefato com elas. Eram seqüências harmônicas fascinantes. Ele não pareceu tão interessado, e suas explorações no Synclavier tomaram outros rumos.¹³⁸ (OCKER, 2010).

Clement (op. cit., p. 200) nota que, “visto que a Bíblia de Acordes em si não está disponível ao analista, seu conteúdo só pode ser deduzido por meio de um estudo e catalogação detalhados das harmonias encontradas [nessas obras]”¹³⁹. É o que o autor busca fazer, assim, em seu estudo das obras “Sinister Footwear”, “Envelopes”, “Dupree’s Paradise” e “The Perfect Stranger”. Observando que “uma discussão sobre os acordes de três a seis notas seria prematura, já que estes são usados de forma muito mais esparsa e menos consistente”¹⁴⁰ (ibid., p. 201), Clement concentra-se nos tipos de acorde mais característicos da Bíblia de Acordes e mais abundantes nas obras em questão, os acordes de sete e oito notas. O critério adotado para confirmar um acorde como membro da Bíblia é sua recorrência ao

136 “Several years ago I made a classification of all of my favorite chords plus the order in which I preferred to hear the pitches in the chords arpeggiated. It’s all broken down from three-note, four-note, five-note, six-note, eight-note chords. The chords are in different classifications, starting with those chords that have a minor second as the uppermost interval, major second, minor third, blah blah blah blah blah, all the way down to the fewest chords that have the minor ninth as the upper interval of the chord. There are real dense voice chords and chords that cover four or five octaves. There’s a whole variety in the book.”

137 “These titles were likely composed between 1977 and 1982 [...]. After this period, Zappa’s interest in the Chord Bible seems to have waned. [...] Most likely, the possibilities afforded by the Synclavier caused Zappa to loose [sic.] interest in the Chord Bible.”

138 “In my last year with him I transferred the Chord Bible to the Synclavier which had a macro function which would allow transposing of chords. [...] I did one or maybe two Synclavier realizations of melodies like that and I was simply blown away by them. They were fascinating harmonic sequences. He didn’t seem so interested and his Synclavier explorations turned to different directions.”

139 “Because the Chord Bible itself is not available to the analyst, its contents can be deduced only through a close study and cataloguing of the harmonies found in those titles composed circa 1977-82.”

140 “[...] A discussion of three-to-six-note chords is currently premature, as they are used much more sparingly and much less consistently.”

longo de duas ou mais destas obras; os acordes que aparecem uma única vez, ou várias vezes em uma única peça, não são levados em conta em seu estudo. Segundo o autor, todos estes acordes são construídos a partir do empilhamento vertical de três tipos de escala: diatônica, menor Lídia ou octatônica. Os acordes são assim classificados de acordo com o tipo de escala que lhes dá origem e com sua densidade harmônica¹⁴¹.

(a) Acordes Lídios

Acorde primário 1	Derivados	
[4-7-7-1-7-7]	[4-7-7-1-2-5]	[11-5-2-1-2-5]

Acorde primário 2	Derivados		
[11-5-3-2-5-4]	[1-4-3-2-5-4]	[11-5-10-4-1-2]	[7-4-5-2-3-5]

(b) Acordes Dóricos

Acorde primário	Derivado		
[7-7-1-7-7-4]	[10-5-2-1-2-5]	[3-7-7-2-7-7]	[2-1-7-11-10-10]

Figura 2.7: Acordes diatônicos da Bíblia de Acordes (reprodução do exemplo 5.19 de Clement).

A figura 2.7 reproduz o exemplo 5.19 do trabalho de Clement (op. cit., p. 361), que relaciona todos os acordes diatônicos de sete notas confirmados pelo autor como membros da Bíblia de Acordes (sempre tomando como referência o sistema Lídio de Fá). Como mostra a figura, quase todos esses acordes são construídos sobre o pedal Lídio ou sobre o pedal Dórico, o que o leva a classificá-los em acordes Lídios (figura 2.7a) e acordes Dóricos (figura 2.7b). A densidade de cada acorde é representada pelos intervalos internos que o compõem, em semitons, do mais grave ao mais agudo (todas as densidades de sete notas são dadas, portanto,

¹⁴¹ Os termos empregados por Clement, pouco propícios para uma tradução literal para o português, são *scalar resources* e *chordal densities*.

na forma de seis números). O autor identifica três acordes, um Lídio e um Dórico, como “primários”, considerando os outros oito como “derivados” em alguma medida destes. O processo de derivação pelo qual estes acordes são gerados, representado na figura, consiste basicamente na transposição de uma ou duas notas uma oitava acima ou abaixo. No caso do primeiro acorde Lídio primário, isto ocasiona na “inversão” de seus segmentos quintais internos, formando as características estruturas sus2 e sus4. O segundo acorde Lídio primário pode ser entendido como a sobreposição de uma tríade de Sol maior sobre a téttrade de Fá maior com sétima maior (ou ainda como a sobreposição das tríades do segundo e terceiro graus – Sol maior e Lá menor – sobre o pedal Lídio), colocando na voz superior a quarta aumentada que caracteriza o modo Lídio e refletindo, de certa forma, a oposição polar inerente ao próprio sistema Lídio entre a primeira e última notas do EQL; os acordes derivados deste, da mesma forma, constituem algumas possibilidades de reconfiguração desses componentes internos.

É interessante observar que se, por um lado, os dois acordes Lídios primários expressam a dualidade (que, como vimos, permeia toda a música diatônica de Zappa) entre as representações quintal e terçal (triádica) da escala diatônica, por outro lado eles podem ser vistos como meros derivados um do outro, já que, partindo do segundo acorde derivado do acorde primário 1, basta transpor o Si uma oitava acima para chegar ao acorde primário 2. Segundo Clement, entretanto, os acordes primários ganham este status em parte por seu emprego mais recorrente nas obras analisadas. Já o acorde Dórico primário [7-7-1-7-7-4] nada mais é que uma inversão simétrica do primeiro acorde Lídio primário, [4-7-7-1-7-7], refletindo assim a própria relação inversional existente entre os modos Lídio e Dórico (ilustrada na figura 2.6, algumas páginas atrás). Apesar de Clement identificar um único acorde como derivado deste acorde Dórico primário (segundo um método similar ao observado nos acordes Lídios, como mostra a figura 2.7b), o autor nota que o penúltimo acorde na figura pode também ser considerado derivado do primeiro acorde Lídio primário, visto que retém a mesma sucessão de intervalos genéricos (terça-quinta-quinta-segunda-quinta-quinta), substituindo a terça maior por uma terça menor e a segunda menor por uma segunda maior. Em comparação ao acorde Dórico primário, este acorde apenas desloca a estrutura quintal superior para a parte inferior e separa as notas Lá e Mi do baixo Ré para formar uma nova estrutura quintal com o Si da voz superior. O último acorde Dórico confirmado como membro da Bíblia não é identificado como derivado de nenhum outro, apesar de apresentar similaridades com diversos deles (como a formação Ré-Fá-Dó já presente no acorde anterior ou a segunda menor Mi-Fá encontrada, uma oitava acima, no

primeiro derivado do segundo acorde Lídio primário); Clement nota apenas que este é o acorde diatônico que ocupa o maior âmbito em termos de registro, cobrindo três oitavas e uma quarta.

O segundo tipo de escala utilizada para gerar acordes de até sete notas na Bíblia de Acordes são as escalas “menores Lídias”. O termo é aparentemente cunhado por Tommy Mars, tecladista da banda de Zappa de 1977 a 1982 (exatamente o período em que o compositor desenvolveu a Bíblia de Acordes):

Tanto eu quanto Frank, antes de eu entrar na banda, éramos grandes fãs do menor Lídio. Este é um conceito politonal: se você tem um Dó menor embaixo e um Ré maior em cima, esse é um acorde Lídio, que contém o tritono. [...] Isso está por toda parte na música [de Zappa], o que foi uma das coisas que me atraiu à sua música. [O segundo movimento de “Sinister Footwear”] começa com um Mi bemol maior em cima de um Dó sustenido menor, que é o que eu chamo de menor Lídio.¹⁴² (MARS apud PRINCE, 1997, p. 15).

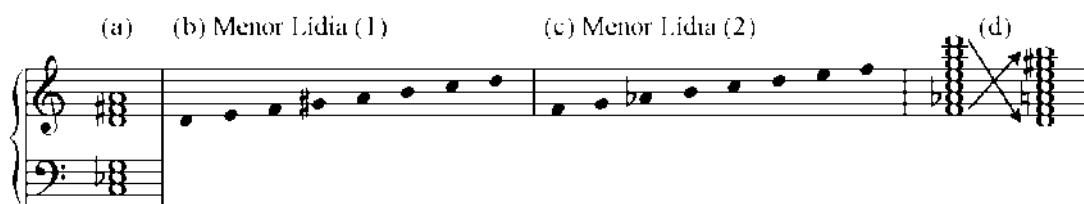


Figura 2.8: O acorde “menor Lídio” descrito por Tommy Mars (a), suas duas possíveis derivações escalares (b e c) e as mesmas escalas dispostas na forma de empilhamentos de terças, evidenciando a relação inversional entre elas (d).

Apesar de Mars se referir ao menor Lídio como um acorde de seis notas (formado pela sobreposição de duas tríades), Zappa o empregava na forma de uma escala completa de sete notas. A figura 2.8 mostra o acorde descrito por Mars (a) e as duas escalas possíveis a partir desta configuração intervalar (b e c), denominadas por Clement simplesmente como “menor Lídia 1” e “menor Lídia 2”. Como mostra a figura, a única diferença entre as duas escalas está no sétimo grau, o único ausente no acorde da figura 2.8a. A escala da figura 2.8b pode ser então entendida como um Dórico com o quarto grau aumentado e a da figura 2.8c como um Lídio com o terceiro grau menor. Quando ambas as escalas são representadas desta forma (tomando como base, na figura 2.8, o sistema Lídio de Fá), preserva-se a relação inversional existente entre elas, tal qual entre os modos Dórico e Lídio de um mesmo sistema. Esta relação é mais evidente na figura 2.8d, que representa as duas escalas como empilhamentos de

142 “Frank and I both, before I joined the band, were great fans of the minor lydian. This is a polytonal concept. If you have a C minor on the bottom, and a D major on the top. That’s a lydian chord with the tritone in it. [...] It’s all over his music which was one of the things that drew me to his music. So the song starts out with an Eb major over a C# minor which is what I call a minor lydian.”

terças em torno do eixo inversional Ré-Sol sustenido (ou Lá bemol), exatamente como na figura 2.6. Os acordes menores Lídios relacionados por Clement (2009, p. 367), reproduzidos na figura 2.9, são portanto representados com a fundamental em Ré ou em Fá, de acordo com a escala menor Lídia que lhes dá origem. Utilizando este modelo de representação, a escala se torna facilmente identificável por sua única alteração cromática, enarmonizada ora quarta aumentada de Ré (Sol sustenido), no caso da “menor Lídia 1”, ora como terça menor de Fá (Lá bemol), no caso da “menor Lídia 2”. Os acordes são numerados em ordem crescente segundo seu intervalo superior, de acordo com o procedimento descrito por Zappa. Clement (op. cit., p. 210) nota que “como a escala menor Lídia é empregada com muito mais frequência do que a escala diatônica nas obras em questão, muito mais acordes de sete notas podem ser confirmados como membros da Bíblia de Acordes”; com efeito, os acordes reproduzidos na figura 2.9 são apenas alguns dos mais comuns identificados pelo autor nesta categoria.

The figure displays 16 minor Lydian chords, numbered 1 through 16, arranged in three rows. Each chord is represented by a piano-style musical notation (treble and bass clefs) and a corresponding intervallic formula above it. Below each chord is a figured bass notation (e.g., ml.(2), ml.(1)).

Row 1 (Chords 1-6):

- 1: Intervallic formula [11-3-1-3-1-2], figured bass ml.(2)
- 2: Intervallic formula [1-2-1-3-1-2], figured bass ml.(2)
- 3: Intervallic formula [10-4-1-3-1-2], figured bass ml.(1)
- 4: Intervallic formula [2-2-1-3-1-2], figured bass ml.(1)
- 5: Intervallic formula [11-4-4-7-4-3], figured bass ml.(2)
- 6: Intervallic formula [1-3-4-7-4-3], figured bass ml.(2)

Row 2 (Chords 7-11):

- 7: Intervallic formula [3-3-1-2-1-4], figured bass ml.(1)
- 8: Intervallic formula [9-6-1-2-1-4], figured bass ml.(1)
- 9: Intervallic formula [8-1-6-1-2-5], figured bass ml.(2)
- 10: Intervallic formula [6-1-3-4-1-6], figured bass ml.(1)
- 11: Intervallic formula [3-3-1-3-4-7], figured bass ml.(1)

Row 3 (Chords 12-16):

- 12: Intervallic formula [2-1-4-2-1-8], figured bass ml.(1)
- 13: Intervallic formula [10-3-4-2-1-8], figured bass ml.(1)
- 14: Intervallic formula [3-1-9-7-2-9], figured bass ml.(2)
- 15: Intervallic formula [14-4-1-8-7-11], figured bass ml.(1)
- 16: Intervallic formula [14-3-1-9-7-11], figured bass ml.(2)

Figura 2.9: Acordes menores Lídios da Bíblia de Acordes (reprodução do exemplo 5.27 de Clement).

Assim como nos acordes diatônicos, a maioria dos acordes menores Lídios apresentam a tônica da escala (Ré ou Fá, conforme o caso) no baixo, a não ser quando uma “inversão” é criada pelo deslocamento de alguma nota do acorde uma oitava acima ou abaixo; o mesmo princípio de derivação que ocorre nos acordes diatônicos pode ser observado, assim, entre os acordes 1 e 2, 3 e 4, 5 e 6, 7 e 8, 10 e 11 e 12 e 13 da figura 2.9. Clement nota ainda a “equivalência” existente entre os acordes 1 e 3 e entre os acordes 2 e 4, cujas densidades apresentam os graus de suas respectivas escalas (menor Lídia 2 e menor Lídia 1) exatamente na mesma seqüência do grave para o agudo. Mais interessante é a relação entre os últimos dois acordes da figura: o acorde 16, ao invés de apresentar no baixo a tônica da escala (no caso, Fá), preserva na mesma posição as duas notas mais graves e as três mais agudas do acorde 15, enquanto que as duas notas restantes são invertidas em torno do eixo Sol sustenido/Lá bemol, um procedimento que só é possível graças à relação inversional entre as duas escalas ilustrada na figura 2.8d. Finalmente, Clement chama a atenção para os acordes 9 e 14, que apresentam no baixo outros graus que não a tônica, cuja gênese permanece inexplicada, assim como vários outros acordes menores Lídios não reproduzidos na figura 2.9. No caso do acorde 9, cabe ressaltar aqui que se transpusermos a tônica Fá uma oitava abaixo, de modo que ela passe a ser o baixo do acorde, obtemos exatamente uma versão menor Lídia (alterando apenas o terceiro grau para Lá bemol) do primeiro acorde derivado do exemplo 2.8a.

A terceira grande categoria da Bíblia de Acordes explorada por Clement são os acordes de oito notas construídos a partir da escala octatônica ou “diminuta”, baseada na alternância regular entre tons e semitons. Estes acordes parecem ter sido adicionados à Bíblia posteriormente, visto que só aparecem em “The Perfect Stranger” e “Dupree’s Paradise” (TPS, 1984), as últimas e talvez únicas¹⁴³ obras orquestrais compostas por Zappa na década de 1980 (muito provavelmente entre 1981 e 1982). Entretanto, segundo Clement, graças à consistência com que são empregados nessas duas obras, todos os acordes octatônicos de oito notas podem ser seguramente confirmados como membros da Bíblia¹⁴⁴. Estes acordes são reproduzidos na figura 2.10. Esta figura é baseada no exemplo 5.29 de Clement (op. cit., p. 370), porém com uma pequena alteração: enquanto Clement reproduz todos os acordes com base nos baixos Dó ou Dó sustenido (mantendo sempre a mesma coleção octatônica, ou seja, a que inclui essas duas notas), aqui os mesmos acordes aparecem transpostos dois tons acima,

143 É possível que “Sinister Footwear” tenha sido concluída em 1981 ou até mesmo depois disso, mas certamente começou a ser escrita ainda no final da década de 1970.

144 Além disso, todos os acordes de oito notas nas obras em questão são octatônicos, o que facilita inclusive a identificação de erros na partitura (Clement identifica ainda uma série de acordes octatônicos de sete notas, mas todos parecem ser produzidos pela omissão de uma única nota em algum dos acordes da figura 2.10).

com baixos em Mi ou Fá, o que tende a simplificar a enarmonização das demais notas. Estes acordes representam assim apenas dezesseis disposições harmônicas possíveis para as mesmas oito notas.

The figure displays 16 octatonic chords, numbered 1 through 16, arranged in three rows of five. Each chord is represented by a grand staff (treble and bass clefs) with its intervallic structure written above it. The intervals are listed in square brackets above each chord.

- Chord 1: [1-5-1-2-1-5-1]
- Chord 2: [10-3-5-1-2-6-1]
- Chord 3: [9-2-7-2-6-1-2]
- Chord 4: [2-4-2-1-2-4-2]
- Chord 5: [3-2-1-2-1-2-3]
- Chord 6: [2-1-3-3-2-6-3]
- Chord 7: [2-4-2-3-4-2-4]
- Chord 8: [1-3-2-1-2-1-5]
- Chord 9: [2-1-3-2-1-2-6]
- Chord 10: [2-1-2-3-1-2-7]
- Chord 11: [1-5-1-3-5-6-7]
- Chord 12: [1-2-1-3-2-1-8]
- Chord 13: [2-1-2-1-3-2-9]
- Chord 14: [16-2-1-2-1-5-10]
- Chord 15: [1-2-1-2-1-3-11]
- Chord 16: [3-2-1-8-6-1-14]

Figura 2.10: Acordes octatônicos da Bíblia de Acordes (exemplo 5.29 de Clement, transposto dois tons acima).

Ao contrário da maioria dos acordes menores Lídios, os acordes octatônicos apresentam uma sonoridade mais “dissonante”, devido à sua condensação em âmbitos que dificilmente ultrapassam duas oitavas, o que tende a criar aglomerações internas de intervalos de segunda. Clement observa que, para diminuir o efeito de “embolamento”, Zappa freqüentemente transpõe a nota mais grave desses acordes uma oitava abaixo (apesar de tal procedimento só ser observado consistentemente em todas as ocorrências do acorde 14). O princípio de derivação visto anteriormente pode ser igualmente observado aqui, por exemplo, entre os acordes 4 e 7, 6 e 9, e entre os acordes 5, 9, 10 e 13 (que podem ser relacionados uns aos outros pela simples “troca” de notas entre a voz superior e alguma das vozes internas). Outro aspecto digno de nota é a simetria encontrada nos acordes 1, 4 e 5, que possuem exatamente a mesma seqüência intervalar quando lidos de cima para baixo ou de baixo para cima.

Esta seção cobriu os principais aspectos da Bíblia de Acordes de Zappa, tal como “reconstituída” por Clement. O emprego composicional propriamente dito dos acordes da Bíblia é um tópico demasiado extenso para detalhar aqui; contudo, este assunto será abordado no contexto específico de “The Perfect Stranger”¹⁴⁵ e outras ligações com a Bíblia de Acordes aparecerão ainda no terceiro movimento de “Sinister Footwear”¹⁴⁶, de modo que os conceitos recém expostos terão um papel importante como referência para estas análises. Para um estudo aprofundado das diversas técnicas composicionais ligadas à Bíblia, incluindo análises de obras não abordadas no presente trabalho, recomenda-se a leitura do item C, “Chord-Bible harmony in Zappa’s orchestral works”, da seção II do quinto capítulo de Clement (2009, p. 217-241).

2.4 Instrumentação e orquestração

Do ponto de vista da instrumentação, o subtítulo deste trabalho, “a música orquestral de Frank Zappa”, traz embutida uma problemática característica deste repertório, já que o próprio termo “orquestra”, quando aplicado à obra de Zappa, ganha inevitavelmente um sentido bem mais amplo e flexível. Isso porque, condicionado em grande parte pelas circunstâncias e pelos recursos de que dispunha, o compositor trabalhou com formações as mais diversas, tanto em tamanho quanto em instrumentação, incluindo quase sempre instrumentos elétricos e/ou eletrônicos. Boa parte das obras para grande orquestra de Zappa inclui bateria e baixo elétrico, por exemplo (ainda que o baixo tenha quase sempre sido omitido nos concertos e gravações oficiais), e algumas exigem uma banda de rock completa e/ou outros instrumentos pouco comuns no ambiente de música de concerto (tais como naipe de saxofones e violino elétrico em “Sinister Footwear”); outras obras lidam com orquestras ou formações camerísticas de dimensões reduzidas mas que não necessariamente reproduzem a estrutura de uma orquestra sinfônica tradicional. Baseado em considerações como estas, Bernard propõe em seus trabalhos o termo mais genérico “conjuntos acústicos de concerto” (*acoustic concert ensembles*, ou “ACE”)¹⁴⁷. Clement (2009) adota o termo sugerido por Bernard e contrapõe a ele outras duas categorias: os “conjuntos elétricos de concerto” (“ECE”), designando as diversas bandas com que Zappa gravou e excursionou ao longo de

145 Ver seção 3.3.

146 Ver seção 3.1.

147 Mesmo esta nomenclatura é pouco precisa; *The Yellow Shark*, por exemplo, emprega amplificação para o conjunto inteiro, o que do ponto de vista prático tende a anular a distinção entre uma orquestra de câmara e uma “big band”, outra formação com que o compositor trabalhou diversas vezes (como nos álbuns *The Grand Wazoo* e *Zappa In New York*).

sua carreira, e, naturalmente, as obras compostas para o Synclavier. O próprio Clement (op. cit., p. 3-4) comenta, no entanto, sobre a ineficácia desta abordagem:

Se por um lado estas três categorias [...] são ferramentas descritivas convenientes, elas infelizmente fornecem pouca informação substancial sobre as composições que descrevem. Um dos motivos pelos quais elas provam ser inadequadas é o grande número de peças de “crossover” existentes na produção instrumental de Zappa, isto é, peças ou passagens que foram rearranjadas de um tipo de instrumentação para o outro. [...] Como o conceito de *crossover* é um fator essencial na música de Zappa, muitas de suas peças instrumentais possuem ao menos o potencial de “cruzar as fronteiras” [*crossover*] entre categorias diferentes. [...] Conseqüentemente, o fato de peças diferentes apresentarem a mesma instrumentação não é garantia de coerência na técnica composicional.¹⁴⁸

Outro problema com a definição de uma categoria de “música orquestral” no repertório de Zappa é que, pela própria forma como o compositor construiu sua carreira, sua atividade composicional sempre esteve diretamente ligada à sua experiência como produtor musical. Ao contrário de praticamente todo o repertório convencionalmente associado à “música de concerto”, a grande maioria das composições de Zappa foi concebida tendo em vista o meio fonográfico, e não necessariamente sua posterior apresentação ao vivo. Mesmo no caso das obras orquestrais, o esforço e dinheiro que o compositor investiu para tê-las executadas foi quase sempre direcionado à sua gravação e edição no mercado fonográfico, metas que considerava prioritárias, enquanto as execuções ao vivo eram geralmente tratadas como meras exigências burocráticas para garantir os ensaios, como declarou Zappa (1983c) em relação à apresentação da London Symphony Orchestra em Londres em 1983¹⁴⁹:

Basicamente, foi uma necessidade para fazer a gravação, por causa de uma anomalia na regulamentação sindical. Por exemplo, se você quiser fazer uma gravação, não existe forma de ensaiar para a gravação, [pois] não existe tabela sindical para isso. Mas existe uma tabela para ensaiar para uma apresentação, então se você faz uma apresentação, é mais ou menos como um ensaio com smokings.¹⁵⁰

148 “While these three categories [...] are convenient descriptive tools, they unfortunately provide little substantial information about the compositions that they describe. One reason they prove inadequate is due to the large number of ‘crossover’ pieces that exist within Zappa’s instrumental output: that is, pieces or passages that were rearranged from one instrumentation type to another. [...] Because the concept of crossover is an essential factor in Zappa’s music, most of his instrumental titles have at least the potential to crossover to one of the different categories. [...] Consequently, shared instrumentation between different titles provides no guarantee of consistency in compositional technique.”

149 Ver seção 1.1.3.

150 “Basically, it was a necessity for making the recording, because of an anomaly in the union regulations. For instance, if you want to make a record, there’s no way to rehearse for a record, there is no union scale for that. But there is a union scale for rehearsing for a performance, so if you do a performance, that’s kind of like a rehearsal with tuxedos on.”

Assim, em boa parte da música de Zappa, a “orquestração” pode ser muitas vezes um fruto dos próprios recursos de produção em estúdio, incluindo eventualmente sons que seriam impossíveis de obter em uma apresentação ao vivo, como as já citadas partes vocais e instrumentais aceleradas em *WOIIFTM* e *UM*¹⁵¹. Evidentemente, a vasta experiência de Zappa como produtor exerceu uma influência significativa também em sua escritura instrumental, o que nos remete, por um lado, às “estranhas justaposições de gêneros” comentadas por Watson e Wright¹⁵² e, por outro, às idéias de Ashby sobre “anti-dobrimento” na música orquestral de compositor¹⁵³. Esta influência pode se manifestar, entretanto, de formas bem mais sutis, como na preocupação em criar uma *imagem* sonora característica em cada peça, de acordo com os recursos disponíveis, com as circunstâncias em que esta foi composta ou com a exploração de um conceito específico. Esta tendência é clara em “Sinister Footwear”, por exemplo, na formação de “orquestra especial” exigida pela peça, que integra instrumentos convencionais e não-convencionais da música de concerto¹⁵⁴, bem como na incorporação de ritmos latinos para caracterizar os “estrangeiros ilegais” (*illegal aliens*) da trama do balé, ou na instrumentação inusitada do primeiro movimento de “Mo ’N Herb’s Vacation”, com clarinete e bateria solistas acompanhados por naipes de clarinetes e fagotes executando harmonias extremamente densas, e entradas muito esporádicas dos naipes de trombones, violoncelos ou contrabaixos ao longo da peça.

Como esta discussão, já iniciada por Ashby, inevitavelmente se estenderia bem além do escopo do presente estudo, um exemplo mais objetivo servirá para ilustrar este ponto: as três partituras escritas para o Ensemble InterContemporain no início da década de 1980, “The Perfect Stranger”, “Naval Aviation In Art?” e “Dupree’s Paradise”. Estas peças podem ser agrupadas não só por sua instrumentação em comum¹⁵⁵, mas sobretudo por compartilharem certas “idiossincracias” na orquestração. Com exceção de “Naval Aviation In Art?”, as outras duas peças trazem já na folha de instrumentação um diagrama de como os instrumentos devem ser dispostos no palco¹⁵⁶. Aproveitando a formação do próprio Ensemble, que

151 Ver seção 1.1.2.

152 Ver seção 2.1.4.

153 Ver seção 1.2.1.

154 5 flautas (3 dobrando piccolo, 4 e 5 dobrando flauta em Sol), 2 flautas baixo, 4 oboés (3 e 4 dobrando corningleses), 4 clarinetes (4 dobrando requinta), 3 clarinetes baixos (3 dobrando clarinete contrabaixo), 7 saxofones (2 sopranos, 2 altos, 2 tenores e barítono), 5 fagotes (5 dobrando contrafagote), 8 trompas, 4 trompetes em Si bemol (1 dobrando trompete em Ré), 4 trombones tenor, trombone baixo, tuba, tímpanos, 6 percussionistas, violino elétrico solo (ou Mini-moog, um tipo de sintetizador analógico clássico da década de 1970), guitarra solo com efeitos de wah-wah e eco, baixo elétrico (com flanger), bateria, 2 pianos (um acústico e um elétrico modelo Fender Rhodes, dobrando Mini-moog), harpa, violinos I, II e III, violas, violoncelos I e II e contrabaixos.

155 Ver seção 3.3.

156 Naturalmente, quando as três peças são apresentadas em um mesmo programa, como ocorreu no concerto de estréia em 1984, é de se esperar que esse diagrama seja empregado também em “Naval Aviation In Art?”.

apresenta quase todos os instrumentos “a 2”, Zappa dispõe os instrumentistas aos pares (clarinete baixo e fagote entendidos também como um par), em torno de um eixo central, transversal ao regente, com os instrumentos sem par (tuba, harpa e contrabaixo) dispostos neste eixo; no caso dos violinos e percussões, que aparecem em trio, um dos instrumentistas também é posicionado no eixo central. O primeiro e terceiro percussionistas são assim dispostos nas extremidades do palco, com montagens idênticas (marimba, glockenspiel, campanas, caixa clara, bumbo, gongo e uma série de pequenos acessórios); o segundo percussionista, centralizado no fundo do palco, é separado destes pelos dois tecladistas, um de cada lado, ambos tocando piano e celesta. Sua montagem é bastante similar às dos outros dois percussionistas, substituindo apenas a marimba por um vibrafone, o glockenspiel por um xilofone, a caixa clara por uma caixa piccolo, o bumbo comum por um bumbo “gigantesco” (*huge*) e o gongo por um tam-tam.

Observando o diagrama simétrico fornecido por Zappa, um leitor familiarizado com outras obras da música de concerto do século XX que utilizem recursos similares pode ser levado a supor que a disposição espacial dos sons cumpra de fato uma função estrutural nestas peças. Entretanto, o propósito neste caso não é exatamente esse¹⁵⁷, como explica, na mesma página, o próprio compositor (grifo nosso): “a montagem diagramada acima deve ser empregada *para manter um equilíbrio estéreo*.”¹⁵⁸ Assim, o que se observa nas partituras é que as partes dos dois tecladistas e do primeiro e terceiro percussionistas são praticamente idênticas em todas as três peças; isto é, com exceção de algumas passagens curtas em “Dupree’s Paradise”, em que as partes dos dois pianos diferem, e de um único acorde em “The Perfect Stranger”, em que os três percussionistas (todos às campanas) tocam, cada um, duas notas diferentes, na maior parte do tempo estes dois pares tocam em uníssono absoluto. Além disso, Zappa emprega dobras abundantes, seja nos sopros ou nas cordas; especificamente em “Naval Aviation In Art?”, as flautas, clarinetes, trompetes, trombones, violas e violoncelos são escritos cada par em um único pentagrama, já que cada par permanece em uníssono por toda a duração da peça (menos de três minutos). Com efeito, nesta obra os dois pianos, os dois glockenspiels, o vibrafone e a harpa são tratados praticamente como um único instrumento, fazendo apenas duas entradas em toda a peça (tocando quatro notas na primeira e cinco na segunda, sempre em uníssono com outros instrumentos).

157 A exploração de recursos espaciais na música orquestral de Zappa costuma se dar exclusivamente por meio da escritura instrumental e da orquestração propriamente ditas, uma clara influência de Varèse. Ver a esse respeito ZAMBONI (2001).

158 “The set-up diagrammed above must be employed to maintain a stereo balance.”

Estes procedimentos remetem diretamente a certas técnicas de produção típicas em álbuns de música popular, que o próprio Zappa utilizava com frequência, como a prática de gravar certas partes vocais e/ou instrumentais duas vezes, posicionando cada tomada (*take*) em um dos canais na mixagem estereofônica, e obtendo assim uma ocupação do espaço sonoro que não seria possível simplesmente duplicando a mesma tomada em ambos os canais. Esta intenção é explícita na escritura destas obras, e seria evidente mesmo se o compositor não tivesse feito questão de utilizar, na citação reproduzida acima, o termo *stereo balance*. Com efeito, o uso de um termo do jargão técnico de engenharia de áudio neste contexto (um evento musical totalmente acústico) parece indicar que o objetivo central de Zappa, ao compor estas obras, era de fato obter uma boa gravação acima de tudo – possivelmente por saber que, com o tempo de ensaio padrão, seria impossível obter uma execução ao vivo que satisfizesse suas exigências. Seja como for, tal escolha pode ser considerada, de certa forma, muito mais coerente com a realidade de Zappa, já que o álbum *Boulez Conducts Zappa: The Perfect Stranger* inegavelmente proporcionou um grau de exposição a estas obras (e inclusive um retorno financeiro ao compositor)¹⁵⁹ incomparavelmente maior do que teria sido possível apenas com sua apresentação em concertos¹⁶⁰.

159 Zappa comenta brevemente, em uma entrevista concedida à rádio WREK (em Atlanta, Geórgia), cerca de três meses após o lançamento, que o álbum já havia vendido quinze mil cópias até então, constando no sétimo lugar nas paradas de música clássica.

160 Vale lembrar que tanto “Dupree’s Paradise” quanto “The Perfect Stranger” só voltariam a ser tocadas mais duas vezes antes da morte de Zappa (a primeira destas obras no mesmo ano da estréia, em dois concertos em São Francisco, Califórnia, na presença do compositor; e a segunda apenas em 1990, em um concerto na Finlândia, regido por Esa-Pekka Salonen, e outro em Lyon, França), e “Naval Aviation In Art?”, nenhuma.

3 ANÁLISES

3.1 “Sinister Footwear” (terceiro movimento)

“Sinister Footwear” é uma obra extremamente emblemática, que parece condensar em seus três movimentos todos os aspectos e procedimentos mais característicos da música de Zappa: desde o humor ácido, a crítica social e política e a associação com a dança até as referências freqüentes a tradições musicais de origem “popular”, a exploração de diversos níveis de complexidade rítmica e a integração entre linguagens harmônicas diatônicas e não-diatônicas (ainda que em alguns casos, como demonstram as análises de Clement de diversos excertos, estes aspectos sejam extrapolados a limites não encontrados em nenhuma outra obra, o que sugere um alto grau de experimentação no processo composicional deste balé). Apesar de nunca ter sido gravada oficialmente em sua forma original e integral, a obra constitui um foco de interesse para fãs e estudiosos de Zappa pelos fortes laços conceituais que cria entre facetas de sua obra que a primeira vista poderiam parecer desconexas; laços que Zappa continuou a explorar, por exemplo, ao recompor parte do segundo movimento em uma versão para banda de rock, ou ao citar em solos de guitarra posteriores fragmentos do terceiro movimento, que é por sua vez baseado em um solo tocado em 1978¹.

Como foi comentado na seção 2.4, o balé emprega uma instrumentação de proporções pouco usuais, com trompas a 8, flautas, clarinetes e saxofones (incluindo dobras) a 7, fagotes e trombones a 5, oboés e trompetes a 4, seis percussionistas, banda de rock e sintetizadores, além do naipe de cordas completo e dos tradicionais piano e harpa. A trama gira em torno do “tênis mais feio que você já viu na vida”, concebido por um microempresário chamado Jake e fabricado em sua pequena fábrica (que dá nome à obra) por imigrantes ilegais. O horrível calçado parece provocar uma bizarra atração sobre seus usuários, fazendo com que eles insistam em usá-lo mesmo que isso implique em danos irreparáveis aos seus pés. A obra foi estreada em duas apresentações na cidade de Berkeley, Califórnia, nos dias 15 e 16 de junho de 1984 (das quais existem hoje apenas registros não-oficiais em áudio), e nunca mais foi executada². Em sua totalidade, a obra dura cerca de 27 minutos; o terceiro movimento,

1 Zappa fez, de certa forma, uma alusão irônica a este procedimento, ao editar um desses solos, de 1984, com o título “Variations on Sinister #3”, no álbum *Guitar* (lançado em 1988).

2 Após as apresentações, Zappa exigiu que todos os registros fossem destruídos. O compositor já havia adaptado para banda de rock apenas a primeira parte do segundo movimento, que executou com seus grupos nas turnês de 1981, 1982 (versão registrada no álbum *Them Or Us*, lançado em 1984) e 1988 (versão presente no álbum *Make A Jazz Noise Here*, de 1991); além disso, Bob Rice, que trabalhou para Zappa posteriormente como assistente de computador, disse ter seqüenciado o primeiro movimento inteiro ao Synclavier a pedido do compositor, mas não existe nenhum registro conhecido desta versão eletrônica (ver

entretanto, é bem mais curto que os outros dois, constituindo os cinco minutos finais da obra. A partitura retrata cada um dos três movimentos como “cenas”; toda a trama, entretanto, está contida nos dois primeiros movimentos. O terceiro movimento (em uma seção única, intitulada “um lugar onde você pode ir quando está usando [os referidos calçados]”³) funciona assim apenas como uma espécie de “dança geral”: “o cenário é uma boate surreal com público e *entertainer* móveis recortados [em papelão] sobre um pequeno palco giratório. Todos os dançarinos, de tênis feios e roupas noturnas, levam a cabo diversas transações sociais.”⁴ Como acontece com frequência nas obras de Zappa, é difícil dizer se a cena precede a música ou se foi imaginada a partir de uma música pré-existente. Neste caso, tal informação seria especialmente relevante, pois permitiria saber se Zappa planejou o balé originalmente dessa forma e decidiu posteriormente que uma adaptação de um solo de guitarra seria adequada para o cenário “surrealista” do terceiro movimento, ou se o compositor simplesmente queria utilizar um solo de guitarra na obra e criou tal cena como pretexto para sua inclusão na estrutura do balé.

Na verdade, como observou o copista responsável pela partitura, David Ocker (apud LANTZ, 1995), o primeiro movimento do balé também inclui uma parte extensa baseada em um solo de guitarra, e o próprio Zappa (apud FORTE, 1983) revelou que empregou o mesmo procedimento para compor a cena final de “Bob In Dacron and Sad Jane” (que curiosamente, ao invés da descrição de uma ação, traz como título na partitura apenas a indicação de caráter “Alla Marcia”)⁵. É difícil dizer qual das duas composições veio primeiro, mas a técnica de orquestrar solos de guitarra, como foi comentado na seção 1.1.2, já vinha sendo desenvolvida por Zappa em estúdio, por meio de *overdubs*, desde 1969. Exemplos clássicos podem ser encontrados em determinadas passagens das faixas “Son of Mr. Green Genes” (*HR*, 1969), “Big Swifty”, “Waka/Jawaka” (*W/J*, 1972) e “Revised Music for Guitar & Low-Budget Orchestra” (*ST; L*, 1975). Em “Big Swifty”, especificamente, a passagem em questão (uma variação isomérica do tema na íntegra) acabou sendo incorporada como coda na estrutura da composição, sendo reproduzida em todas as gravações subseqüentes da peça (*W*, 1972; *YCDTOSAI*, 1973; *YCDTOSA2*, 1974; *MAJNH*, 1988).

No caso do terceiro movimento de “Sinister Footwear”, o solo escolhido por Zappa foi

¹ <http://globalia.net/donlope/fz/songs/Sinister_Footwear.html>. Acesso em: 21 dez. 2010).

³ “A place you can go when you got them on”.

⁴ “Scene is surreal night club with moving cut-out audience and moving cut-out entertainer on small revolving stage. All dancers, in ugly shoes and evening clothes, conduct various social transactions.”

⁵ No CD *London Symphony Orchestra, Vols. I & II*, “Bob In Dacron” e “Sad Jane” são tratadas como obras independentes, cada uma em dois movimentos. Tanto nas partituras editadas quanto nas apresentações realizadas em 1983 e 1984, entretanto, ambas constituem um único balé; a cena em questão corresponde, no CD, à íntegra do segundo movimento de “Sad Jane”.

tocado como abertura do show de 27 de outubro de 1978, no Palladium, em Nova York. O compositor havia iniciado nessa época a prática de abrir todos seus shows com extensos solos de guitarra – no caso da turnê de 1978, sempre em compasso ternário e baseados no modo de Mi Lídio. Este solo específico foi selecionado pelo compositor como uma faixa autônoma para integrar o álbum *Warts 'N All* (que nunca foi lançado), sob o título “Persona Non Grata”⁶. Para dar mais consistência à faixa, Zappa editou o solo, eliminando passagens que julgava menos relevantes. A faixa acabou sendo lançada em 1981 no álbum *You Are What You Is*, já com o título “Theme from the 3rd Movement of Sinister Footwear”, mantendo o pedal em Mi, mas substituindo o acompanhamento original por uma levada bem mais regular em compasso binário composto⁷, além de acrescentar à gravação partes adicionais de guitarra, clarinete baixo e percussão (executadas por Steve Vai, David Ocker e Ed Mann, respectivamente), que dobram o solo original em uníssono. A transcrição encomendada a Steve Vai foi publicada no mesmo ano no livro *The Frank Zappa Guitar Book* (incluindo a parte de bateria original, tocada por Vinnie Colaiuta, que trabalha em permanente diálogo com as explorações rítmicas radicais de Zappa).

Tomando como base apenas a transcrição de Vai, “dobrar o solo em uníssono” é, neste caso, uma tarefa quase impossível, tamanha a complexidade rítmica e o grau de precisão exigido em certas passagens. Neste sentido é fácil acreditar, como muitos, que a transcrição dificulta mais do que facilita o trabalho. No prefácio de *The Frank Zappa Guitar Book*, Vai observa (referindo-se coletivamente a todas as transcrições publicadas no livro) que “parte da notação rítmica pode parecer ambígua. Em algumas frases, que podem ser escritas de várias formas, eu escolhi a forma que acentua o fraseado.”⁸ (VAI, 1981). David Ocker, um dos copistas e revisores que trabalharam no livro, está entre os que questionam essa afirmação:

Na minha opinião, as transcrições eram muito mais complicadas do que precisavam ser – especialmente se o propósito era que alguém as tocasse. Eu freqüentemente encontrava [durante o processo de cópia e revisão] lugares onde a notação de Steve [Vai] podia ser reduzida a algo mais simples, mas Frank sempre resolvia as diferenças em favor da notação mais complicada.⁹ (OCKER apud LANTZ, 1995).

Zappa, é claro, via esta questão de forma um pouco diferente, como observa (não sem

6 Esta versão inédita está incluída entre as gravações não-oficiais no anexo 2 deste trabalho.

7 Na verdade, de acordo com a posição dos tempos na transcrição original, seria mais preciso dizer que se trata de uma levada em 2/4 subdividida em tercinas de colcheias.

8 “Some of the rhythmic notation may seem ambiguous. On a few licks, where there are several ways to write them, I chose the way which accents the phrasing.”

9 “In my opinion, the transcriptions were a lot more complicated than they needed to be - especially if they were intended to be used for anyone to play from. Often I would find places where Steve’s notation could be reduced to something simpler, but Frank would always resolve the differences in favor of the most complicated notation.”

uma certa dose de ironia) na conclusão do livro¹⁰:

Ao preparar este livro, tentamos apresentar os eventos rítmicos e melódicos com a maior exatidão possível (incluindo os meus erros... *sejamos realistas, algumas dessas notas foram tocadas por um dedo aterrissando no traste errado ou porque eu estava acelerando o andamento, ou tentando alcançar uma banda que estava "correndo"...*), e pela maior parte, eu acho que fomos bem sucedidos.¹¹ (ZAPPA, 1981, grifo do autor).

Ocker (loc. cit.) reconhece, de fato, que “a noção de combinar tempos diferentes – em qualquer que seja o nível – é realmente, realmente essencial para compreender a música de Frank, e é um elemento que diferencia sua música de todo o resto.”¹² Naturalmente esta afirmação se aplica tanto às improvisações de Zappa como guitarrista quanto ao seu trabalho composicional. O próprio compositor enfatizou diversas vezes a relação estreita entre estas duas atividades: “quando toco um solo de guitarra, estou fazendo exatamente o mesmo que faço como compositor. Um solo é uma composição instantânea.”¹³ (ZAPPA apud PERNA, 1988, p. 52). Esta conexão vai além, naturalmente, das já comentadas propensões melódicas do compositor. Ao comentar o solo (do qual infelizmente não existe nenhum registro disponível ao público) que deu origem ao já citado segundo movimento de “Sad Jane”, Zappa (apud FORTE, 1983, p. 106, grifo nosso) disse: “a razão pela qual eu o escolhi é que ele soava tão *composto*”¹⁴ (isto é, como resultado de um processo composicional planejado, e não de uma improvisação). O compositor cita em seguida o terceiro movimento de “Sinister Footwear”, dizendo que se trata de “uma transcrição exata de um solo que Steve Vai transcreveu.”¹⁵ Esta afirmação pode ser um pouco enganosa, já que no balé propriamente dito, apesar de o compasso ternário original ser preservado (bem como a textura claramente estratificada entre melodia, acordes e pedal), a estrutura da peça é radicalmente modificada. Vimos na seção 2.1.4 que, apesar de os solos de guitarra estarem quase sempre estruturados em tempo vertical, as discontinuidades inerentes ao estilo improvisatório de Zappa tendem a criar “marcas” no tempo que podem romper com esse modo de percepção. Especificamente

10 Apesar disso, como veremos, Zappa acabou reescrevendo alguns trechos da melodia ao orquestrar o terceiro movimento de “Sinister Footwear” – ainda que as partes mais complicadas, como a grande quiáltera aninhada de 4:7 que vai do compasso 26 ao 28, tenham permanecido inalteradas.

11 “In preparing this book, we have tried to present the rhythmic and melodic events as exactly as possible (including my mistakes... *let's face it, some of those notes got played by a finger landing on the wrong fret or because I was rushing the tempo, or trying to catch up with a band that was running amok...*), and for the most part, I think we have succeeded.”

12 “The notion of combining different times - on whatever level - is really, really essential to understanding Frank's music - and it's an element that sets his music apart from everything else.”

13 “When I'm playing a guitar solo, I'm doing exactly the same thing that I do as a composer. A solo is an instant composition.”

14 “The reason I chose it is that it sounded so composed.”

15 “The third movement of ‘Sinister Footwear’ is an exact transcription of a solo that Steve Vai transcribed.”

no caso do terceiro movimento de “Sinister Footwear”, o compositor tira proveito dessas discontinuidades para efetuar um deslocamento radical entre modos temporais, extraindo assim do tempo vertical um claro exemplo de forma-momento. Um estudo comparativo entre a partitura orquestral e a transcrição que lhe deu origem mostra que o compositor atinge esse fim basicamente por meio de procedimentos de deslocamento harmônico, cujo efeito é reforçado em grande parte pela orquestração. Além de elucidar o emprego destes recursos na obra em questão, a presente análise demonstrará que sua aplicação segue um projeto altamente especulativo, controlado pela estrutura melódica do solo original.



Exemplo 3.1: “Theme from the 3rd Movement of Sinister Footwear” (transcrição de Steve Vai), compassos 4 a 7 (0:00-0:06)¹⁶, guitarra.

Assim como a transcrição de Vai, a peça orquestral inicia-se com uma introdução de quatro compassos, sem melodia, que tem a função de estabelecer tanto o clima harmônico (Mi Lídio, neste caso a “tônica” global) quanto a pulsação (marcada pela bateria) e o esquema métrico de 3/4. Já no terceiro compasso, manifesta-se um fenômeno importante observado por Ashby (1999a): a tentativa de recriar, por meio da orquestração, vários dos efeitos e ruídos característicos da guitarra (especialmente quando tocada com muita distorção) presentes no solo original. Aqui, um ruído provocado pelo roçar da mão esquerda nas cordas do instrumento é transformado em notas longas, tocadas pelas cordas e ornamentadas com portamentos (ver exemplos 3.1 e 3.2). Ashby (op. cit., p. 586) nota que “na orquestração, Zappa expande este evento ao longo de dois compassos ao invés de um tempo, mas as indicações de surdina e *sul tasto* chegam perto de recriar o guincho do original para guitarra.”¹⁷ À exceção das últimas duas notas da melodia (compassos 99 e 100 da transcrição original), que são alongadas para dar um sentido mais conclusivo à peça, este é o único caso em que Zappa interfere efetivamente na duração de um evento; pelo restante da peça todas as durações escritas correspondem exatamente às da transcrição original (ainda que, em alguns casos, reagrupadas ou grafadas de forma ligeiramente diferente). O compositor não tenta recriar o aglomerado de ruídos que encerra esta primeira semifrase, no compasso 7, mas

16 Todas as minutações fornecidas para os excertos da versão original referem-se à gravação editada no álbum *You Are What You Is*.

17 “In the orchestration, Zappa expands this event across two measures instead of one beat, but the muted and *sul tasto* indications come close to recreating the squeak of the guitar original.”

aproveita o ritmo sugerido pela transcrição para gerar um motivo caracteristicamente Lídio na linha de baixo, que recorre ainda no compasso 13 (ver exemplo 3.2).

Analisando o conteúdo melódico da transcrição de Vai, percebe-se que Zappa se atém à “tonalidade” principal de Mi Lídio apenas em trechos isolados. Pela maior parte do solo, o compositor opera com diferentes graus de ambigüidade na zona melódica. Novamente, a ambigüidade é controlada por meio de dois recursos básicos, que eventualmente podem ser combinados: a *alteração cromática* ou, com maior freqüência, a *omissão deliberada* de um ou mais graus da escala (procedimento que já havia sido comentado na seção 2.3.3). No primeiro caso, os graus afetados são o terceiro (sugerindo uma escala menor Lídia “2”), o quarto (sugerindo o modo Jônico) ou o sétimo (sugerindo o Mixolídio). Apenas em uma passagem extremamente breve (compasso 78 – 77 na versão orquestral) ocorre a alteração do terceiro e sétimo graus simultaneamente, resultando assim na escala menor Lídia “1”. Já o segundo recurso citado é, aqui, quase onipresente, afetando com mais freqüência o primeiro, terceiro, quarto e sétimo graus – isto é, as alturas 1, 5, 6 e 7 do EQL.

Na versão orquestral, Zappa mantém a tonalidade básica de Mi Lídio pelos primeiros 14 compassos (correspondentes aos primeiros 14 compassos da transcrição original), que poderiam ser descritos como o primeiro *momento* da peça – compreendendo a introdução de quatro compassos mais a primeira frase da melodia. O exemplo 3.2 contém uma redução desta passagem, dividida de forma esquemática em “zonas” (pedal, acórdica e melódica). O compositor afirma a tonalidade com clareza absoluta desde o primeiro compasso, com um acorde simétrico formado pelas alturas 1, 3, 4, 5 e 7 do EQL. A característica “quarta Lídia”, Lá sustenido, que conclui as duas semifrases que compõem a primeira frase da melodia, ganha uma ênfase adicional na orquestração de Zappa ao ser colocada na ponta do referido acorde (confiada aos quatro fagotes com a indicação “molto vibrato”), reaparecendo nos violinos, logo antes do início da melodia, e no já citado motivo que recorre na linha de baixo nos compassos 7 e 13 (ajudando assim a caracterizar este primeiro momento, diferenciando-o ainda mais dos que o seguem). O baixo elétrico e a bateria, os únicos instrumentos que tocam durante toda a peça, afirmam desde o princípio suas funções principais: no caso do baixo, sustentar o pedal, e no caso da bateria, marcar o pulso. Ambos os instrumentos serão responsáveis ainda por preenchimentos esporádicos nos momentos mais “vazios”, bem como eventuais dobras da melodia¹⁸.

18 Na verdade, a bateria assumirá ao longo desta peça, como veremos, uma função cada vez mais melódica, ainda que sem deixar de marcar o pulso.

♩ = 80-88

Exemplo 3.2: “Sinister Footwear”, terceiro movimento, compassos 1 a 13 (0:00-0:37)¹⁹ (redução nossa).

Do ponto de vista harmônico, o que mais chama a atenção nesta primeira frase é a solução adotada por Zappa para acomodar o Sol natural que surge na melodia no compasso 11, resultado de um gesto idiomático da guitarra (uma breve ornamentação seguida de um “pull-off” na terceira corda): ao harmonizar esta passagem em tríades, esta nota se torna a terça (enarmonizada) de uma tríade de Ré sustenido maior – configurando-se assim, em relação ao pedal, como segunda aumentada, e não terça menor, da escala –, alteração que é antecipada já no final do compasso anterior. Como uma espécie de comentário sobre esta

¹⁹ Todas as minutas fornecidas para os excertos da versão orquestral referem-se à gravação da segunda apresentação, em 16 de junho de 1984 (ver anexo 2).

alteração, o compositor insere na linha de baixo uma intervenção altamente dissonante (tanto em seu conteúdo altamente cromático quanto ritmicamente) e encerra a frase com um outro elemento guitarrístico “fetichizado” (na terminologia de Ashby): um rápido glissando ascendente na terceira corda.

The image displays a musical score for guitar and piano, specifically measures 15 to 23 of the third movement of 'Sinister Footwear'. The score is arranged in three systems, each with a guitar staff on top and a piano staff below. The guitar part is highly technical, featuring numerous triplets, sextuplets, and complex rhythmic patterns. The piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/4. The score concludes with a rapid ascending glissando on the third string of the guitar.

Exemplo 3.3: “Sinister Footwear”, terceiro movimento, compassos 15 a 23 (0:39-1:05), com anacruse do final do compasso 14 (redução nossa).

A segunda frase, cuja primeira parte vai do último tempo do compasso 14 até o primeiro tempo do compasso 19, traz uma diferença importante: a já comentada omissão do quarto e sétimo graus da escala, isto é, as alturas 6 e 7 do EQL, resultando assim no primeiro segmento pentatônico visto na seção 2.3.3. A ausência destes dois graus introduz na melodia um certo grau de ambigüidade, pois impossibilita que seu conteúdo intervalar seja claramente

identificado como pertencente ao modo Lídio, Jônico ou Mixolídio²⁰. No original, devido à permanência do pedal em Mi, é natural que o clima harmônico continue sendo percebido como Lídio; esta ambigüidade é, portanto, apenas virtual, mas não chega a se atualizar. Na versão orquestral, como mostra o exemplo 3.3, Zappa potencializa a diferença com uma forte descontinuidade harmônica: o compositor não só substitui o pedal em Mi por um novo pedal em Fá sustenido, desde a anacruse no último tempo do compasso 14, como aproveita a ausência do Lá sustenido na melodia para efetuar um deslocamento para o sistema Lídio de Lá (natural), ao erguer na zona acórdica, sobre o pedal em Fá sustenido, o característico acorde Dórico primário da Bíblia de Acordes (com apenas a nota da ponta, a altura 7 do EQL, omitida). A melodia passa a ser reinterpretada, assim, como operando no modo Dórico com o terceiro e sexto graus omitidos, ou seja, utilizando apenas o segundo segmento pentatônico, formado pelas alturas 2 a 6 do EQL – mais coerente com a teoria de Clement, portanto, do que no solo original, que emprega o primeiro segmento sobre o pedal Lídio de Mi. Com efeito, é possível que Zappa já estivesse pensando no Mi, ao improvisar, como um pedal Jônico e não mais Lídio, já que mais adiante no solo, como veremos, o compositor emprega de fato o modo Jônico na zona melódica; pensando desta forma, a frase em questão seria um claro exemplo de omissão da quarta Jônica. A instrumentação reforça o contraste nítido buscado pelo compositor em relação ao momento anterior, com a melodia passando da guitarra e metais para os clarinetes, sax tenor, vibrafone e violino elétrico, enquanto que o acorde Dórico citado é distribuído entre o naipe de flautas (incluindo três flautas, duas flautas contralto em Sol e duas flautas baixo) e as palhetas duplas, com harpa e piano dobrando uma oitava acima.

A segunda parte desta frase, do segundo tempo do compasso 19 até o fim do compasso 23, funciona no solo original como uma espécie de elemento conectivo. Apesar de o primeiro grau ser o único que não aparece na melodia, não se pode afirmar que a tônica Lídia Mi seja explicitamente evitada neste trecho, já que ele se mantém confinado no registro entre o segundo e o sétimo graus; com efeito, contrariando as expectativas de Clement, não parece haver neste solo, em nenhum momento, a preocupação específica de evitar a tônica Lídia. Apesar disso, Zappa pontua o fato antecipando o retorno ao pedal em Mi no baixo elétrico, bem no início do trecho. O Mi não chega a se constituir aqui como pedal, entretanto, já que é rapidamente abandonado; ao invés disso, o compositor dá a este trecho um tratamento polimodal, erguendo sobre as notas da melodia o que seriam acordes “So What” paralelos, não fosse a adição de uma sexta menor na parte das trompas 1 a 4²¹. O paralelismo é

20 Na verdade, o sétimo grau aparece brevemente no compasso 15 no original, mas Zappa o substitui por um Mi na versão orquestral, garantindo assim o pentatonismo absoluto da frase.

21 Com efeito, as únicas notas que contrariam o paralelismo são o Ré tocado pelo terceiro clarinete na cabeça

abandonado apenas no terceiro tempo do compasso 21, em que as notas Ré sustenido e Dó sustenido (que conclui a passagem) são harmonizadas, respectivamente, com um acorde Dórico primário sobre Dó sustenido (pertencente ao sistema Lídio de Mi, portanto) e com o primeiro acorde Lídio derivado [4-7-7-1-2-5] sobre Ré natural. Uma seqüência descendente na linha de baixo leva de volta à tonalidade principal de Mi Lídio, encerrando este momento. O emprego destas técnicas de harmonização “dissonantes” (ao menos em um contexto dominado pelo modalismo) cria um contraste ainda maior entre as seções: além de dar ao retorno a Mi Lídio um caráter resolutivo, marcando assim o início de uma nova seção, a interpolação de um momento mais dissonante entre dois grandes blocos modais cumpre efetivamente a função de “limpar os ouvidos” do ouvinte, evitando que este novo bloco Lídio seja ouvido como uma recapitulação ou continuação do primeiro. O controle da dissonância por meio de procedimentos cromáticos ou polimodais aplicados a momentos específicos, conseguindo assim uma maior diferenciação entre seções ou frases, continuará sendo um recurso importante ao longo de toda a peça.

Nestes 23 compassos iniciais da peça percebe-se uma preocupação evidente por parte do compositor em tratar cada frase como um momento independente, dando-lhe tratamento harmônico e timbrístico específicos de acordo sobretudo com o conteúdo intervalar da melodia. Como mostra a tabela 3.1, que relaciona, para cada momento, frase e semifrase da peça, a coleção de alturas empregadas na melodia (tomando sempre Mi Lídio como base), o pedal (quando houver), a atividade na zona acórdica e o sistema Lídio resultante, este princípio se mantém ao longo de toda a peça, com frases ou semifrases adjacentes podendo ser agrupadas em um único momento ou desmembradas em dois momentos ou “submomentos” distintos. Mais do que isso, alguns dos procedimentos observados nestes trechos iniciais são aplicados consistentemente em passagens similares ao longo da peça inteira. Em linhas gerais, pode-se dizer, por exemplo, que o pedal em Mi é mantido sempre que a escala Lídia inteira é utilizada na melodia, que Zappa opta por uma mudança para o sistema Lídio de Lá sempre que o quarto e sétimo graus são omitidos, que os trechos que incluem uma alteração em algum grau da escala (terceiro, quarto ou sétimo) recebem sempre um tratamento harmônico mais cromático ou polimodal (ao menos até o compasso 76, a partir do qual este procedimento é abandonado) e, finalmente, que os repousos sobre o sexto grau (Dó sustenido) na melodia, tal como ocorre no compasso 22, são sempre tratados com o deslocamento momentâneo para um centro tonal mais afastado de Mi (especificamente Ré,

do segundo tempo do compasso 20, o Lá tocado pelo quarto clarinete no primeiro tempo do compasso 21, que deveriam ambos ser bequados, e o Ré tocado pelas trompas 5 a 8 no segundo tempo do compasso 20, que deveria ser sustenido – três prováveis erros de cópia.

Sol ou Fá sustenido).

Momento	Frase (compassos)	Coleção (Z.M.)	Baixo (Z.P.)	Harmonia (Z.A.)	Sistema Lídio
I	Introdução (1-4)	T	Mi	Lídio	Mi
	1a (5-8)				
	1b (9-14)	T (+ 3 _b)		Lídio/blocos	
II	2a (14-19)	P1	Fá#	Dórico	Lá
III	2b (19-23)	T - 1/6	Mi/-/Ré	paralelismo/Ré Lídio	Mi/?/Ré
IV	3a (23-28)	T/T - 4, 7/1 a 5	Mi/Lá/Mi	Lídio	Mi/Lá/Mi
V	3b (29-31)	7 _b a 3	Dó	[tons inteiros]	(Mi)
VI	4 (31-36)	T - 4, 7/6	Mi/Sol	[Lídio]	Mi/Sol
VIIa	5a (37-40)	T - 3, 7	Dó/-	Dó#/paralelismo	Mi/?
VIIb	5b (41-44)		Mi	[Lídio]	Mi
VIII	6 (44-54)	T - 3, 7 (+ 4 _b)	Mi/-/Mi	[Lídio]/blocos	Mi/?/Mi
IX	7a (55-59)	T	Mi	Lídio	Mi
	7b (59-64)		Mi/Sol	[Mi Lídio]/blocos [Sol Lídio+Dórico]	Mi/? [Sol+Sib]
X	8 (65-67)	5 a 1 (3 _b , 7 _b)/6	-/Fá#	[Sol menor Lídio]/Fá# Lídio	?/Fá#
XI	9a (68-70)	3 a 6	Mi	blocos+Mi Lídio	Mi
XII	[9a] (70-71)	1 e 6	Sol	blocos [Lídio #2?]	[Sol+Mi]
	9b (71-74)	1 a 6 (+ 3 _b)	Dó#	blocos [Dórico]	Mi
XIII	10 (75-76)	4 a 6	Mi	Lídio	
XIVa	10 (76-79)	T (3 _b , 7 _b)/T - 6		sus2	
	11a (79-82)	1 a 5		Lídio	
	11b (83-84)				
XIVb	11b (84-86)	T (4 _b)			
	11c (87-89)				
XV	12 (89-95)	T (4 _b) - 6	Lá	sus2	Lá
XVI	13 (95)	T - 3, 7	Sol	Fá#	Mi
	13 (96-103)	T	Mi	-/Lídio	

Tabela 3.1: Esquema formal e harmônico do terceiro movimento de “Sinister Footwear”. A terceira coluna relaciona os graus de Mi Lídio utilizados na zona melódica (incluindo eventuais alterações); T significa “todos”. A quinta coluna resume principalmente a atividade da zona acórdica (Z.A.); quando esta atividade é ambígua ou inexistente e a harmonia deve ser deduzida do contexto, se esta dedução for possível, ela é apresentada entre colchetes. Barras indicam justaposição de eventos em uma mesma frase ou momento, sinais de adição indicam combinação ou sobreposição. Pontos de interrogação na última coluna indicam a impossibilidade de determinar um sistema Lídio específico, seja devido ao contexto harmônico cromático ou polimodal ou à ausência de pedal.

A frase seguinte, que começa na última colcheia do compasso 23, já confirma algumas destas regras. A primeira semifrase (momento IV) retorna à coleção completa de Mi Lídio (e portanto ao pedal em Mi); entretanto, ela parece evitar o quarto e sétimo graus apenas durante o compasso 25 e o primeiro tempo do 26, um trecho estritamente pentatônico, para retornar em seguida aos graus conjuntos do espaço diatônico. Curiosamente, Zappa lida com este breve “desvio” deslocando-se para o sistema Lídio de Lá apenas durante esses quatro tempos, introduzindo novamente o acorde Lídio [4-7-7-1-2-5] e retornando ao pedal em Mi no segundo tempo do compasso 26, instantes antes da melodia atingir o quarto grau, Lá suspenso. Apesar da mudança brusca de sistema no meio da frase, o compositor consegue manter a coesão neste momento por meio de um interessante recurso de orquestração: aproveitando a pausa no final do compasso 25 e o Dó suspenso imediatamente na cabeça do compasso seguinte, Zappa consegue fazer uma transição quase imperceptível do timbre dos clarinetes e violas ao dos clarinetes baixos e violoncelos, beneficiando-se assim dos registros graves de ambos, que contribuem para o caráter mais “soturno” desta frase descendente e para recriar o timbre do registro grave da guitarra. O compositor reforça o caráter descendente da frase (bem como o da gigantesca – e à primeira vista, assustadora – quiáltera aninhada de 4:7, que atravessa duas barras de compasso), além disso, “limpando” a zona acórdica e colocando um peso exagerado no pedal, tocado por saxofones tenor e barítono, fagotes, contrafagote, piano e baixo elétrico, todos no extremo grave. Além disso, o pedal é acompanhado de sua quinta, o que lhe dá ainda mais peso e “verticaliza”, de certa forma, a quinta Si-Mi percorrida pela linha melódica descendente neste trecho.

O momento V, outro segmento conectivo, dura não mais do que dois compassos e meio; sua atividade melódica constitui basicamente de um ostinato entre as terças maiores Sol suspenso-Mi e Fá suspenso-Ré bequadro. Não obstante esta alteração no sétimo grau sugerir um deslocamento para o sistema Lídio de Ré, o caráter absolutamente simétrico deste ostinato leva Zappa a optar pela escala de tons inteiros, obtida com a adição de apenas duas notas: o Dó bequadro, que atua aqui como pedal, e o Lá suspenso introduzido na zona acórdica pelas trompas. Zappa reforça o clima harmônico com glissandos ascendentes e descendentes na harpa (afinada, neste caso, em uma escala de tons inteiros), um recurso comum em suas obras orquestrais. Este é um trecho em que poderíamos concordar com Ocker em que a notação rítmica escolhida por Vai cria complicações desnecessárias: as duas grandes quiálteras aninhadas de 4:3 recheadas com tercinas constituem uma grande redundância, visto que podem ser eliminadas preservando as durações reais e tornando a escrita (e a leitura) muito mais simples, sem sacrificar o fraseado. Curiosamente, ao contrário de casos similares que

veremos mais adiante, este não é um trecho que o compositor fez questão de reescrever na versão orquestral, optando ao invés disso por manter a notação original. O exemplo 3.4 mostra como os compassos 29 a 31 poderiam ser reescritos de forma a eliminar as quiálteras desnecessárias.



Exemplo 3.4: “Sinister Footwear”, terceiro movimento, compassos 29 a 31 (1:21-1:27), melodia: proposta de reescritura, preservando as durações reais mas eliminando as quiálteras aninhadas do original.

A frase 4 retorna, pela última vez no solo, ao primeiro segmento pentatônico do sistema Lídio de Mi, evitando o quarto e sétimo graus. Aqui, curiosamente, o compositor mantém o pedal em Mi e deixa a zona acórdica “vazia”. Apesar de a melodia neste ponto ser dúbia, podendo ser interpretada tanto como Lídia quanto como Jônica (dubiedade que é no entanto neutralizada, ao menos em certa medida, pela recorrência de Mi Lídio como centro tonal fundamental na peça), não chega a se concretizar desta vez uma mudança para o sistema Lídio de Lá. A entrada do sétimo grau no final do compasso 34 é realçada por um ataque enfático no pedal, que nesse momento passa dos clarinetes baixos, sax barítono e violoncelos para os trombones e tuba. A frase é novamente concluída com o sexto grau, Dó sustenido, e recebe tratamento específico, agora polimodal, com um acorde cerrado nos metais que poderia ser descrito (incluindo o pedal) como uma sobreposição das tríades maiores de Fá sustenido e Sol (ou ainda como um acorde de Sol maior com sétima maior e nona e décima primeira aumentadas), funcionando como apoijatura para um acorde Lídio em Ré (que combina as tríades de Mi maior e Ré maior).

Curiosamente, Zappa mantém o tratamento polimodal no início da frase 5. À parte a omissão do *terceiro* e sétimo graus (resultando assim numa escala pentatônica atípica, que conserva o semitom entre as alturas 2 e 7 do EQL), a melodia é claramente Lídia. O compositor inicia este momento no compasso 37 com um pedal em Dó natural, entretanto, e um Dó sustenido na zona acórdica formando uma nona menor (enarmonizada) com o baixo. O pedal em Mi retorna apenas no último tempo do compasso seguinte. A primeira semifrase é interrompida no segundo tempo do compasso 39 com um ataque que leva a indicação *harsh* na transcrição original, seguido de um gesto bem idiomático, envolvendo “bends” e notas duplas característicos do blues. Zappa reconhece o caráter mais gestual que melódico deste evento, harmonizando os compassos 39 e 40, novamente, com acordes Lídios em blocos cromáticos. Mais precisamente, o compositor utiliza o acorde primário 1 em blocos paralelos

para o último tempo do compasso 39 e os acordes primários 1 e 2 no compasso 40. Chama a atenção, também, o acorde [7-1-7-2-5-4] utilizado para harmonizar o ataque *harsh* do segundo tempo do compasso 39, que parece uma espécie de inversão de um acorde Dórico em Sol (pertencente ao sistema Lídio de Si bemol, portanto – o mais distante de Mi), porém com o pedal Eólio, Ré, no baixo. O uso do glockenspiel e da bateria dobrando a melodia com caixa e bumbo na segunda semifrase dão a este trecho um certo ar “militar”; pode-se supor que a justaposição de um gesto agressivo de blues com este momento de caráter marcial pareceu propícia à cena “surreal” que Zappa estava tentando descrever.

A frase 6 retoma a mesma escala pentatônica atípica da anterior e também apresenta um forte caráter de blues, realçado por Zappa ao confiar a melodia inicialmente a um sax tenor e um trompete em uníssono. No final do segundo compasso a melodia entra em um motivo com notas repetidas, criando uma dissonância rítmica (que poderia sugerir neste caso uma grande hemíola entre os compassos 45 e 46) que acaba se propagando para a zona acórdica, gerando uma nova textura polimodal: a zona acórdica neste momento parece verticalizar uma escala de Mi Lídio com o sétimo grau alterado (uma possível referência aos compassos 29 e 30, em que essa alteração havia ocorrido na melodia), mas o baixo, ganhando reforço do contrafagote, se desprende no mesmo ponto em uma linha à parte que inicialmente parece sugerir Si bemol Lídio. As três zonas se unem em homorritmia na figura mais simétrica do compasso 48, que pode ser entendida como um intervalo de segunda transposto duas vezes uma quarta acima (tornando-se uma segunda menor na última vez, visto que a melodia está originalmente baseada em Mi Lídio): Si-Dó sustenido-Mi-Fá sustenido-Lá sustenido-Si. Zappa realça no acompanhamento o caráter seqüencial desta figura, alternando entre dois tipos de acorde (o acorde Lídio primário 1, inicialmente sobre Sol, e o acorde Dórico primário, inicialmente sobre Fá sustenido – pertencente ao sistema Lídio de Lá, reproduzindo indiretamente a segunda maior da melodia) que obedecem a mesma transposição. A septina do compasso 49 é harmonizada quase que exclusivamente com acordes menores Lídios em diversas inversões, com exceção de um único acorde Lídio (sobre o baixo Sol); os dois compassos seguintes continuam a alternância entre acordes Lídios e menores Lídios. Se pensarmos na “regra” citada acima segundo a qual todas as passagens que incluem uma alteração em algum grau da escala (tomando sempre Mi Lídio como base) recebem um tratamento harmônico mais cromático, esta intrincada seção polimodal poderia ser explicada pelo Lá bequadro (quarto grau alterado, sugerindo Mi Jônico) que aparece na melodia nos compassos 50 e 51. O pedal em Mi retorna no segundo tempo do compasso 52, exatamente quando o terceiro grau reaparece na melodia, abandonando assim a escala

pentatônica anterior.

O pedal em Mi é mantido na frase 7, com os trompetes harmonizando a primeira semifrase, do compasso 55 ao 59, em blocos (não-paralelos). A segunda semifrase, que se inicia no terceiro tempo do compasso 59, pode ser dividida em dois segmentos equivalentes devido à sua afinidade motívica (por começarem com uma seqüência ascendente de Fá sustenido a Dó sustenido, descendendo em seguida até Sol sustenido e finalizando com um rápido gesto Lá sustenido-Sol sustenido-Fá sustenido, após o qual o segundo segmento se prolonga por mais dois compassos); Zappa realça esta característica na orquestração com uma mudança brusca de instrumentação (de flautas, palhetas duplas, percussão, piano e harpa para saxofones soprano, trompete em Ré, guitarra e violino elétrico) no compasso 61, onde começa o segundo segmento. É interessante notar que o compasso 64, que no solo original pareceria fazer mais sentido como primeiro compasso da frase 8, é separado desta e anexado ao final da frase 7, mantendo a instrumentação da melodia mas deslocando o pedal para Sol e harmonizando as duas notas da melodia em blocos que poderiam sugerir, em Sol, os modos Lídio e Dórico. Se no solo original este compasso constituía efetivamente o início da frase 8, na versão orquestral ele será ouvido, de certa forma, como antecipação ao momento que se segue – seja pelo tratamento harmônico instável, seja pela polarização do Mi como nota repetida, seja pela adição do Sol bequadro, que aparecerá em seguida de forma bastante proeminente na melodia.

A frase 8 mantém o aspecto das sonoridades “instáveis”, reforçado pela instrumentação com palhetas duplas, trompetes com surdina e glockenspiel, além dos onipresentes contrabaixo e bateria. O pedal, além disso, é eliminado. No compasso 65 (ver exemplo 3.5), apenas as duas notas Sol são harmonizadas, com as notas Mi dobradas em uníssono (ou à oitava) pelas palhetas duplas, trompetes com surdina, glockenspiel e contrabaixo. O acorde empregado para harmonizar os dois Sol é dúbio: ele poderia ser um acorde menor Lídio (de segundo tipo), não fosse pela presença do Ré sustenido, mas novamente, pode-se supor que a omissão do bequadro se deva a um erro de edição. A mesma dubiedade é encontrada nos dois primeiros tempos do compasso 66, que trazem três acordes diferentes, dos quais apenas o segundo pode ser claramente identificado como um menor Lídio de segundo tipo sobre Ré. O último tempo deste compasso é harmonicamente bem mais simples, composto exclusivamente de acordes que Clement classificaria como “cíclicos”²². O primeiro destes acordes, na cabeça do tempo, contém apenas as notas Dó sustenido, Fá sustenido e Si – uma simples estrutura quartal, portanto; os dois acordes seguintes, formados

²² Ver seção 2.3.3.

pelas mesmas notas, recebem o acréscimo do Sol sustenido e do Mi, ampliando assim a estrutura para cinco alturas do ciclo de quintas.

a)



b)

The image shows a piano score for measures 65, 66, and 67. It consists of three staves: treble, middle, and bass. The key signature is D major and the time signature is 4/4. The notation is dense, featuring many triplets and a quintuplet. The melody in measure 65 is spread across the treble and middle staves. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment.

Exemplo 3.5: (a) “Theme from the 3rd Movement of Sinister Footwear” (transcrição de Steve Vai), compassos 65 a 67 (1:57-2:03), guitarra; (b) “Sinister Footwear”, terceiro movimento, compassos 65 a 67 (3:03-3:11) (redução nossa).

Curiosamente, como mostra o exemplo 3.5, a melodia dos compassos 65 e 66 foi reescrita por Zappa na versão orquestral: no compasso 65, as apojeturas do original foram transformadas em notas “reais”, tendo seu valor igualado com o das notas precedente e sucedente e formando assim tercinas regulares – possivelmente para reforçar a afinidade motivica com o compasso anterior, visto que nesta versão eles já não seriam ouvidos como integrando a mesma frase. No caso do compasso 66, é difícil dizer, devido ao contexto harmonicamente denso, se a melodia foi de fato alterada: na verdade, apesar da linha dobrada pelos trompetes, glockenspiel e baixo elétrico no último tempo deste compasso ser a do corniglês, a linha mais alta, tocada pelo primeiro oboé, se aproxima bem mais da melodia original. Tal reforço de uma voz harmônica intermediária é insólito em uma obra de Zappa, o que nos leva a crer que este seja, certamente, um caso de erro de cópia²³. Seja como for, é evidente que no segundo tempo deste compasso não há nenhum instrumento reproduzindo a melodia estritamente como no original. A linha melódica pretendida por Zappa neste trecho (e aquela que deveria estar sendo reforçada, portanto) é, mais provavelmente, a do primeiro oboé, com o segundo tempo do compasso 66 modificado para reforçar o caráter descendente

23 Segundo Ocker (2010), Zappa usava com frequência em seus manuscritos a expressão *colla parte* para indicar dobras na orquestração, o que torna um erro deste tipo bem mais plausível do que se o próprio compositor tivesse optado por copiar a mesma linha em vários pentagramas.

em direção ao Dó sustenido – o sexto grau da escala, que novamente recebe tratamento diferenciado ao concluir uma frase, desta vez com um deslocamento momentâneo para Fá sustenido Lídio no compasso 67.

A frase 9a explora o motivo principal apresentado na frase anterior, substituindo a sexta maior (descendente) Mi-Sol pela sétima maior Lá sustenido-Si. Apesar de o pedal na tríade de Mi maior, sustentado pelos fagotes, provocar uma forte sensação de retorno a Mi Lídio, as ocasionais alterações no terceiro ou no quarto grau que ocorrem na harmonização da melodia²⁴ dão a esta frase um certo ar polimodal. Trata-se portanto de um “retorno” bastante instável, interrompido menos de três compassos depois por um novo pedal em Sol, na primeira parte do momento XII (indicada na tabela 3.1, devido a uma afinidade motívica, como pertencente à frase 9a, apesar de constituir na verdade uma interpolação entre 9a e 9b). Esta parte poderia ser interpretada como uma breve “bordadura” em Sol Lídio (com o segundo grau aumentado), retornando ao sistema Lídio de Mi na frase 9b, desta vez com blocos polimodais sobre o pedal Dórico, Dó sustenido.

Mais importante: este é o primeiro momento em que a peça abandona a métrica regular em 3/4, com a interpolação de uma seqüência (do compasso 71 ao 77) de um compasso em 4/4, dois em 3/4, um em 5/8, mais dois em 3/4 e um em 1/8 (ver exemplo 3.6a). Na transcrição original, a irregularidade métrica parece ser provocada pelo baterista Vinnie Colaiuta, responsável pela marcação do pulso; na versão orquestral, em que o acompanhamento original da bateria já não é relevante, Zappa opta por reescrever todo este trecho, mantendo o compasso 71 em 3/4 (mas reiterando, curiosamente, a fórmula de compasso, como que para evidenciar a modificação) e redistribuindo os ritmos restantes em uma nova seqüência de um compasso em 3/2, um em 3/4 e dois em 7/8 (exemplo 3.6b). A alteração inicial parece servir apenas para evitar a quintina atravessando uma barra de compasso nos compassos 71-72 da transcrição original, condensando o que poderiam ser dois compassos de 3/4 em um único de 3/2 (de forma ligeiramente idiossincrática, pois *não existe* compasso 73 na versão orquestral, fato esclarecido em uma nota de rodapé inserida no compasso 72)²⁵. Os compassos seguintes, por outro lado, parecem mostrar Zappa aceitando por alguns instantes a crítica de Ocker quanto à complicação excessiva das transcrições de Vai: novamente o compositor opta por eliminar todas as quiálteras aninhadas desnecessárias, o que, combinado com a reorganização métrica do trecho, gera um resultado drasticamente

²⁴ Desconsiderando, é claro, as enarmonizações empregadas para o naipe dos clarinetes, que inexplicavelmente ocorrem apenas neste ponto da grade orquestral – escrita em sons reais (assim como todas as partituras orquestrais de Zappa), com armadura de clave em todos os pentagramas exceto o dos tímpanos.

²⁵ “NB: There is no measure 73.”

diferente do original. Ainda assim, o compasso de 1/8 utilizado por Vai para “reencaixar” a melodia na métrica dominante do acompanhamento parece ter agradado o compositor, que pontua a última colcheia deste excerto com um ataque em staccato por boa parte da orquestra, como se houvesse ali, de fato, um tempo forte. Também aqui ocorre a eliminação de uma barra de compasso, mas desta vez é mantida a contagem seqüencial de compassos, o que cria no final deste excerto uma defasagem entre as duas versões; mais precisamente, o compasso 77 da versão orquestral corresponde ao compasso 78 da transcrição original, diferença que se mantém até o fim da peça (os números de compassos citados daqui em diante referem-se sempre à versão orquestral, conforme a estrutura delineada na tabela 3.1, a não ser quando especificado o contrário).

Exemplo 3.6: (a) “Theme from the 3rd Movement of Sinister Footwear” (transcrição de Steve Vai), compassos 71 a 77 (2:09-2:21), guitarra; (b) “Sinister Footwear”, terceiro movimento, compassos 71 a 76 (3:20-3:38), melodia.²⁶

Zappa também faz neste ponto uma interferência radical na forma: como mostra nossa divisão formal na tabela 3.1, a frase 10 é seccionada ao meio, com o primeiro fragmento

²⁶ Zappa é pouco ortodoxo em sua notação de quáteras, optando ora pela notação aumentativa, ora pela diminutiva, e usando diferentes critérios para representar o denominador da sua razão. Nos exemplos musicais reproduzidos ao longo deste capítulo, preservamos sempre as figuras rítmicas originais, mas fomos obrigados a reescrever algumas destas razões, não só devido a uma limitação do *software* de editoração utilizado, mas sobretudo com o intuito de estabelecer um padrão de leitura mais claro. No exemplo 3.6a, por exemplo, as três quintinas de colcheias traziam originalmente a razão 5:2, indicando que cada quintina ocupa dois tempos; já no exemplo 3.6b, o próprio Zappa alterou esta razão para 5:4, indicando que cada uma ocupa a duração de quatro colcheias regulares.

constituindo um momento à parte, de duração inferior a dois compassos, e o segundo sendo reagrupado com a frase 11 para constituir um momento bem mais longo. A secção é realizada com uma mudança completa na instrumentação e na textura, exatamente no ponto em que o terceiro grau alterado é introduzido na melodia (isto é, na sexta colcheia do compasso 76) – ainda que tal mudança não seja tão brusca, já que a textura do momento XIII é prolongada por uma semínima além deste ponto e a entrada dos instrumentos responsáveis pela melodia durante todo o momento XIVa (clarinete solo, marimba, violino elétrico e guitarra, todos no registro mais grave) ocorre uma colcheia antes, criando assim uma curta sobreposição entre os dois momentos. A harmonia retorna aqui a Mi Lídio, fazendo apenas uma breve alusão à escala menor Lídia com a alteração do terceiro e sétimo graus nos compassos 76 e 77.

Exemplo 3.7: (a) “Theme from the 3rd Movement of Sinister Footwear” (transcrição de Steve Vai), compassos 80 a 82 (2:25-2:33), guitarra; (b) “Sinister Footwear”, terceiro movimento, compassos 79 a 81 (3:45-3:54) (redução nossa).

O momento XIV aparece na tabela 3.1 como dividido em dois submomentos devido a uma clara articulação formal que ocorre no terceiro tempo do compasso 84, quando a melodia passa subitamente para os saxofones tenor, trombones e tuba (dobrados por tambor militar e caixa piccolo), harmonizada em quintas paralelas. As quintas paralelas já estão presentes, na verdade, no solo original de Zappa, provocando naturalmente, como resultado da distorção usada, uma forte modificação na sonoridade da guitarra. O curioso é que apesar da mudança brusca, a continuidade motívica é mantida ao longo deste trecho, fazendo com que o gesto seja ouvido como acontecendo no meio de uma frase. Na versão orquestral, esta continuidade

entre os dois momentos é reforçada pela introdução de uma textura de acompanhamento totalmente nova no momento XIVa e por sua manutenção ao longo do momento XIVb. Tal textura consiste basicamente na inserção de ataques nas zonas acórdica e pedal durante as pausas (ou notas sustentadas) da melodia, dando a estes momentos um caráter bem mais rítmico e sincopado. Zappa lança mão da instrumentação e da orquestração para dar um caráter totalmente distinto a cada um destes submomentos. A instrumentação inusitada adotada para a melodia, especialmente com o violino elétrico dobrando sozinho na oitava mais alta, dá ao momento XIVa um certo caráter “oriental” (inspirado, talvez, pela breve passagem pela escala menor Lúdia no compasso 77), que Zappa parece querer reforçar com a ênfase nos glissandos e ornamentos. O compositor faz algumas modificações no ritmo da melodia, como mostra o exemplo 3.7. A consequência mais notável destas interferências é a antecipação do Sol sustenido que encerra o compasso 79, o que lhe dá na versão orquestral um caráter bem mais “conclusivo”, além de destacar o ataque das zonas pedal e acórdica no primeiro tempo do compasso seguinte.

Exemplo 3.8: “Sinister Footwear”, terceiro movimento, compassos 84 a 89 (4:00-4:16) (redução nossa).

O uso da bateria para dobrar a melodia, em especial a forte presença da caixa, bem como as zonas acórdica e pedal tocando em blocos homorrítmicos (reforçados pelo primeiro percussionista ao triângulo), criam no momento XIVa uma atmosfera de solenidade, sugerindo uma procissão e funcionando, de certa forma, como uma preparação para a grande fanfarra do

momento XIVb. Esta direcionalidade é realçada a partir do primeiro tempo do compasso 82, quando os ataques da zona pedal (até então executados por baixo elétrico, contrabaixos e tímpano) ganham reforço das madeiras graves, e dois tempos depois o acorde quintal tocado pelos violinos passa a ser dobrado pelos trompetes. Ocorre neste ponto, também, uma intensificação da atividade rítmica nesta camada, com a introdução das fusas. Finalmente, no segundo tempo do compasso 84, como uma espécie de anacruse para o momento XIVb, a textura “se abre”: as zonas pedal e acórdica ganham independência rítmica e a simples estrutura quintal que havia prevalecido no momento anterior gradualmente passa a incorporar outros graus da escala (exceto o sétimo grau, que é evitado na zona acórdica neste trecho), dando lugar a formas mais complexas. O exemplo 3.8 mostra uma redução desse momento, ilustrando bem este processo.

O exemplo 3.9 reproduz a frase 12, em sua versão original (a) e em uma redução da versão orquestral (b), excluindo a anacruse no último tempo do compasso 89 (90 na transcrição original). Como mostra o exemplo, esta frase traz em seus dois primeiros compassos a última quiáltera aninhada que Zappa decide eliminar da transcrição (preservando as durações reais, apesar disso não ser tão evidente neste caso). Do ponto de vista melódico, a frase evita inicialmente o terceiro, quarto e sexto graus, mas todos estes, com exceção do sexto, são eventualmente reintroduzidos. O quarto grau aparece novamente alterado como Lá bequadro. É importante observar, no entanto, que esta nota ganha no compasso 93 um destaque inédito: se até então esta “dissonante” quarta Jônica (considerando a tonalidade original de Mi Lídio) havia sido tratada na melodia apenas como “nota de passagem”, aparecendo raramente e com duração em geral menor que uma colcheia, aqui ela reaparece com uma duração de quase dois tempos, recorrendo mais três vezes na mesma frase. No solo original, é a primeira vez que o uso desta nota chega realmente a sugerir o modo Jônico, ainda que somente por três compassos. Na versão orquestral, significativamente, Zappa evita a interpretação Jônica resultante do pedal em Mi, substituindo-o por Lá e transformando a frase no único momento em Lá Lídio da peça (com a inclusão ocasional de uma tríade de Ré maior e de alguns cromatismos na linha de baixo no compasso 93). Apesar de anular o efeito da quarta Jônica, a substituição do pedal acaba dando ao Lá um destaque ainda maior, já que antes disso esta nota só havia aparecido como pedal uma vez, de forma bem passageira, no momento IV. Zappa aproveita-se aqui de uma simetria estrutural da própria frase melódica, especificamente a recorrência do motivo que vai da metade do compasso 93 (na transcrição original) ao primeiro tempo do compasso seguinte, para desmembrar a frase em hoquetos, criando assim, como mostra o exemplo, um jogo de pergunta e resposta. É especialmente

relevante a adição da figura realizada pela linha de baixo no compasso 93, já que, além de “preencher” as pausas da melodia, enriquecendo a textura e criando uma maior continuidade, ela dá um “tempero” cromático a este momento, que do contrário seria rigorosamente diatônico.

The image displays two musical examples, (a) and (b). Example (a) is a guitar transcription of the 'Theme from the 3rd Movement of Sinister Footwear' by Steve Vai, covering measures 91 to 96. It features a single melodic line on a guitar staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation includes triplets, sixteenth notes, and a 6:5 interval marked in measure 93. Example (b) is a piano reduction of the same piece, covering measures 90 to 95. It consists of three staves: a treble clef staff for the right hand and two bass clef staves for the left hand. The piano reduction includes chords, arpeggios, and a bass line that provides harmonic support and rhythmic continuity. Both examples use various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Exemplo 3.9: (a) “Theme from the 3rd Movement of Sinister Footwear” (transcrição de Steve Vai), compassos 91 a 96 (2:49-2:59), guitarra; (b) “Sinister Footwear”, terceiro movimento, compassos 90 a 95 (4:17-4:32) (redução nossa).

Para a última frase da peça, Zappa retorna, naturalmente, a Mi Lídio, mas não sem antes passar rapidamente por um pedal em Sol, aproveitando a omissão do terceiro e sétimo graus na melodia no compasso 95 (ver exemplo 3.10). Como já foi comentado, o compositor

prolonga as últimas duas notas da melodia para criar uma espécie de *rallentando* escrito, dando um caráter mais conclusivo a este fim de frase: o Mi, que durava um pouco menos de dois tempos, passa a durar quatro tempos, e o Fá sustenido que durava menos de dois compassos passa a durar cinco compassos (com uma *fermata* no último).

The image contains three systems of musical notation. The first system, labeled 'a)', is a single-staff guitar transcription in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features a melodic line with various rhythmic groupings: a triplet of eighth notes, a sextuplet of eighth notes, and an 11-measure phrase. The line ends with a half note G# and a quarter note F# with a fermata. The second system, labeled 'b)', is a piano reduction in grand staff (treble and bass clefs). The right hand plays the melodic line from system 'a)', while the left hand provides harmonic accompaniment with triplets and sustained notes. The third system continues the piano reduction, showing the final sustained notes and the fermata on the G# note.

Exemplo 3.10: (a) “Theme from the 3rd Movement of Sinister Footwear” (transcrição de Steve Vai), compassos 96 a 100 (2:59-3:09), guitarra; (b) “Sinister Footwear”, terceiro movimento, compassos 95 a 103 (4:32-5:03) (redução nossa).

A melodia termina assim sobre o segundo grau, Fá sustenido, a partir do qual Zappa cria um grande acorde Lídio (que omite apenas o sétimo grau), atingindo o *tutti* por meio da adição de camadas sucessivas à textura. Chama a atenção aqui o Fá sustenido inserido na *fermata* final, com uma instrumentação especialmente “brilhante” (piccolo, 2 flautas, glockenspiel, campanas, vibrafone e piano, todos em seu registro mais agudo, e violoncelos tocando um harmônico artificial); uma conclusão pouco usual, que no entanto parece ser

sugerida pela microfonia “parasitária” rigorosamente transcrita por Vai (indicada pela abreviação “fdbk.”, de *feedback*) no compasso 100 do solo original.

Vimos até aqui que, ao compor o terceiro movimento de “Sinister Footwear”, Zappa partiu das discontinuidades harmônicas e melódicas presentes na improvisação original – em especial a ambigüidade entre os modos Lídio e Jônico, devido ao emprego do quarto grau ora justo, ora aumentado – para, reforçando-as por meio da orquestração e de diversos procedimentos de rearmonização, criar uma intrincada forma-momento. Sem a homogeneidade harmônica, timbrística e textural característica do solo de guitarra, tais discontinuidades poderiam acabar por dismantelar completamente a unidade do movimento, fazendo com que este seja ouvido como uma mera colcha de retalhos. Esta claramente não é a intenção do compositor, no entanto, como evidencia o título de “tema” dado à improvisação original após a composição do balé. Para evitar que isso aconteça, Zappa garante à textura ao menos dois elementos de continuidade absoluta que se mantêm ao longo de toda a peça, “costurando” todos esses momentos em uma forma mais ou menos coesa: trata-se das partes de baixo elétrico e bateria. Apesar de se dar em um plano relativamente secundário na textura, poderíamos dizer que esse reforço da continuidade é uma função estrutural tão importante para o funcionamento da peça quanto a própria presença de uma linha de baixo e de um pulso métrico referencial; com efeito, ambos estes elementos são materializados em diversas combinações instrumentais ao longo da peça, mas permanecem sempre presentes, respectivamente, nas duas partes citadas.

The image shows two musical staves for a drum part. Staff (a) is divided into two sections. The first section is labeled 'pulso (ride)' and 'melodia', with notes marked with 'x' and '+' signs. The second section is labeled 'baixo' and 'pulso baixo', with notes marked with 'x' and '+' signs. Staff (b) is labeled 'chinese cym.', 'ride', and 'cast.', with notes marked with 'x' and '+' signs. Both staves include rhythmic markings such as '3', '5', and '11:12'.

Exemplo 3.11: “Sinister Footwear”, terceiro movimento, bateria, (a) compassos 9 a 13 (0:23-0:37); (b) compassos 92 a 94 (4:23-4:31).

A bateria, especificamente, desempenha em diversos momentos da peça um papel fundamental para a manutenção de uma continuidade em segundo plano, ao “amalgamar” figuras rítmicas que concorrem em camadas distintas da textura. Tal procedimento, com efeito, já foi comentado anteriormente na seção 2.1.3, em referência a um trecho de “Bob In

Dacron”²⁷. O exemplo 3.11 reproduz dois excertos ilustrativos da parte da bateria. O primeiro destes (3.11a), que corresponde aos últimos cinco compassos do exemplo 3.2, indica acima do pentagrama, com linhas tracejadas, as camadas da textura que estão sendo dobradas pela bateria. Vê-se assim que, inicialmente, a bateria meramente materializa o tactus com pulsos regulares no prato de condução (*ride*), marcando com o chimbau (*hi-hat*) a cabeça do segundo compasso deste excerto. No segundo e terceiro compassos a bateria passa a dobrar o ritmo da melodia no chimbau, usando chimbau aberto (indicado por um círculo sobre a cabeça da nota) para marcar as notas mais longas; já nos últimos dois compassos, a bateria dobra o ritmo da linha de baixo, usando tom-tons e roto-tons no quarto compasso e bumbo no quinto (que retoma ainda a marcação do tactus no prato de condução).

Já o segundo excerto (exemplo 3.11b) corresponde aos últimos três compassos completos do exemplo 3.9b. Nesta passagem, como vimos, Zappa fragmenta a linha melódica original em uma série de pequenas células motivicas, que são então distribuídas em diversas camadas, criando uma espécie de hoqueto entre os diversos naipes instrumentais. Na parte da bateria, como uma comparação rápida entre os dois exemplos deve bastar para mostrar, o compositor ressintetiza o ritmo resultante da justaposição destes fragmentos em uma única linha, garantindo ao mesmo tempo uma certa continuidade em meio a esta textura “truncada” e uma maior segurança rítmica para o restante do conjunto. Esta segurança é assegurada em diversos momentos nestes dois excertos em que a bateria “preenche” os ritmos originais, com o objetivo de tornar mais evidente a grade métrica e suas subdivisões simples – notavelmente, a última colcheia do terceiro compasso do exemplo 3.11a, que enfatiza o contratempo do terceiro tempo deste compasso, reforçando o andamento para a continuação da frase no compasso seguinte, e o segundo ataque do terceiro compasso do exemplo 3.11b, que tem a função de evidenciar a subdivisão da tercina, ajudando as flautas, guitarra e violinos a se manterem “juntos” nesta passagem. Igualmente importantes, é claro, são os ataques na cabeça do segundo e terceiro tempos do compasso anterior, já que, com exceção do baixo elétrico no terceiro tempo, estes ataques estão ausentes no restante da textura, o que tende a criar um certo risco de “desencontro” entre os naipes em um contexto fragmentado como este.

Com efeito, essa técnica de “preenchimento das lacunas” presentes na textura é um aspecto bastante característico da escritura de Zappa para bateria (especialmente nas obras orquestrais, em que o instrumento freqüentemente desempenha uma dupla função, reforçando simultaneamente o tactus e a linha melódica). O exemplo 3.12 traz mais dois excertos em que este reforço se mostra crucial para a coesão rítmica do conjunto. No primeiro excerto

27 Ver exemplo 2.4.

(exemplo 3.12a), a bateria, inicialmente, apenas marca a grande “quartina” que divide o primeiro compasso, reforçando assim as cabeças de tempo dentro desta subdivisão. No compasso seguinte, vê-se a bateria novamente “preenchendo as lacunas” da linha rítmica original, fornecendo uma importante referência para os clarinetes, vibrafone e violas, que executam a melodia neste ponto. Neste caso, a peça utilizada para realizar os preenchimentos é o bumbo, enquanto os ataques da melodia são reforçados pelas castanholas no primeiro tempo e pela caixa no segundo e terceiro; a mudança de timbre serve assim, ainda, para tornar mais evidente o início da segunda septina. No exemplo 3.12b, que já foi visto anteriormente como parte do exemplo 3.6b, a combinação castanholas/bumbo é novamente empregada com esta função, porém aqui a presença da bateria é ainda mais fundamental, já que a duração das quiálteras originais, que entram em dissonância com a camada métrica e inclusive anulam o tempo forte do compasso 73 (contradição que Zappa resolve, como já vimos, eliminando a barra de compasso neste ponto), torna especialmente difícil obter uma execução ritmicamente precisa desta passagem. A bateria fornece assim o “máximo divisor comum” entre a camada melódica e a camada métrica, restaurando todas as cabeças de tempo e ajudando a organizar esta grande hemíola.

The image contains two musical examples, (a) and (b), illustrating complex rhythmic patterns. Example (a) shows two staves: a melody staff in treble clef and a drum staff. The melody staff has a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It features several rhythmic groupings: a 4:3 ratio, a 3-beat group, a 7-beat group, and a 7:8 ratio. The drum staff includes 't.t.'s (tom-toms) and '(cast.)' (castanets) with corresponding rhythmic markings. Example (b) shows a melody staff and a drum staff. The melody staff has a key signature of three sharps and a 3/4 time signature, with three 5:4 ratio markings. The drum staff is labeled 'cast.' and shows a complex rhythmic pattern with 5-beat groupings.

Exemplo 3.12: “Sinister Footwear”, terceiro movimento, melodia e bateria, (a) compassos 24 e 25 (1:05-1:11); (b) compasso 72 (3:23-3:28).

Já a linha de baixo contribui para a continuidade de uma forma bem mais específica, por meio da inserção de elementos conectivos entre os momentos. Este procedimento é bastante evidente, por exemplo, no final dos já comentados exemplos 3.3 e 3.5, em que Zappa

“prepara” as mudanças de sistema Lídio com a introdução de um gesto escalar descendente na linha de baixo. Com efeito, esta prática é observada em praticamente todos os momentos que compõem a peça, salvo as poucas exceções em que a linha melódica não deixa “espaço” para qualquer atividade nas outras camadas, forçando assim uma mudança de momento mais abrupta, ou seja, mais descontínua. Tal uso de elementos conectivos para integrar momentos que, do contrário, pareceriam totalmente descontínuos e desprovidos de qualquer ligação estrutural direta nos remete à análise de Kramer das “Sinfonias de Instrumentos de Sopro” de Stravinsky, definida pelo autor como “não um exemplo de tempo momento puro mas uma peça na qual a linearidade é contraposta à não-linearidade.”²⁸ (KRAMER, 1988, p. 222). Com efeito, a descrição que o autor dá desta obra parece se aplicar como uma luva ao terceiro movimento de “Sinister Footwear”:

[...] Muitas peças que retêm resquícios de pensamento linear ainda podem ser ouvidas significativamente em tempo momento por exibirem os requeridos altos graus de descontinuidade entre seções e relativa auto-contenção dentro de cada seção. [...] Esta peça [as “Sinfonias de Instrumentos de Sopro”] pede para ser ouvida em tempo momento *apesar de suas conexões de alturas por graus conjuntos, climax, fanfarra de abertura e cadência final*. Ela é uma forma momento, apesar de ser um exemplo remoto e impuro. Sua temporalidade pertence primariamente ao tempo momento pois *suas seções são relativamente estáticas* e porque *há uma descontinuidade considerável entre elas*.²⁹ (KRAMER, op. cit., p. 52, grifo nosso).

O conflito entre linearidade e não-linearidade, inerente ao discurso de várias obras de Stravinsky, certamente teve uma influência fundamental na estética composicional de Zappa, que percebeu como a continuidade e a descontinuidade podiam ser controladas em um nível local para criar formas marcadamente descontínuas (ou “inconsistentes”, termo usado pelo próprio compositor para descrever a obra *Lumpy Gravy*), mas que ainda apresentam um certo grau de conexão entre seções, no nível dos detalhes, e uma certa coesão formal no nível da macroestrutura. Esta tensão constante entre linearidade e não-linearidade, enfim, é um aspecto fundamental da estética composicional de Zappa, que pode ser observado em praticamente toda sua produção instrumental (chegando eventualmente a se tornar o principal elemento propulsor do discurso, como veremos em “Naval Aviation In Art?”)³⁰.

28 “[...] Not an example of pure moment time but rather a piece in which linearity is played off against nonlinearity.”

29 “[...] Several pieces that retain remnants of linear thinking still can be heard meaningfully in moment time because they exhibit the requisite high degrees of discontinuity between sections and relative self-containment within sections. [...] This piece demands to be heard in moment time despite its stepwise pitch connections, climax, opening fanfare, and final cadence. It *is* a moment form, albeit an early and impure example. Its temporality belongs primarily to moment time because its sections are relatively static and because there is considerable discontinuity between them.”

30 Ver seção 3.4.

3.2 “Outrage At Valdez”

Esta peça foi composta para o documentário homônimo produzido pela Sociedade Cousteau em 1990, que retrata a catástrofe ecológica resultante da colisão do petroleiro Exxon Valdez no ano anterior, derramando cerca de 41 milhões de litros de petróleo no canal Prince William, no Alasca. A trilha sonora foi toda produzida por Zappa no Synclavier e incluía um tema do qual, segundo o compositor, “apenas 50 segundos” foram usados no filme (ZAPPA, 1993); o tema completo foi posteriormente adaptado para a instrumentação do Ensemble Modern e incluído no álbum *The Yellow Shark*³¹. Com efeito, “Outrage At Valdez” (de aqui em diante “OAV”) é apenas uma das várias peças no álbum que foram originalmente concebidas no Synclavier. Ao contrário de outros compositores da segunda metade do século XX, que buscaram transportar para a escritura instrumental técnicas e sonoridades desenvolvidas na composição eletrônica³², Zappa abordou o meio computacional na década de 1980 principalmente como uma possibilidade de expansão ilimitada da própria escritura instrumental. Ao longo deste período, o compositor passou a explorar dissonâncias rítmicas cada vez mais complexas, aproximando-se cada vez mais do idioma característico de suas improvisações à guitarra – levando a maiores imbricações entre processos planejados e improvisatórios no estilo composicional que Clement denomina “híbrido”. Com efeito, é muito provável que boa parte, se não toda a melodia de “OAV”, tenha sido improvisada pelo compositor diretamente no teclado musical do Synclavier, procedimento que já havia empregado em algumas peças conhecidas, como “Night School” (*JFH*, 1986). Como explicou o próprio compositor, no entanto, seu interesse pelo meio eletrônico não se restringia a uma mera transposição dos limites da exeqüibilidade técnica:

A maioria das minhas composições hoje são *escritas em e executadas por* uma máquina – um instrumento musical computadorizado chamado **Synclavier**. Ele me permite criar e gravar um tipo de música que é impossível (ou tediosa demais) de ser tocada por seres humanos.

Quando eu digo tediosa demais, quero dizer que na maioria das composições, alguém tem que tocar *as coisas no fundo* [o acompanhamento]. Se você já esteve em uma banda ou sabe alguma coisa sobre músicos, você sabe que nenhum músico jamais gostou de tocar uma parte de fundo. Sua mente vagueia.

Muita da música de hoje envolve uma linha de baixo ostinato ou algum outro tipo de figura repetida, e se a figura não é tocada com precisão e convicção, o que quer que seja posto em cima não funciona. Para poupar a sanidade de músicos que não conseguem manter suas mentes focadas quando designados para serviços de acompanhamento, esta máquina pode tocar ostinatos – alegremente – até ficar sem

31 Ver seção 1.1.3. Na verdade, o filme inclui apenas 25 segundos do tema tal qual registrado no álbum e na partitura.

32 Tal abordagem é evidente na música orquestral de Iannis Xenakis e György Ligeti, por exemplo.

fôlego (com a diferença que ela nunca fica sem fôlego).³³ (ZAPPA; OCCHIOGROSSO, 1989, p. 172, grifo do autor).

Assim, o Synclavier não só permitiu a Zappa uma maior liberdade na invenção rítmica, mas serviu também como um incentivo para explorações irrestritas daquilo que denominamos “forma ostinato”³⁴. “OAV” ilustra bem este lado da produção eletrônica do compositor. Esta peça é caracterizada por quatro elementos principais: a) por ser, em essência, uma longa melodia de caráter improvisatório, absolutamente diatônica e baseada no modo Eólio por praticamente toda sua extensão; b) pelo acompanhamento estático, um permanente ostinato em 9/8; c) pelo grau extremo de complexidade rítmica na linha melódica; e d) pelas refinadas técnicas de orquestração a que esta é sujeita, extrapolando a idéia da *klangfarbenmelodie* (“melodia de timbres”). Apesar de a peça apresentar uma única articulação formal evidente, para fins analíticos sua estrutura pode ser dividida em cinco seções, de acordo com as transposições sofridas pelo acompanhamento em ostinato (que naturalmente implicam também em transposições da escala na qual a linha melódica se baseia). Cada seção, assim, é absolutamente estática em sua harmonia; esse esquema formal pode ser resumido em um grande “grupeto”, partindo de Fá Eólio, passando rapidamente por Mi bemol Eólio, Fá Eólio novamente e Fá sustenido (ou Sol bemol) Eólio, para finalmente concluir em uma longa seção sobre a tonalidade original. Clement classifica esta forma como um “quasi-rondó” com a estrutura A-B-A'-C-A", articulada pelo retorno periódico da tonalidade de Fá Eólio³⁵. Assim como no terceiro movimento de “Sinister Footwear”, Zappa estabelece uma diferenciação entre as seções não só por meio da orquestração, mas sobretudo pela polarização, omissão ou alteração de certos graus da escala em determinadas passagens da melodia e da eventual supressão ou substituição do pedal Eólio. No entanto, como veremos, tal diferenciação é muito mais sutil em “OAV”; apesar de o início e fim da peça apresentarem claramente intenções diferentes, de modo geral a sonoridade varia muito pouco

33 “Most of my compositions today are *written on and performed by* a machine – a computer musical instrument called the **Synclavier**. It allows me to create and record a type of music that is impossible (or too boring) for human beings to play.

When I say too boring, I mean that in most compositions, someone has to play *the stuff in the background*. If you’ve ever been in a band or know anything about musicians, you know that no musician ever liked to play a background part. His mind wanders.

Much of today’s music involves an ostinato bass line or some other type of repeated figure, and if the figure isn’t played accurately, with conviction, whatever is laid on top of it doesn’t work. To save the sanity of musicians who can’t keep their minds focused when assigned to accompaniment duties, this machine will play ostinatos – cheerfully – until it’s blue in the face (except it never gets blue in the face).”

34 Ver seção 2.1.4.

35 Clement comete uma pequena imprecisão aqui: a estrutura formal é articulada na verdade pelas mudanças de sistema Lídio (explícitas, como veremos, nas diferentes transposições da figura tocada em ostinato pela celesta), o que não necessariamente implica na permanência do pedal Eólio por toda a extensão de cada seção.

ao longo de seus pouco mais de três minutos, o que dificulta sua escuta como uma forma-momento. Por outro lado, Zappa faz questão de introduzir algumas descontinuidades óbvias que, somadas à curta duração da peça, trazem complicações para uma escuta potencialmente “vertical”. “OAV” é esteticamente bem alinhada, portanto – paradoxalmente, muito mais que o terceiro movimento de “Sinister Footwear” – com as características (e numerosas) improvisações guitarrísticas gravadas por Zappa ao longo de sua carreira.

Como vimos na seção 2.3.3, dos cinco modos do sistema Lídio, o Eólio é o que mais raramente aparece na música de Zappa. Clement (2009) atribui o papel secundário dado a esse modo à sua qualidade “escura”, já que o compositor tinha uma preferência evidente por modos mais “claros” como os três modos maiores ou mesmo o Dórico. Segundo Clement (op. cit., p. 141),

A qualidade geralmente brilhante das escolhas modais de Zappa realça a falta de “tragédia” expressa por sua música. Os significantes musicais tradicionais de tragédia – por exemplo, a “cadência de lamento” (i-bVII-bVI-V) – com frequência exploram explicitamente o potencial do modo Eólio. Significativamente, a única peça em que Zappa utiliza o modo Eólio de forma extensiva evoca claramente o trágico.³⁶

O autor se refere aqui justamente a “OAV”. É evidente que Zappa tinha consciência das implicações “trágicas” tipicamente atribuídas ao modo Eólio por ouvidos ocidentais; o próprio compositor, ao responder a uma pergunta sobre o que entendia por “conteúdo emocional da música”, referiu-se a estes “efeitos psicológicos” da harmonia:

É um desafio e tanto atingir alguém emocionalmente sem usar palavras que tenham conexões literais. [...] Chegar no nível de performance em que você não está mais pensando em operar uma peça de maquinário [como um instrumento musical] e consegue simplesmente projetar algo emocional através do maquinário, isso é digno de respeito. Escrever uma canção sobre por quê alguém te deixou, isso é estúpido. [...]

O que eu entendo como o conteúdo emocional da música provavelmente é bem diferente do que você entende. Como eu escrevo música, eu sei quais são as técnicas. Se eu quisesse escrever algo que te faria chorar, eu poderia fazê-lo. [...] Há formas de fazer isso. É um truque barato. [...]

Não é simplesmente sentimental. Existem certos climas harmônicos que você pode construir. Existem certas notas de uma escala que você pode tocar dentro de um clima harmônico para “infligir pathos” [...]. O cara comum não sabe quanto previsível e fácil é fazer essas coisas; se você simplesmente encarar isso cientificamente, você pode fazê-lo.³⁷ (ZAPPA apud LYONS; FRIEDMAN, 1987, p. 68).

36 “The general brightness of Zappa’s modal choices highlights the lack of ‘tragedy’ expressed by his music. Traditional musical signifiers of tragedy — for example the ‘lament progression’ (i-bVII-bVI-V) — often explicitly exploit the Aeolian mode’s potential. Significantly, the only piece in which Zappa extensively utilizes the Aeolian mode clearly evokes the tragic”.

37 “It’s quite a challenge to reach somebody emotionally without using words that have literal connections. To perform expressively on an instrument, I have respect for that. To get to the level of performance where you

Dado o sarcasmo e o humor ácido característicos da arte de Zappa, entretanto, é natural esperar que o clima de tragédia tenha em sua música uma função explicitamente cômica ou de paródia. Um exemplo óbvio é a canção “Why Does it Hurt When I Pee?” (*JG*, 1979; *YCDTOSA3*, 1984), cuja harmonia é toda baseada no modo Eólio (aludindo inclusive, durante as estrofes, à “cadência de lamento” citada por Clement). Em seu contexto original na ópera-rock *Joe’s Garage*, a canção funciona como uma espécie de ária, durante a qual o protagonista Joe faz a “horível descoberta” de estar com gonorréia (que ele ingenuamente acredita ter contraído “no assento da privada”) (ZAPPA, 1995b). Em “OAV”, pelo contrário, não há qualquer traço de comédia; a peça soa quase como se tivesse sido composta expressamente para ilustrar o depoimento acima, isto é, com o único propósito de “escrever algo que te faria chorar”³⁸. Esta obra pode ser considerada atípica, assim, justamente pela seriedade e, poderíamos dizer, “cientificismo” com que evoca este tipo de pathos. Coincidentemente, Zappa (apud LYONS; FRIEDMAN, 1987, p. 68) ilustra seus comentários logo em seguida na entrevista citada acima dizendo que “[se você] tocar um monte de Sis na tonalidade de Lá menor[...], isso vai te dar aquela pequena ‘pontada’.”³⁹ “OAV” começa exatamente polarizando a nota Sol na tonalidade de Fá Eólio, basicamente o exemplo descrito por Zappa transposto dois tons abaixo.

Apesar de “OAV” ser integralmente baseada na exploração do modo Eólio, Clement (op. cit., p. 142) observa que “a peça também manifesta a natureza tênue do modo Eólio em relação ao sistema Lídio.”⁴⁰ O exemplo 3.13 mostra uma redução dos compassos 2 a 4, com indicações de instrumentação, apresentando nos dois pentagramas inferiores os elementos básicos do ostinato (que retorna praticamente inalterado, com pequenas diferenças na instrumentação, nas seções A' e A”).

are no longer thinking about operating a piece of machinery and can just project something emotional through the machinery, that is worthy of respect. Writing a song about why somebody left you, that’s stupid. [...]

What I think of as the emotional content of music is probably a lot different than what you think of. Since I write music, I know what the techniques are. If I wanted to write something that would make you weep, I could do it. There’s stuff that you stick in there. There’s ways to do it. It’s a cheap shot. [...]

It’s not just sentimental. There are certain harmonic climates that you can build. There are certain notes of a scale that you can play within a harmonic climate to “wreak pathos,” and it’s very predictable. The average guy doesn’t know how predictable or easy it is to do that stuff, if you just look at it scientifically, you can do it.”

38 Referimo-nos aqui, obviamente, apenas ao tema que foi adaptado para a versão instrumental. Considerando a trilha sonora original, existem de fato (ainda que poucos) momentos com a nítida intenção de paródia, incluindo uma citação da cantiga marítima tradicional “What Shall We Do with a Drunken Sailor?”.

39 “[If you] play a lot of Bs in the key of A minor [...] that’s going to give you that little twinge.”

40 “While the general use of Aeolian in ‘Outrage at Valdez’ is fitting to the depiction of its extra-musical subject matter, the piece also manifests the tenuous nature of the Aeolian mode in relation to the Lydian system.”

♩ = 144
melodia (cl. + vla. + dobras pontuais)

fg., tpa 1 fl. + band. 8^a +
glksp. & pno 15^a tpa. 2

tpa 2 tpas., tba.,
c. ing., cl. b. tpa 1

celesta

harpa

fg. + tbn. 1

fg + tba + violão.
pno. + tpa. alpina (*Alphorn*)

tpas. + tba. + pno. + violão,
tpa. alp.

Exemplo 3.13: “OAV”, compassos 2 a 4 (0:00-0:09)⁴¹ (redução nossa).

Clement (loc. cit.) nota que, apesar de o pedal definir claramente a tonalidade de Fá Eólio, “as demais camadas do ostinato [...] contradizem levemente [esta interpretação]”.⁴² O autor se refere especificamente às partes da harpa e da celesta: a harpa toca um intervalo de quarta justa ascendente Fá-Si bemol, enquanto a figura arpejada realizada pela celesta poderia ser entendida como uma estrutura terçal estendida em Si bemol Dórico (Si bemol-Ré bemol-Fá-Lá bemol-Dó-Mi bemol, com o Sol da melodia servindo como décima terceira). Ambas as partes sugerem portanto a tonalidade de Si bemol Dórico, em conflito com a leitura de Fá Eólio imposta pelo pedal, conflito cujas implicações serão efetivamente exploradas por Zappa ao longo da peça. Curiosamente, as três primeiras notas do ostinato da celesta (a tríade de Si bemol menor) na verdade não são tocadas na gravação oficial, provavelmente por uma instrução verbal do próprio Zappa ao tecladista Ueli Wiget, que não foi incorporada na posterior edição da partitura. Clement observa que se por um lado a parte da celesta, sem estas três notas, pode ser entendida como um simples acorde de Fá menor com sétima, reforçando assim o pedal, ela também

41 Todas as minutações fornecidas para esta peça referem-se à gravação editada no álbum *The Yellow Shark*.

42 “The modal analysis of F Aeolian is based on the strongly emphasized F pedal. The other ostinato layers, however, slightly contradict the F-Aeolian interpretation.”

coloca em questão a interpretação Eólia, já que a nota Ré bemol (a sexta menor) não está mais presente no acompanhamento, delegando à melodia a tarefa de confirmar ou contradizer o modo Eólio. A sexta menor Ré bemol aparece de fato na melodia, mas raramente: ela ocorre apenas uma vez na seção A, duas na seção A' e nenhuma vez em todos os 23 compassos da seção A"⁴³. (ibid., p. 143).⁴⁴

Cabe notar que o grau em questão, a sexta Eólia, é também a tônica Lídia do sistema, uma altura que, segundo Clement, costuma ser “tratada com cuidado” tanto no modo Lídio quanto no Jônico. Como foi dito acima, durante quase toda a seção inicial, que se estende até o compasso 15, a melodia polariza fortemente o segundo grau da escala, Sol (a sétima altura do EQL e, portanto, a nota mais afastada da tônica Lídia pelo ciclo de quintas).

A parte da harpa tem ainda um outro efeito, não mencionado por Clement: devido ao seu caráter sincopado, que polariza a segunda colcheia de cada compasso (o Si bemol), ela tende a obscurecer os “tempos fortes”. Com efeito, apesar de os ataques enfáticos do pedal na cabeça de cada compasso, vários outros fatores contribuem para enfraquecer a estrutura métrica de 9/8: a presença do chocalho marcando continuamente a pulsação em colcheias, sem qualquer tipo de acentuação; o caráter sincopado do próprio ostinato da celesta, que acentua a cabeça do segundo tempo e a terceira colcheia do segundo e terceiro tempos; e finalmente o ritmo marcante da figuração motívica inicial da melodia, que sugere fortemente um padrão métrico de 7/8. Este padrão é quebrado no quinto compasso, mas a esta altura já não há qualquer chance de o compasso de 9/8 ser percebido como tal; pelo contrário, passamos a perceber apenas um longo ciclo de dezoito colcheias delimitado pela recorrência do pedal grave a cada dois compassos. Tal concepção “cíclica” do tempo, em que a noção de tempos fortes e fracos (e portanto de hierarquia métrica) é eliminada, aproxima-se portanto da já citada idéia das *talas* da música clássica indiana⁴⁵, contribuindo para o caráter improvisatório geral da peça.

A abertura se conclui no compasso 7 com um tutti dos sopros e cordas no registro grave, formando um acorde cerrado que poderia ser entendido em uma leitura terçal como um

43 “Significantly, [...] the withholding of the opening three celesta pitches also calls into question the Aeolian interpretation, as the pitch Db (the flat sixth) is no longer present in the accompaniment. This leaves the melody with the task of confirming or contradicting the Aeolian mode. The flat sixth Db does in fact appear in the melody, but rarely; it occurs only once in the A section, twice in the A' section, and zero times in the entire 23-measure A" section.”

44 Clement chama de seção A" apenas a passagem que apresenta o pedal em Fá, do compasso 36 ao 58; entretanto, visto que esta seção abrange na verdade do compasso 34 (o retorno ao sistema Lídio de Ré bemol) ao 60 (o final da peça), deve-se notar que o Ré bemol aparece de fato uma vez no próprio compasso 34; por mais que não se possa dizer que se esteja em Fá Eólio já nesse compasso, a presença da nota no início da seção é suficiente para esclarecer aos ouvidos em qual sistema Lídio a melodia se desenrola.

45 Para uma discussão aprofundada de como o estabelecimento de uma estrutura hierárquica entre tempos fortes e fracos é determinante para o conceito de métrica na música ocidental, consultar AROM, 1991, p. 194-200.

Fá menor com sétima, nona e décima primeira – agregando assim todos os graus da escala, exceto (novamente) a sexta Eólia Ré bemol. Clement (op. cit., p. 143) nota que “além dos elementos do ostinato que potencialmente conflitam com Fá Eólio, outros eventos ocorrem ao longo da peça que ameaçam prevalecer sobre o pedal Eólio”, mas que “enquanto os ostinati da celesta e da harpa sugeriam Si bemol Dórico, estes momentos apontam para Ré bemol Lídio, a tônica do sistema Lídio que contém Fá Eólio.”⁴⁶ O primeiro destes momentos ocorre no final da primeira seção, no compasso 13, quando Zappa introduz momentaneamente um pedal em Ré bemol (acompanhado da quinta Lá bemol). Como mostra o exemplo 3.14, o novo pedal é inserido nos momentos de “respiro” do pedal Eólio, isto é, quando o peso é retirado do extremo grave e deslocado para a oitava superior (ainda que, novamente, sem qualquer relação com a suposta métrica de 9/8); o pedal anterior é suprimido apenas no compasso 15, o último desta seção. A passagem por Ré bemol Lídio funciona aqui, assim, como uma espécie de “preparação” para a mudança para Mi bemol Eólio (isto é, para o sistema Lídio de Dó bemol) no compasso 16.

Exemplo 3.14: “OAV”, compassos 13 a 15 (0:33-0:42) (redução nossa).

Na segunda seção, que dura, assim como as duas seguintes, apenas seis compassos, o acompanhamento se rarefaz e é transposto um tom abaixo. É interessante notar que as primeiras três notas do ostinato da celesta passam a ser omitidas também na partitura, sendo substituídas por uma pausa de semínima pontuada. Entretanto, a sexta Eólia (ou tônica Lídia) passa a ser polarizada a partir do compasso 17 pelos dois violinos e glockenspiel, que executam uma versão modificada do ostinato anteriormente tocado pela harpa, de modo que a

46 “Besides the ostinato elements that potentially conflict with F Aeolian, other events occur throughout the piece which threaten to overtake the Aeolian pedal. But whereas the celesta and harp ostinati suggested Bb Dorian, these moments hint at Db Lydian: the tonic of the Lydian system in which F Aeolian resides.”

quarta justa Fá-Si bemol é substituída pela terça menor Sol sustenido-Si (o quarto e sexto graus enarmonizados), começando agora na segunda colcheia de cada compasso – com um atraso de uma colcheia, portanto, em relação à figura inicial. Agregada ao pedal em Mi bemol, no entanto, esta figura pode ser entendida como um arpejo de uma tríade de Lá bemol menor na segunda inversão, continuando a favorecer assim, ao menos potencialmente, uma leitura Dórica⁴⁷. A melodia desta seção, reproduzida no exemplo 3.15, começa com um Sol ligado da seção anterior, ouvido como retardo para o Fá que vem em seguida. A configuração escalar geral acompanha a transposição do acompanhamento; a melodia deixa de polarizar o segundo grau, entretanto, e começa a ganhar um caráter bem mais movido. Tal impressão de movimento é criada por meio de jogos simétricos entre os intervalos de quarta justa, segunda maior e terça menor presentes na escala, mas é na verdade apenas aparente, já que efetivamente a melodia é paralisada em torno do terceiro segmento pentatônico do sistema Lídio de Dó bemol, omitindo portanto o terceiro e sexto graus da escala (o sexto grau aparece apenas duas vezes na melodia, de forma muito breve, enarmonizado como si natural). A harmonia sugerida pela linha melódica nesta seção pode ser mais simplesmente representada como um recorte (diagonalmente simétrico, inclusive se optarmos por incluir o Sol do compasso 15/16 e o Si natural do compasso 21) de uma rede “de frequências” de 5 por 2⁴⁸, como mostra a figura 3.1.



Exemplo 3.15: “OAV”, compassos 16 a 21 (0:42-1:01), melodia (redução nossa).

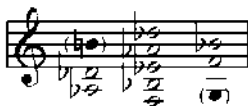


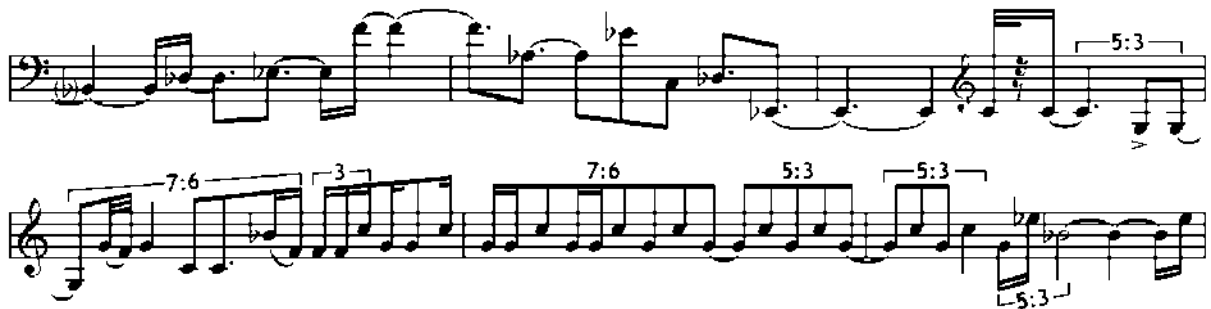
Figura 3.1: Rede de 5 por 2 sugerida no exemplo 3.15.

A terceira seção, cuja melodia é reproduzida no exemplo 3.16, retorna ao pedal e à

47 Este emprego do pedal Eólio apresenta uma interessante convergência com a teoria de George Russell, citada na seção 2.3.2, que trata o modo Eólio como uma mera inversão do Dórico.

48 Ver seção 1.3.3.

escala originais, e apresenta em seu ponto central a única secção formal evidente na peça: no final do segundo tempo do compasso 24, logo após a reintrodução momentânea do pedal Lídio em Ré bemol do exemplo 3.14 no baixo registro (novamente acompanhado da quinta Lá bemol), o fluxo melódico é interrompido para dar lugar a uma espécie de fanfarra de caráter bem mais rítmico, quase percussivo, com nítida intenção de criar um contraste em relação à textura estática estabelecida desde o início da peça. O ostinato que caracteriza o acompanhamento permanece essencialmente inalterado, mas é temporariamente encoberto pela atividade rítmica que toma o primeiro plano. Esta fanfarra cria assim uma ruptura também dentro desta secção, fazendo com que ela possa ser entendida como constituída por duas “frases”. A primeira destas, que vai do compasso 22 até a metade do 24, como mostra a figura 3.2a, pode ser entendida como um recorte de uma rede de 7 por 2, com apenas algumas notas (Si bemol, Dó e o último Mi bemol) sofrendo deslocamento por oitavas. A visualização se torna bem mais simples, entretanto, se expandirmos a rede para abranger ainda o Fá pedal e a já citada quinta Ré bemol/Lá bemol (figura 3.2b). Já a fanfarra que se segue tem sua construção baseada novamente em quartas, ocupando um recorte bastante simples de uma rede de 5 por 2. Os últimos dois ataques do compasso 24 são harmonizados pela trompa e trombone com as notas Fá e Dó na região grave (formando assim um acorde Dó sus4, ou Fá sus2 “na segunda inversão”), o que sugeriria uma expansão dessa rede em direção ao “sudoeste”, além do espaço ocupado pela melodia (figura 3.2c).



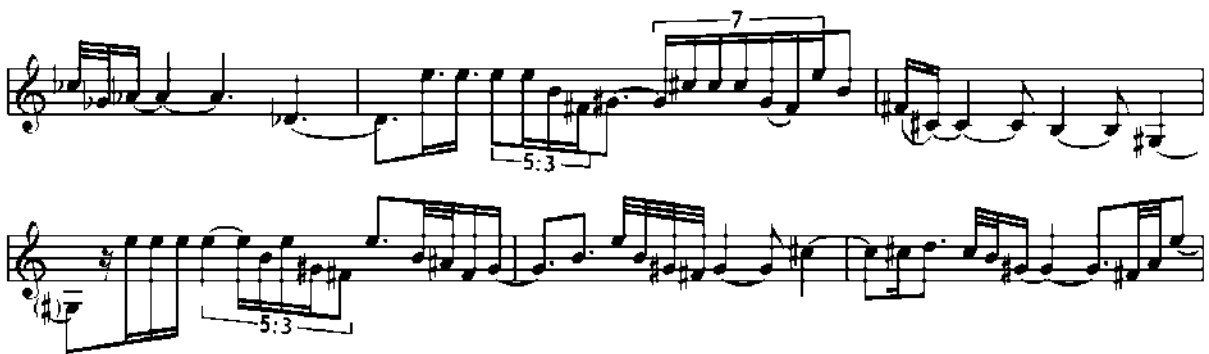
Exemplo 3.16: “OAV”, compassos 22 a 27 (1:01-1:19), melodia (redução nossa).



Figura 3.2: Redes de 7 por 2 (a e b) e 5 por 2 (c) sugeridas no exemplo 3.16.

O centro é deslocado para Fá sustenido Eólio (ocasionalmente enarmonizado como

Sol bemol) na quarta seção, com o ostinato original transposto meio tom acima; desta vez, apenas as duas primeiras notas da figura da celesta são eliminadas. Os graus evitados na melodia nesta seção são o terceiro e o sexto – o segmento pentatônico empregado, portanto, é novamente o terceiro (neste caso, no sistema Lídio de Ré), ainda que ambos os graus apareçam no último compasso, já na transição de volta à tonalidade original de Fá (ver exemplo 3.17). Esta transição inclui a intervenção do pedal *Mixolídio*, Mi, nos compassos 31 e 33. Curiosamente, a melodia passa rapidamente por um Lá sustenido no final do compasso 31, sugerindo assim a escala de Mi Lídio. Naturalmente, o Lá natural continua presente na parte da celesta; é interessante observar, entretanto, que um deslocamento para o sistema Lídio de Mi não causaria, em princípio, nenhum conflito com a melodia, forçando apenas a reinterpretação do segmento pentatônico utilizado nesta seção como o primeiro, e não terceiro, do EQL. Como mostra a figura 3.3, todo este quarto fragmento da melodia pode ser reduzido a um outro recorte da mesma malha exposta na figura 3.1. Esta seção atua assim como uma espécie de espelho da segunda, em torno de um eixo de simetria marcado pela entrada da fanfarra precedente.



Exemplo 3.17: “OAV”, compassos 28 a 33 , melodia (1:19-1:38) (redução nossa).

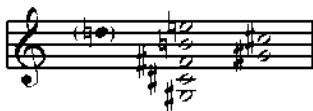


Figura 3.3: Rede de 5.2 sugerida no exemplo 3.17.

A seção final retorna ao sistema Lídio original de Ré bemol por mais 27 compassos. Contudo, Zappa atrasa o retorno do pedal Eólio em Fá em dois compassos, mantendo neste trecho o pedal Mixolídio do final da seção anterior (naturalmente transposto meio tom abaixo, agora em Mi bemol), tocado inclusive pelo mesmo instrumento, o violoncelo, dando assim maior continuidade à transição. É interessante notar que a quarta justa Fá-Si bemol do

ostinato, agora assumida pelo violão, começa a ganhar reforços a partir do compasso 41, de modo que a percepção do centro tonal vai gradualmente se deslocando para o pedal Dórico, Si bemol. A partir do compasso 44 a figura é transposta uma oitava abaixo (duas oitavas nas partes de piano e contrabaixo) e passa a ser executada por um número bem maior de instrumentos, todos tocando no registro mais grave, contribuindo ainda mais para a afirmação do Si bemol como um novo pedal em potencial. Especificamente na parte do contrabaixo, que permanece até o compasso 51, o intervalo de quarta justa soa em um registro *abaixo* do pedal em Fá (ainda que o Si bemol agora seja tocado staccato, sem o período de ressonância que apresentava antes). O breve retorno do pedal Mixolídio no compasso 50 também contribui para o enfraquecimento do Fá como centro tonal. O ostinato da celesta volta à sua figura original, ainda que as três primeiras notas permaneçam inaudíveis; o sexto grau, Ré bemol, aparece brevemente no primeiro compasso desta seção mas é evitado por todo o restante da melodia. Zappa mantém o esquema geral de configuração intervalar, privilegiando quartas justas, segundas maiores e terças menores; a única “perturbação” harmônica adicional vem quase no final da peça, no compasso 54, com a introdução do cromatismo Fá sustenido (ver exemplo 3.18), porém mesmo essa alteração pode ser entendida como uma extensão de um outro recorte da mesma rede de 5 por 2 da figura 3.3, agora enarmonizada (figura 3.4). Pode-se argumentar que a alteração, rapidamente abandonada, não passa de uma bordadura; contudo, trata-se da única alteração cromática em meio ao diatonicismo absoluto da obra, causando assim um forte impacto. Este gesto sugere de fato o início de uma “coda”, ainda que não volte a ocorrer nenhum contraste formal evidente, já que a melodia é concluída logo em seguida, de forma abrupta, com um grande glissando descendente de Fá 5 a Dó 4 no clarinete. O exemplo 3.19 mostra uma redução do final da peça, a partir do compasso 57. Após o fim da melodia o ostinato da celesta passa a ser reforçado pelo piano uma oitava abaixo, finalmente tornando claramente audíveis as três primeiras notas da figura (em especial a sexta Eólia); porém, a esta altura a quarta justa ascendente Fá-Si bemol já ganhou tanta força que acaba provocando o deslocamento completo do centro tonal para o pedal Dórico. Este deslocamento é confirmado, finalmente, pela substituição do pedal Fá por Si bemol no penúltimo compasso, em um movimento cadencial descendente. Entretanto, o pedal Lídio Ré bemol é sutilmente introduzido “por trás” deste pedal logo em seguida e é o único que permanece após o final deste compasso, quando o último ataque da tríade de Lá bemol maior do piano e celesta é prolongado pelas madeiras. A peça é finalizada no compasso 60, então, com uma fermata na tríade de Lá bemol maior sobre o pedal Lídio Ré bemol, que proporciona um caráter fortemente conclusivo, ainda que contrariando as expectativas iniciais. Clement (op. cit., p.

143-144) observa que “esta passagem funciona como uma ‘remoção’ gradual da tragédia da peça, atingida à medida que o modo Eólio dá lugar ao ‘mais brilhante’ Dórico e finalmente ao ‘mais brilhante’ dos modos: a tônica Lídia.”⁴⁹ De certa forma, esta conclusão “anti-Eólia” parece ecoar a estrutura do próprio roteiro do filme de Cousteau, que se por um lado retrata friamente a catástrofe decorrente do acidente e a negligência e inércia por parte dos responsáveis, por outro acaba transmitindo também uma imagem de esperança e otimismo em relação ao trabalho das comunidades locais, que se organizavam e se mobilizavam, com recursos mínimos, para tentar limpar a área afetada e salvar os poucos animais sobreviventes.



Exemplo 3.18: “OAV”, compassos 54 e 55 (2:41-2:47), melodia (redução nossa).



Figura 3.4: Rede de 5 por 2 sugerida na seção final de “OAV”.

The image shows a complex musical score with four staves. The top staff is in treble clef and starts with a glissando marking '(gliss.)'. The second staff is also in treble clef. The third and fourth staves are in bass clef. The time signature is 5:3. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Exemplo 3.19: “OAV”, compassos 57 a 60 (2:50-3:08) (redução nossa).

49 “This passage functions as a gradual ‘washing away’ of the tragedy of the piece, achieved as the Aeolian mode gives way to the ‘brighter’ Dorian mode and finally the ‘brightest’ mode: the Lydian tonic.”

3.3 “The Perfect Stranger”

Esta obra foi composta por encomenda de Pierre Boulez (a quem é dedicada) para o Ensemble InterContemporain⁵⁰. O ensemble na época consistia em uma espécie de “orquestra sinfônica em miniatura”, formada por 29 instrumentistas – oito madeiras (2-2-2-bcl-1), sete metais (2-2-2-1), três percussionistas, dois pianistas, harpa e um octeto de cordas (3-2-2-1). A obra foi estreada no dia 9 de janeiro de 1984, no Théâtre de la Ville, em Paris, e gravada no IRCAM no dia seguinte (gravação que levou à sua indicação para o Grammy como “melhor nova composição clássica”, perdendo para “Antony and Cleopatra”, de Samuel Barber); ela voltou a ser executada ao menos mais duas vezes durante a vida de Zappa (na França e na Finlândia, ambas em 1990), mas em eventos sem a participação do compositor. A gravação do concerto de estréia, regido por Boulez, que incluiu ainda obras dos compositores norte-americanos Charles Ives, Carl Ruggles e Elliott Carter, foi transmitida pela rádio France Musique na época e re-transmitida em 1994. Apesar de, como qualquer estréia de música contemporânea, não ser uma execução 100% precisa, não se trata em absoluto de uma má performance; Zappa, entretanto, como já foi comentado na seção 1.1.3, achou os ensaios insuficientes e odiou a estréia – mais um indício de seu grau de exigência e de intelorância a erros. Uma constatação importante que pode ser feita em relação a “The Perfect Stranger” (de aqui em diante “TPS”) é que tanto a gravação editada no álbum *Boulez Conducts Zappa: The Perfect Stranger* quanto todas as execuções subseqüentes de que se tem notícia seguem à risca a primeira versão da partitura enviada a Boulez⁵¹. Pode-se afirmar com segurança, assim, que Zappa não fez absolutamente nenhuma revisão na obra após sua conclusão, um aspecto que a coloca à parte de praticamente toda sua produção orquestral e camerística, em que é sempre possível identificar diferenças significativas entre a partitura e as gravações disponíveis ou entre diferentes versões (mesmo quando gravadas em períodos relativamente próximos).

Nas notas de encarte do referido álbum, Zappa destaca o caráter “figurativo” das obras que o integram (que incluem ainda a próxima obra a ser abordada, “Naval Aviation In Art?”): “Este álbum contém sete peças de dança, cada uma com uma estória e ‘efeitos sonoros’ embutidos. O estilo é ‘absurdamente não-moderno’.”⁵² (ZAPPA, 1995a). O compositor prossegue:

50 Ver seção 1.1.3.

51 Baseamos esta constatação na audição de gravações não-oficiais de apresentações com diversas orquestras e regentes em 1990 (na França e na Finlândia, já citadas), 1994 (novamente na França), 1999 (Holanda), 2005 (Irlanda do Norte), 2007 (EUA) e 2009 (Espanha e França).

52 “This album contains seven dance pieces, each with a story and built-in ‘sound effects.’ The style is ‘preposterously non-modern.’”

Em “TPS”, um vendedor de porta em porta, acompanhado por seu fiel aspirador de pó industrial cigano-mutante (conforme a capa do álbum *Chunga's Revenge*), saltita licenciosamente com uma dona de casa desleixada.

Ouvimos a campanha, as sobranceiras da dona de casa subindo e descendo enquanto ela espia a mangueira do aspirador pela cortina com babado, o som do saquinho de ‘poeira de demonstração’ sendo despejado no carpete e diversas-interjeições bombásticas representando as qualidades espirituais do cromo, da borracha, da eletricidade e do esmero no lar. Toda a transação está sendo observada de uma distância segura por Patricia, o cachorro na cadeira alta.⁵³

Zappa faz referência neste texto ao álbum *Chunga's Revenge*, originalmente lançado em 1970, que traz uma ilustração do “aspirador de pó industrial cigano-mutante” (personagem representado por Dick Barber no filme *200 Motels*, produzido um ano após o lançamento do referido álbum). Patricia, o cachorro, por sua vez, pertence à pintura de Donald Roller Wilson reproduzida tanto na capa de *Boulez Conducts Zappa: The Perfect Stranger* quanto na dos álbuns *Them Or Us* e *Francesco Zappa*, todos de 1984. Quanto aos “efeitos sonoros” descritos por Zappa, entretanto, ainda que as longas passagens de glissandos nas cordas no primeiro movimento possam sugerir de fato as sobranceiras da dona de casa “subindo e descendo”, o único explicitamente identificável como tal é a campanha, que aliás é o primeiro som ouvido na peça (uma terça maior descendente Mi-Dó tocada por três jogos de campanas, dois pianos e harpa em uníssono). Nesta campanha, curiosamente, reside um outro elo importante, não citado por Zappa nas notas. Em uma entrevista telefônica para a rádio KDBK, de Atlanta, Geórgia, em 1992, em resposta a um ouvinte que perguntou “onde está a pista de continuidade conceitual em ‘TPS’”, o compositor afirmou sem hesitar: “a campanha. [...] A campanha no começo de ‘TPS’ é a mesma campanha do final de ‘Pedro’s Dowry’”. Com efeito, apesar de ambas as peças terem muito pouco em comum do ponto de vista musical além da campanha, a semelhança entre as “tramas” de ambos vai bem além de algumas meras coincidências. Nas notas de programa de 1983 para “Pedro’s Dowry” (*OF, L*, 1975; *LSO*, 1983), também concebida como uma peça de dança, Zappa (1983, grifo do autor) escreve:

UMA MULHER COM TERRENO A BEIRAMAR espera que um cara chamado PEDRO entre navegando em seu quintal.

PEDRO é o tipo de cara que amarra sua camisa em um nó na parte de baixo e fica de pé em uma baleeira. [...]

53 “In THE PERFECT STRANGER, a door-to-door salesman, accompanied by his faithful gypsy-mutant industrial vacuum cleaner (as per the interior illustration on the ‘CHUNGA’S REVENGE’ album cover), cavorts licentiously with a slovenly housewife.

We hear the door bell, the housewife’s eyebrows going up and down as she spies the nozzle through the ruffled curtain, the sound of the little bag of ‘demostration dirt’ being sprinkled on the rug, and assorted bombastic interjections representing the spiritual qualities of chrome, rubber, electricity, and household tidiness. The entire transaction is being viewed from a safe distance by Patricia, the dog in the highchair.”

O restante da coreografia mostra A MULHER COM TERRENO A BEIRAMAR seduzindo-o em um ritual elaborado que inclui a preparação de uma *bebida misteriosamente estimulante* (completa com gelo seco fumegante).

Sob a influência do seu *magnetismo animal*, PEDRO é submetido a cativeiro e humilhação, levando a um clímax em que as pérolas dela explodem pelo chão. Neste ponto, uma governanta do sexo masculino chamado MERLE entra, vestido apenas com um pequeno avental rosa com babado, manejando um aspirador de pó industrial. Enquanto as cortinas se fecham, A MULHER COM TERRENO A BEIRAMAR está desmaiada no sofá, PEDRO fuma um cigarro e MERLE limpa o carpete.⁵⁴

Ou seja, ambas as peças mostram uma dupla de parceiros casuais em uma interação “pseudo-romântica” e envolvem, de alguma forma, o uso de um aspirador de pó industrial para limpar algo que é derrubado no carpete, seja a “poeira de demonstração”, sejam as pérolas da “mulher com terreno a beiramar”. Ambas incluem ainda um terceiro personagem, Merle em “Pedro’s Dowry” e Patricia em “TPS”, que se mantém alheio à interação dos outros dois, para não citar o babado do avental de Merle que recorre na cortina de “TPS”. Nenhuma das “tramas”, entretanto, parece ter começo, meio e fim; elas apenas reproduzem um contexto similar usando objetos diferentes, ou, mudando o ponto de vista, reproduzem objetos similares usando contextos diferentes. Por outro lado, a campanha posicionada illogicamente no último compasso de “Pedro’s Dowry” é em alguma medida “explicada” por sua recorrência em “TPS” em uma posição mais lógica, no início da obra. Tais desdobramentos são característicos da obra de Zappa e, evidentemente, de sua visão do tempo como uma “constante esférica”⁵⁵.

Apesar de “TPS” ter sido editada em uma única faixa no lançamento oficial, a partitura indica uma estrutura em dois movimentos tocados sem interrupção, o primeiro com 85 compassos e o segundo com 250; na gravação, que totaliza 12 minutos e 44 segundos, o segundo movimento começa no índice 3:49. Musicalmente, os únicos eventos que podem sugerir uma mudança de movimento nesta passagem são o característico tema principal da peça (que denominaremos tema A), que aparecerá integralmente pela primeira vez, e a longa fermata seguida de uma cesura e de uma mudança de andamento nove compassos antes. Na

54 “A WOMAN WITH OCEAN FRONT PROPERTY waits for a guy named PEDRO to sail into her back yard.

PEDRO is the kind of a guy who ties his shirt in a knot at the bottom and stands up in a rowboat. [...]

The rest of the choreography shows THE WOMAN WITH OCEAN FRONT PROPERTY seducing him in an elaborate ritual which includes the preparation of a *mysteriously stimulating beverage* (complete with smoldering dry ice).

Under the influence of her *animal magnetism*, PEDRO is subjected to bondage and humiliation, leading to a climax in which her pearls explode all over the floor. At this point, a male housekeeper named MERLE enters, clad only in a small ruffled pink apron, wielding an industrial vacuum cleaner. As the curtains close, THE WOMAN WITH OCEAN FRONT PROPERTY has collapsed on the sofa, PEDRO smokes a cigarette and MERLE cleans the rug.”

55 Ver seção 1.3.3.

partitura, entretanto, esta fermata ocorre no oitavo compasso do segundo movimento, com o tema A começando no compasso 17. Há com efeito uma fermata no último compasso do primeiro movimento e uma mudança de andamento no início do segundo, mas sem qualquer cesura; tratando-se de um contexto ritmicamente muito esparso, estes elementos mal são percebidos e não chegam a ganhar a importância formal dos eventos citados anteriormente. Considerado isoladamente, portanto, o segundo movimento pareceria possuir *duas* introduções curtas, de oito compassos cada, que precedem o tema A. Significativamente, Zappa elimina definitivamente esta possibilidade ao editar a obra em uma faixa única, de modo que é impossível identificar com precisão o início do segundo movimento na gravação (ou mesmo saber que a obra está dividida em dois movimentos) sem o acesso à partitura. O primeiro movimento inteiro, somado aos dezesseis primeiros compassos do segundo, é ouvido assim como uma longa introdução que precede o tema A, o qual faz sua inesperada entrada aos 4:21 da gravação oficial.

Curiosamente, boa parte do primeiro movimento é baseada em transformações ou fragmentos do tema A, o que acaba por dar a este um ar “vagamente familiar”. Quando o tema é finalmente apresentado como tal, ele já não nos é completamente “estranho” – uma possível ligação com o título da obra. Uma especulação mais importante que pode ser feita a partir daí é que o primeiro movimento pode ter sido composto efetivamente *depois* do segundo, ou ao menos depois da criação do tema A propriamente dito⁵⁶. No primeiro movimento, os fragmentos deste tema aparecem em variações isoméricas, transpostos e ritmicamente modificados, mas servindo como base sobretudo para passagens de caráter mais harmônico e/ou rítmico, e muito menos melódico. As passagens expressamente melódicas do primeiro movimento, isto é, aquelas em que a melodia é dobrada em uníssono por um certo número de instrumentos, enquanto a harmonia se movimenta lentamente por meio de blocos estáticos, são curtas e possuem similaridades muito mais vagas em relação ao tema A (similaridades de contorno, por exemplo, ou meras alusões rítmicas, que não chegam a se afirmar como referências diretas, muito menos numa primeira escuta), apresentando assim um caráter mais improvisatório ou “livre”. Em nítido contraste com esta situação, as únicas passagens expressamente melódicas no segundo movimento são os dois temas apresentados no início e reexpostos no final com pequenas modificações; as demais seções que compõem este movimento, entretanto, não apresentam nenhuma relação evidente com qualquer um destes temas.

56 A prática de inserir variações isoméricas antes da forma original do tema na estrutura de uma peça não era inusitada para Zappa – ver a esse respeito, por exemplo, a análise feita por Clement (2009) de “Inca Roads” (*OSFA*, 1975; *YCDTOSA2*, 1974; *TBBYNHIYL*, 1988; *TLE*, 1973).

A maior parte das seções que compõem os dois movimentos da obra não apresentam qualquer ligação estrutural aparente entre si, constituindo assim um dos exemplos mais claros e concisos de forma-momento na música orquestral de Zappa. Não é observado aqui o emprego de elementos conectivos como aqueles fornecidos pela linha de baixo no terceiro movimento de “Sinister Footwear”, por exemplo, nem a presença de uma pulsação regular e constante que “unifique” todas as seções. De um ponto de vista macroestrutural, os dois temas da peça constituem de fato o único marcador formal evidente. A presente análise será dedicada sobretudo, assim, a examinar a construção destes dois temas e seu emprego como elemento definidor da estrutura global da obra. Este estudo dedicará atenção especial à importante relação existente na obra entre melodia e harmonia – fundamentada principalmente na Bíblia de Acordes –, que será posteriormente aprofundada examinando alguns excertos do primeiro movimento.

Harmônica e melodicamente, a obra está baseada majoritariamente nas escalas octatônica e menor Lúdia. A escala diatônica é empregada explicitamente apenas em algumas curtas passagens melódicas do primeiro movimento; no segundo movimento, seu uso se restringe a um acorde Lúdio introduzido por um único compasso durante o tema B (e novamente em sua reexposição), além de alguns acordes esporádicos em certas passagens harmonizadas em blocos. Clement (2009) observa que a escala octatônica é responsável pela estruturação melódica e harmônica, com efeito, na maior parte da obra. Como se sabe, dada a simetria interna que caracteriza esta configuração escalar, apenas três coleções octatônicas são possíveis no sistema cromático de doze sons; qualquer transposição redundará necessariamente em alguma destas três coleções, mudando apenas a nota que inicia a escala. A própria escala octatônica, por sua vez, pode ser representada pela justaposição de duas tétrades diminutas à distância de um semitom ou de um tom inteiro, da mesma forma que o total cromático pode ser representado pela justaposição, segundo o mesmo princípio, de *três* tétrades diminutas. A figura 3.5 evidencia esta relação simétrica na forma de uma rede harmônica de 3 por 1⁵⁷. Evidentemente, ao estender a rede por quatro colunas, como na figura, obtém-se na quarta coluna uma repetição da primeira. Esta rede é útil por fornecer uma representação clara das três coleções octatônicas, evidenciando assim a relação de “escalamento” existente entre elas: ao passar de uma coleção octatônica a outra, quaisquer que sejam as duas coleções, são sempre retidas quatro notas comuns. Em outras palavras, cada altura do total cromático pertence a duas coleções octatônicas diferentes; por este motivo, são necessárias ao menos duas notas de uma coleção octatônica para diferenciá-la das demais.

57 Ver seção 1.3.3.

Clement utiliza a numeração tradicionalmente empregada pela teoria dos conjuntos, nomeando cada coleção por suas duas primeiras notas a partir do Dó (0): OCT(0,1), OCT(1,2) e OCT(0,2). Empregaremos no presente trabalho um método que julgamos mais conveniente para a análise, baseado na visualização das “notas brancas” do teclado do piano. Como mostra a figura 3.5, os pares semitonais Si-Dó e Mi-Fá pertencem cada um a uma coleção octatônica distinta; já na primeira coleção, que não inclui nenhum destes pares, o menor intervalo entre duas notas brancas é de um tom inteiro, entre Sol e Lá. Cada uma destas coleções será pensada aqui como um “sistema octatônico”, de forma análoga aos doze sistemas Lídios, e nomeada de acordo com a cifragem internacional: G-A (Sol-Lá), E-F (Mi-Fá) e B-C (Si-Dó).

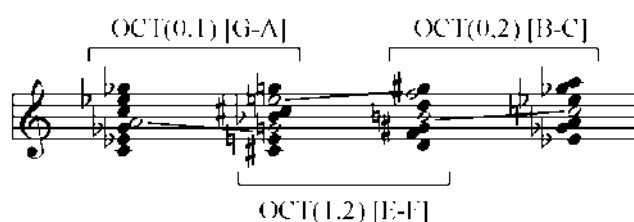


Figura 3.5: Rede harmônica de 3 por 1, evidenciando a formação das três coleções octatônicas possíveis dentro do total cromático.

Diferente do que foi observado no sistema Lídio, entretanto, as alturas de um sistema octatônico não serão ordenadas em modos e sim em “densidades”, correspondentes aos dezesseis membros da Bíblia de Acordes relacionados na figura 2.10. Como a simetria da escala octatônica se dá em torno da terça menor, intervalo que divide a oitava em quatro partes iguais, qualquer estrutura montada a partir desta escala pode ser reproduzida em quatro transposições diferentes dentro de uma mesma coleção octatônica. A figura 3.6 ilustra este princípio, apresentando quatro versões possíveis do acorde octatônico número 3, cada uma transposta uma terça menor acima em relação à anterior. Como se pode perceber, os quatro acordes representam apenas configurações diferentes das mesmas oito classes de alturas (com eventuais enarmonizações); isto é, todos pertencem ao sistema octatônico E-F. Por outro lado, esta simetria estrutural é explorada por Zappa na própria construção de acordes octatônicos. Muitos destes, como vimos na seção 2.3.5, apresentam uma simetria interna bastante óbvia, enquanto outros têm essa simetria perturbada apenas por pequenas “distorções”. O acorde tomado na figura 3.6, por exemplo (o mais proeminente em “TPS”), pode ser facilmente entendido como a justaposição de dois blocos de sextas maiores escalonadas à distância de uma segunda maior, formando assim um recorte de uma rede de 9 por 2. Como mostra a figura 3.7, este recorte produz igualmente duas tétrades diminutas, porém aqui em “posição

aberta”. O acorde em questão é produzido pela simples transposição da nota mais grave do segundo bloco duas oitavas acima, recurso que pode ter sido empregado para evitar o efeito de “embolamento” que resultaria da sobreposição de frequências muito próximas na região grave – uma alternativa a outro procedimento comumente aplicado com este propósito em acordes da Bíblia, a transposição de seu baixo uma oitava abaixo.

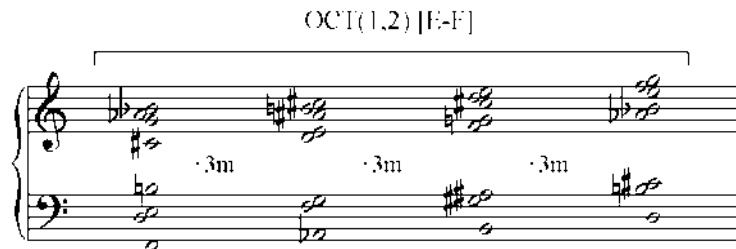


Figura 3.6: Quatro versões possíveis do acorde octatônico 3, todas pertencentes ao mesmo sistema octatônico (E-F).

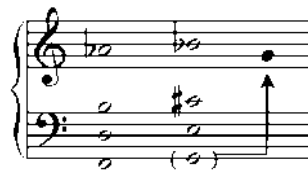


Figura 3.7: Decomposição do acorde octatônico 3 em um recorte de rede de 9 por 2.

Considerando agora o segundo tipo de escala mais proeminente em “TPS”, é interessante observar que qualquer escala menor Lídia pode ser transformada em uma escala octatônica pela simples omissão de uma de suas notas e adição de outras duas; em outras palavras, qualquer escala menor Lídia possui seis notas em comum com um dos três sistemas octatônicos descritos acima, e uma única nota não pertencente ao mesmo sistema. Como mostra a figura 3.8, tal aproximação resulta da alternância tom-semitom, somada ao intervalo de segunda aumentada que caracteriza este tipo de escala (as notas não coincidentes entre as duas escalas são destacadas com cabeças “vazias” na figura). Dado seu parentesco evidente com a escala diatônica, da qual difere também por uma única nota (conforme exposto na seção 2.3.5), a escala menor Lídia funciona em “TPS” como uma espécie de “estágio intermediário”, uma aproximação entre o diatonicismo e o octatonicismo.

The image displays musical notation for two versions of the Minor Lydian scale and their relationship to octatonic scales. The top staff is divided into two sections: 'Menor Lídia (1)' and 'Menor Lídia (2)'. The bottom staff is divided into two sections: 'Octatônica B-C' and 'Octatônica E-F'. Dashed lines connect notes between the scales to show their relationship. The Minor Lydian scale consists of the notes B, C, D, E, F, G, A. The Octatônica B-C consists of the notes B, C, D, E, F, G, A, B. The Octatônica E-F consists of the notes E, F, G, A, B, C, D, E.

Figura 3.8: Similaridade entre a escala menor Lídia em suas duas versões e a escala octatônica.

Como já foi dito, “TPS” possui dois temas, que se combinam no final da obra para formar uma reexposição única. O tema A é formado por três frases, que em sua forma original (entendida aqui como “original” aquela apresentada no início do segundo movimento, a partir do compasso 17) duram respectivamente cinco, quatro e sete compassos de 4/4. Estas três frases são reproduzidas no exemplo 3.20. Como se pode perceber, as duas primeiras frases são baseadas na coleção octatônica E-F. A primeira frase (exemplo 3.20a) tem como eixo central o motivo Ré-Mi-Dó suspenso, apresentado três vezes, ao longo das quais Zappa interpola outras notas. Esta célula melódica é ritmicamente transformada a cada iteração, com as durações do Ré e do Dó suspenso sendo gradualmente aumentadas e a do Mi, gradualmente diminuída. O efeito é uma dilatação na duração total do motivo, que dura quatro tempos e meio na primeira vez, seis tempos na segunda e oito tempos na terceira. As demais notas interpoladas (Fá, Lá suspenso e Si) podem ser entendidas como “ornamentos”; o Fá se destaca, entretanto, por ser a única que aparece três vezes na frase, sofrendo um processo de dilatação similar (ainda que num nível mais microscópico) àquele observado no Ré e no Dó suspenso. Em nítido contraste com os graus conjuntos do motivo de três notas, estes ornamentos evidenciam a característica predileção de Zappa por grandes saltos em suas melodias; são especialmente enfatizadas aqui as sétimas maiores Fá-Mi (que ocorre três vezes ao longo da frase) e Si-Lá suspenso. A reginação de todas as notas nesta frase é fixa; a única exceção é o Si, que aparece uma vez na oitava 3 e duas vezes na oitava 4. Na segunda frase (exemplo 3.20b) o Si também é a única nota cuja reginação é móvel, desta vez aparecendo uma vez na oitava 4 e duas na oitava 3, invertendo a situação da frase anterior. Mais significativo, entretanto, é o fato de que as demais notas da escala (inclusive o Sol e o Sol suspenso, ausentes na primeira frase) têm sua reginação fixada *entre* as duas notas Si, restringindo assim esta frase ao âmbito melódico de uma oitava.

$\text{♩} = 112$
 (a) oboés + harpa

(b)

(c) trompetes + celestas

Exemplo 3.20: “TPS”, segundo movimento, melodia – (a) compassos 17 a 21 (4:21-4:34); (b) compassos 22 a 25 (4:35-4:46); (c) compassos 26 a 32 (4:46-5:03)⁵⁸.

Do ponto de vista rítmico, a primeira e a segunda frase são formadas pelas mesmas subdivisões, com apenas o motivo semicolcheia pontuada-fusa que inicia e termina a primeira frase dando lugar, na segunda, a grupos de semicolcheias regulares. As duas frases apresentam uma diferença importante, entretanto, no tocante ao tratamento das dissonâncias rítmicas: enquanto na primeira frase os grupos rítmicos potencialmente dissonantes (tercinas e quintinas) aparecem sempre separados por notas longas e “consonantes”, de duração de no mínimo uma semínima, na segunda estes mesmos grupos aparecem diretamente justapostos, com a clara intenção de fazer emergir tais dissonâncias. Mais especificamente, são justapostas uma quintina a uma tercina de semicolcheias no compasso 22, um grupo de três semicolcheias regulares a uma tercina de colcheias na passagem pro compasso seguinte, e uma quintina de semicolcheias a um grupo de semicolcheias regulares no compasso 24. Neste contexto, mesmo as semínimas pontuadas do compasso 23 tendem a gerar uma certa “tensão estatística”, já que elas implicam uma pulsação que é dissonante tanto em relação ao grupo precedente – a tercina de colcheias – quanto ao seguinte – a quintina. Os compassos 23 a 24

⁵⁸ Todas as minutagens fornecidas para esta peça referem-se à gravação editada no álbum *Boulez Conducts Zappa: The Perfect Stranger*.

tenderiam a ser ouvidos, assim, como um grande acúmulo de dissonâncias rítmicas que se resolve no final do compasso 24. Naturalmente, este processo dá a esta frase um caráter bem mais tenso e “agitado”, especialmente se comparada ao caráter “lírico” e objetivo da primeira frase.

O isomelismo também cumpre um papel importante nestas duas frases. Com efeito, se abstrairmos a ornamentação, toda a primeira frase é formada por variações isoméricas do motivo de três notas citado; em um plano mais concreto, esta frase é concluída, a partir do último tempo do compasso 19, com uma variação isomérica de seu gesto inicial (especificamente a seqüência de notas Ré-Fá-Mi-Dó suspenso). Esta “simetria lateral” é imitada na frase seguinte, cujos dois compassos finais constituem uma variação isomérica dos três primeiros tempos do primeiro compasso (a não ser pela interpolação do Si³ antes da “resolução” no compasso 24, ecoando a sétima maior Si-Lá suspenso já presente na primeira frase). Apesar da grande diferenciação obtida entre as frases por meio dos procedimentos descritos acima, existe também uma preocupação evidente em manter uma identidade motivica ao longo de todo o tema. Como mostra o exemplo, o motivo inicial do compasso 17, formado basicamente por um salto descendente e um salto maior no sentido contrário e posteriormente submetido a uma série de transformações (aumentação/diminuição, inversão, retrogradação, expansões etc.), é praticamente uma constante neste excerto. Observa-se nestas duas frases, no entanto, uma profusão progressiva no uso deste motivo, que começa a se desdobrar para gerar cadeias “zigzagueantes” cada vez mais longas. É especialmente importante a seqüência de quatro notas introduzida no segundo tempo do compasso 22, que sofrerá uma expansão intervalar no início da última frase deste tema, durante a qual o procedimento de profusão motivica descrito atingirá seu ponto culminante (exemplo 3.20c).

Esta terceira frase abandona o sistema octatônico E-F, deslocando a melodia para a escala menor Lídia de Lá (de primeiro tipo, com o sétimo grau menor aparecendo duas vezes, nos compassos 26 e 31). Significativamente, a escala de Lá não é uma das quatro menores Lídias de primeiro tipo possíveis a partir da coleção octatônica E-F, segundo o procedimento ilustrado na figura 3.8 (Mi, Sol, Si bemol e Dó suspenso); ela estaria mais facilmente inserida no sistema G-A. Com a clara intenção de realçar este deslocamento harmônico, ademais, Zappa inicia esta frase com o Lá (a própria fundamental da escala), não pertencente ao sistema octatônico E-F, e acentua o contraste com uma mudança significativa na instrumentação, iniciando assim um novo momento (procedimento já comentado em “Sinister Footwear”). Curiosamente, esta frase é concluída na nota Dó suspenso, que não faz parte da escala menor Lídia em questão. A “intrusão” é propiciada pela relação transposicional que

ocorre no fim desta frase, indicada por uma seta no exemplo, em que o motivo de quatro notas que encerra o compasso 31 é reiterado uma quarta justa abaixo no compasso seguinte (aproveitando uma simetria estrutural do próprio motivo, já que a última nota da versão original corresponde exatamente à primeira da versão transposta). Este procedimento dá à conclusão da frase uma sonoridade explicitamente pentatônica, que como veremos será explorada mais a fundo por Zappa no primeiro movimento (mais um indício de que esse movimento introdutório pode ter sido de fato composto depois do segundo, ou ao menos depois de já criado o tema). Ironicamente, entretanto, a inserção do Dó sustenido também pode ser entendida como uma antecipação do retorno ao espaço octatônico, já que a nota pertence ao sistema octatônico G-A (que como vimos, apresenta seis notas em comum com a escala utilizada nesta frase), material que efetivamente terá um papel importante como gerador de acordes na seção que se segue. Do ponto de vista rítmico, finalmente, pode-se dizer que esta frase é bem menos dissonante que as duas anteriores; entretanto, ela introduz as tercinas de semínima, a primeira subdivisão empregada no tema a produzir uma dissonância direta com o pulso métrico (que, por mais que não seja aqui explicitamente afirmado por nenhum instrumento, é facilmente identificável na figuração rítmica da frase anterior.). Além disso, a justaposição entre estas tercinas introduzidas no compasso 26 e as semínimas pontuadas do 27 também pode ser considerada uma forma de dissonância rítmica indireta, um caso similar às já citadas semínimas pontuadas do compasso 23 (exemplo 3.20b).

Resta comentar ainda um aspecto especialmente importante desta frase, que é a introdução de um “novo” motivo. Deve-se notar que no contexto de uma escuta linear da obra, como veremos, este motivo não traz nenhuma novidade por já ter sido bastante explorado por Zappa ao longo do primeiro movimento. Para ouvintes mais familiarizados com a obra do compositor, no entanto, este motivo pode ser decodificado de forma não-linear como um claro elemento de continuidade conceitual: trata-se do “motivo z” discutido por Clement (2004) em sua análise de “The Black Page” e comentado na seção 2.2.1 do presente trabalho. As três ocorrências deste motivo são destacadas no exemplo 3.20c por meio de caixas retangulares contornando as notas. Naturalmente, o “status” desta figura como motivo nesta frase pode ser questionado, já que um dos critérios que levam Clement a atribuir a esta figura caráter motivico é a ausência, na mesma peça, de figuras similares consistindo em três, quatro ou cinco notas repetidas. Com efeito, a segunda das ocorrências destacadas no exemplo 3.20c consiste na verdade em três, e não apenas duas notas repetidas – o que vale também, aliás, para a terceira ocorrência, se considerarmos mais um ataque do Dó sustenido no primeiro tempo da seção seguinte. Entretanto, a importância motivica desta figura se afirmará

indubitavelmente, como veremos, no tema B (e se “confirmará”, nesta leitura não-linear, no primeiro movimento da obra).

O procedimento empregado para harmonizar todo o tema A é o mais simples possível, consistindo na mera inserção de um acorde estático sustentado pela duração integral de cada frase. Para as duas primeiras frases, é utilizado o acorde octatônico número 3, em duas transposições, a um trítone de distância, dentro do sistema E-F (em concordância, portanto, com a coleção empregada pela melodia). Com efeito, trata-se exatamente do segundo e do quarto acordes mostrados na figura 3.6 (nessa ordem), que na música ocorrem uma oitava abaixo. A mudança entre estes dois acordes é realizada por meio de uma técnica igualmente simples: um glissando ascendente contínuo, sincronizado entre todo o naipe de cordas, que começa no início do compasso 20 e termina no compasso seguinte (o último da primeira frase). A transposição ao trítone é fundamental, já que, com a reexposição do tema integralmente transposto uma terça menor acima no final da peça (preservando portanto a coleção octatônica E-F), acabará produzindo as outras duas formas deste acorde possíveis dentro do mesmo sistema, conforme a figura 3.6, ecoando assim na macroestrutura a simetria que caracteriza tanto o acorde em questão quanto a própria escala octatônica. Para a terceira frase, naturalmente, Zappa substitui o acorde octatônico por um acorde menor Lídio, especificamente o acorde número 10 da figura 2.9, transposto sobre o baixo Lá (uma quarta justa abaixo da figura, portanto). A terceira frase evidencia, no entanto, um novo emprego da Bíblia de Acordes, com a finalidade de gerar linhas melódicas, obtidas ao “arpejar” em uma determinada seqüência as notas de uma densidade. Como mostra a figura 3.9, se sobrepusermos todas as notas dos primeiros quatro compassos da terceira frase, veremos que, à exceção do Lá do terceiro compasso (uma mera transposição à oitava da nota que inicia a melodia), a disposição vertical destas notas corresponde exatamente à densidade número 4 da figura 2.9, [2-2-1-3-1-2] (para facilitar a visualização, as notas da melodia estão numeradas da mais grave à mais aguda na figura, com a mais grave recebendo o número zero – o que equivale a descrever o “segmento de contorno” da melodia⁵⁹). Vale lembrar aqui a citação de Zappa (1987, p. 28), reproduzida na seção 2.3.5, que diz que a Bíblia de Acordes incluía uma classificação “da ordem em que [o compositor] preferia ouvir as notas dos acordes arpejadas”. Sem acesso à Bíblia em si, é impossível saber se a seqüência em que as notas são apresentadas pela melodia nesta frase corresponde de fato à classificação comentada por Zappa; entretanto, como veremos, esta técnica será encontrada de forma ainda mais saliente no tema B, um indicativo da importância dada à coordenação entre harmonia e melodia em

⁵⁹ Ver seção 2.2.2.

“TPS”.



Figura 3.9: Emprego melódico do acorde menor Lídio número 4 nos compassos 26 a 29 do segundo movimento de “TPS”.

O tema B começa no compasso 48 e é formado por quatro frases, que duram originalmente cinco, oito, nove (incluindo um compasso de pausa com fermata) e oito compassos, agora em 3/4 (três destas frases iniciando em anacruse). Apesar de este tema apresentar uma frase a mais que o primeiro, ele é formalmente articulado de maneira similar, em dois momentos fortemente contrastantes, inclusive quanto a suas durações: o primeiro momento compreende todas as três primeiras frases, somando assim vinte e dois compassos, enquanto o segundo fica restrito aos oito compassos da última frase. O exemplo 3.21 reproduz as três frases que compõem o primeiro desses momentos. As duas primeiras frases são baseadas no sistema octatônico E-F, o mesmo que estrutura a maior parte do tema A; além disso, o leitor perceberá que o início da segunda frase (exemplo 3.21b) repete exatamente a mesma seqüência de intervalos da primeira (exemplo 3.21a) com poucas alterações rítmicas, apenas transpondo suas alturas uma sexta maior acima e permanecendo assim no mesmo sistema octatônico. Esta transposição é especialmente interessante por causa da relação de terça menor descendente entre as duas únicas notas longas presentes na primeira frase, Mi e Dó sustenido. Ao transpor estas mesmas notas uma sexta maior acima (isto é, uma oitava acima de sua terça menor inferior), a melodia passa a polarizar o Dó sustenido por mais tempo, para finalmente repousar, no fim da segunda frase, sobre o Lá sustenido, que, não por acaso, é enfaticamente polarizado por Zappa nos compassos 56 a 61. Estas duas frases funcionam, neste sentido, como uma espécie de “espelho” do tema A, que também polariza o Dó sustenido na primeira frase e o Lá sustenido na segunda (concluindo inclusive no Dó sustenido, no fim da terceira frase). Após a reexposição transposta e variada das notas da primeira frase, no terceiro compasso da segunda (compasso 56 do segundo movimento), Zappa expõe melodicamente outra densidade da Bíblia de Acordes, desta vez o acorde octatônico número 4, [2-4-2-1-2-4-2]. Na verdade, Zappa tira proveito da quinta aumentada entre o Ré (última nota do compasso 55) e o Lá sustenido (primeira nota do 56), que conclui a reexposição, já que o acorde em questão será disposto sobre o próprio Ré: se descrevermos o

CSEG⁶⁰ deste excerto da forma como fizemos na figura 3.9, considerando o Ré inicial como zero, vemos as notas da densidade expostas na ordem [0-3-2-5-4-7-6-1], uma seqüência que evidencia o contorno ziguezagueante da melodia. Novamente, é impossível saber se esta ordem corresponde a uma já prevista na Bíblia de Acordes.

$\text{♩} = 92$
(a) clarinetes + clarinete baixo (8vb) + 2 marimbas

(b)

+ campanas, pianos, harpa

(c) + fls., obs. + trompetes

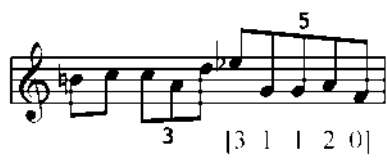
+ fls., obs., fagote,
trompas, tpts., cl. b., fg., tpas., tpts.
campanas

Exemplo 3.21: “TPS”, segundo movimento, melodia – (a) compassos 48 (último tempo) a 53 (5:34-5:45); (b) compassos 53 (último tempo) a 61 (5:45-6:05); (c) compassos 61 (último tempo) a 70 (6:06-6:29).

Os motivos característicos do tema A também recorrem aqui, e o elo conceitual com “The Black Page” é especialmente reforçado, devido ao emprego do “motivo z” na construção de uma figura melódica que soa quase como se tivesse sido diretamente extraída dessa peça. Para ilustrar este ponto, o exemplo 3.22 reproduz o compasso 31 (contando a partir do início

60 Segmento de contorno (ver seção 2.2.2).

da melodia) de “The Black Page #2” (ZINY, 1976; BS, 1977; YCDTOSA5, 1982; YCDTOSA4, 1984; MAJNH, 1988). O exemplo reproduz o segmento de contorno (CSEG) da figura relevante, [3-1-1-2-0]⁶¹. Como se pode ver, este contorno é reproduzido com exatidão no tema B de “TPS”, tanto na segunda quintina do compasso 51 quanto na do 55, sua variação isomérica (respectivamente o terceiro compasso da primeira frase e o segundo compasso da segunda, sem contar as anacruses). O mesmo ocorre no compasso 60, o penúltimo compasso da segunda frase, que basicamente reproduz o compasso 55 em termos de contorno melódico, invertendo a ordem dos dois grupos de cinco notas, porém mantendo as proporções rítmicas do original (o CSEG da primeira quintina do compasso 60 é [3-0-0-2-1], que em comparação com aquele apresentado no exemplo 3.22 faz somente uma simples permutação entre o zero e o um).



Exemplo 3.22: “The Black Page #2”, compasso 31 a partir do início da melodia (ZINY, 2:21-2:22) (transcrição nossa).

A terceira frase do tema B, reproduzida no exemplo 3.21c, desloca a melodia para o sistema octatônico B-C; para realçar a articulação formal, entretanto, Zappa efetua a mudança de sistema na cabeça do compasso 62, mantendo a anacruse desta frase no sistema E-F. Conforme indicado no exemplo, Zappa faz algumas interferências na instrumentação ao longo desta frase, dobrando os clarinetes e marimbas que já vinham tocando ora com flautas e oboés, ora com trompetes, o que além de produzir uma diferenciação timbrística em relação às frases anteriores cria uma espécie de jogo de pergunta e resposta entre os segmentos que a compõem. Esta frase é quase integralmente baseada na exposição melódica de segmentos de densidades da Bíblia de Acordes. Se sobrepusermos as notas do compasso 63, incluindo o Lá bemol do compasso seguinte, obtemos a densidade [1-2-1-2-3], correspondente aos cinco intervalos superiores do acorde octatônico número 5, cujas notas são aqui apresentadas na ordem [3-5-5-4-2-2-7-6] (atribuindo à nota mais grave do excerto, o Ré, o número 2, já que as duas notas mais graves do acorde, que seriam o zero e o um, estão ausentes). Da mesma forma, se ignorarmos o Ré mais agudo do compasso 65 (uma mera transposição à oitava do Ré do primeiro tempo deste compasso), observamos que as notas compreendidas sob a ligadura produzem a densidade [3-1-2-7], correspondente aos quatro intervalos superiores do

61 Ver seção 2.2.2.

acorde octatônico 10 (a ordem de apresentação das notas do acorde, a partir do Ré, é [4-6-5-3-(4)-7]), estando ausentes neste caso as três notas mais graves). A passagem que vai do compasso 62 ao primeiro tempo do 65 claramente polariza o Ré, que é também o baixo do acorde usado para harmonizá-la. O compasso 66 emprega novamente todas as notas da escala em rápida sucessão, de forma similar à segunda frase do tema A (e dentro do mesmo âmbito e registro, se excluirmos o Dó do primeiro tempo – ainda que aqui o âmbito freqüencial realmente ocupado seja expandido pelo acréscimo do clarone baixo, que dobra a melodia uma oitava abaixo). Já a septina do compasso 68 (o antepenúltimo desta frase), se incluirmos o Mi bemol que a precede e o Sol sustenido que finaliza a frase, e ignorarmos o Fá sustenido agudo, transposição à oitava (enarmonizada como “sétima aumentada”) da nota mais grave deste excerto, gera a densidade [5-1-2-1-2-3-1], que corresponde exatamente aos intervalos do acorde octatônico 8 lidos em ordem invertida (com a quarta justa superior passando a ser o intervalo mais grave e assim por diante). Zappa muda significativamente a instrumentação neste segmento final, eliminando os clarinetes e marimbas que vinham tocando desde o início deste tema e adicionando fagote e trompas. Este gesto, seguido da fermata no compasso 70 (ornamentada com glissandos na harpa), reforça o caráter conclusivo deste segmento não só no nível da frase, mas sobretudo no da forma, contribuindo para que estas três primeiras frases sejam ouvidas como um momento à parte, auto-contido, e ajudando assim a destacar a frase seguinte do restante deste tema.

A quarta e última frase do tema B, reproduzida no exemplo 3.23, muda radicalmente a instrumentação. Esta frase se destaca das demais vistas até aqui, entretanto, principalmente por sua relativa “instabilidade” harmônica: trata-se da única frase nestes dois temas que não se baseia em uma única coleção de alturas por toda sua extensão. Como mostra o exemplo, são empregadas aqui, alternadamente, todas as três coleções octatônicas. Entretanto, diferente do que observamos na passagem da segunda para a terceira frase deste tema (ou da segunda para a terceira frase do tema A), em que o deslocamento harmônico é realçado por meio da justaposição de notas exclusivas, isto é, não comuns aos dois sistemas, aqui Zappa parece criar deliberadamente “zonas de intersecção” entre as coleções, criando assim uma maior integração entre as células que compõem a frase. A mudança do sistema octatônico G-A para o B-C no compasso 72, por exemplo, é feita com um Ré sustenido na melodia, uma nota comum a ambos os sistemas. Mas significativamente, a mudança para o sistema E-F no compasso 74 é precedida por um compasso inteiro que contém apenas notas comuns entre ambos os sistemas (basicamente um arpejo da tríade de Sol sustenido diminuto, que reaparece em seguida no próprio compasso 74). O retorno para o sistema B-C acontece no compasso

seguinte, porém não no tempo forte, mas exatamente na metade do compasso. Esta mudança é rapidamente sucedida, entretanto, pela introdução de um Mi natural no compasso 76, sugerindo uma breve passagem pela escala menor Lídia de segundo tipo (em Fá). É interessante observar que o Mi, que aparece duas vezes neste compasso, é de fato a única nota que conflita com uma possível leitura octatônica deste excerto, conflito este realçado pela manutenção de um acorde octatônico na camada de acompanhamento, evidenciando assim que Zappa via de fato uma relação estreita entre as escalas octatônica e menor Lídia. Como nas demais mudanças entre sistemas octatônicos vistas nesta frase, entretanto, a introdução do Mi é precedida por três notas comuns a ambas as escalas – aqui uma tríade de Ré diminuto –, em clara relação transposicional com a tríade de Sol sustenido diminuto ouvida dois compassos antes.

$\text{♩} = 92$
 comingleses + tpts. c/ surd. + vibrafone + cels.
 octatônica G-A ----- octatônica B-C ----- octatônica E-F -----

----- octatônica B-C ----- Fá menor Lídia (2) ----- + tps., tbns., mbas., cels., cordas
 ----- octatônica G-A -----

Exemplo 3.23: “TPS”, segundo movimento, compassos 71 a 78 (6:29-6:50), melodia.

O único trecho nesta frase claramente derivado da Bíblia de Acordes é justamente a segunda metade do compasso 75, baseada na coleção octatônica B-C, que produz a densidade [3-2-1-2-1-2], correspondente ao acorde octatônico número 5, arpejado na ordem [2-3-1-5-0-6-4] (com a nota da ponta, que no caso seria um Si, omitida). Todos os quatro compassos que precedem este trecho, no entanto, podem ser entendidos como derivados do mesmo acorde octatônico, como mostra a figura 3.10: o trecho inicial desta frase, até a metade do compasso 72, produz a densidade [3-2-4-2-3-4-2], que é muito próxima desse acorde (figura 3.10a), bastando transpor à oitava duas de suas notas e ignorar a repetição do Si bemol uma oitava acima no último tempo do compasso 71. O trecho seguinte, que vai até o fim do compasso 73, transpõe essa mesma densidade um tom acima (figura 3.10b), omitindo justamente as duas notas que haviam sido transpostas à oitava.

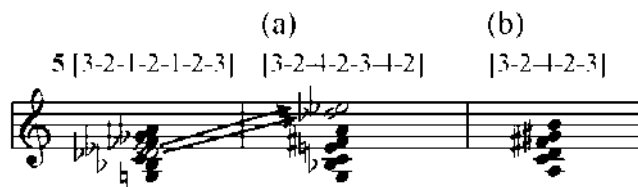


Figura 3.10: Densidades derivadas do acorde octatônico 5 expostas melodicamente na quarta frase do tema B de “TPS”: (a) compasso 71 e primeira metade do 72; (b) segunda metade do compasso 72 e compasso 73.

A densidade resultante do trecho que vai do compasso 74 à metade do 75, [6-2-1], pode ser entendida da mesma forma como uma “filtragem” do acorde 5, mas está igualmente presente em quatro outros acordes octatônicos (especificamente, 4, 8, 9 e 12)⁶². De forma similar, o trecho menor Lídio do compasso 76 não corresponde a nenhuma densidade da Bíblia de Acordes, mas pode ser associado a três acordes menores Lídios diferentes (números 2, 4 e 7) se omitirmos apenas sua nota mais aguda, o Mi natural. Curiosamente, apenas o primeiro destes, o acorde 2, baseia-se no segundo tipo de escala menor Lídia. Além disso, sem o Mi natural a densidade resultante desta passagem, [3-3-1-2], poderia ser obtida igualmente, por exemplo, a partir do acorde octatônico 10; como vimos, esta é a única nota que impede uma leitura octatônica deste trecho, residindo justamente aí sua ambigüidade. Finalmente, os últimos dois compassos, que concluem este tema de forma decisiva com metais, percussão e cordas em uníssono (sem acompanhamento harmônico), geram a densidade [2-6-3], que pode ser encontrada no miolo de diversos acordes octatônicos, mas corresponde mais precisamente às quatro notas superiores do acorde número 6. Apesar de este gesto conclusivo ser omitido na reexposição final do tema, ele tem um papel importante em outras seções da obra – que não serão examinadas detalhadamente neste trabalho –, reaparecendo em diferentes versões nos compassos 40 a 42 (o ponto médio entre os temas A e B em sua forma original) e 79 e 80 do segundo movimento. Além disso, as últimas três notas da melodia no primeiro movimento são exatamente as últimas três notas deste motivo, porém retrogradadas: Fá sustenido-Sol-Ré sustenido (ver exemplo 3.34 no final desta seção).

Ritmicamente, o tema B é de uma forma geral bem mais “agitado” que o primeiro, concentrando um volume razoavelmente maior de tensão estatística. Como se pode perceber, todos os tipos de subdivisão empregados no tema A podem ser encontrados ao longo do B, com exceção das tercinas de semínimas. Mesmo a figura semicolcheia pontuada-fusa, que caracteriza a primeira frase do tema A, recorre na terceira frase do tema B (compasso 65).

⁶² É interessante notar também que, até aqui, observa-se nesta frase uma absoluta regularidade rítmica nas trocas de densidades usadas na melodia, que contrariam a métrica deste trecho, já que se dão a cada nove colcheias (ou um compasso e meio).

Entretanto, este tema introduz uma série de novas subdivisões mais complexas (lembrando, do ponto de vista de uma escuta linear, que algumas destas já haviam sido ouvidas no primeiro movimento), todas baseadas em numeradores primos e ocupando uma duração superior a uma unidade métrica (semínima): em ordem de aparição, quintinas com duração de uma semínima pontuada e duas semínimas, septinas com duração de duas e três semínimas e uma “onzina” (quiáltera de onze notas) com duração de duas semínimas no final do tema. Todas estas subdivisões criam fortes dissonâncias, não só indiretas (com outras subdivisões justapostas a elas), mas sobretudo em relação ao próprio pulso métrico da música. Justamente pelo caráter estatisticamente mais denso deste tema, o gesto conclusivo dos últimos dois compassos é fundamental para restaurar a estabilidade métrica, já que reafirma enfaticamente tanto o pulso – com ataques nos dois primeiros tempos do compasso 77 – quanto o compasso – com mais um ataque no tempo forte do compasso seguinte e, um compasso adiante, uma articulação formal. Vale a pena observar Zappa arremata as dissonâncias da última frase com um salto de trítone ascendente, remetendo ao tradicional gesto cadencial dominante-tônica, que, somado à característica figura dupla-pontuada, parece parodiar a música sinfônica e operística do século XIX.

Também o acompanhamento no tema B é bem mais complexo e elaborado que no primeiro. Com efeito, apesar de ambos serem baseados no mesmo princípio textural – blocos estáticos sustentados por longas durações –, o tema B apresenta uma taxa de movimentação harmônica muito maior: enquanto o tema A emprega apenas três acordes, o mais curto destes durando dezesseis semínimas, o segundo apresenta uma sucessão de dezesseis acordes no total (incluindo algumas repetições), com durações que variam de uma colcheia a treze tempos. O exemplo 3.24 mostra uma redução das partes das cordas durante o tema B (compassos 48 a 77). Para economizar espaço, adicionamos alguns ritornelos, indicando acima em algarismos garrafais o número de compassos pelo qual o respectivo acorde é sustentado (sempre ignorando eventuais variações de dinâmica, posição do arco, vibrato etc., que em geral são válidas para todo o naipe). Os acordes são numerados seqüencialmente acima do pentagrama superior de cada sistema e abaixo do pentagrama inferior são identificados a coleção de alturas na qual cada acorde é baseado (omitindo apenas as repetições imediatas) e seu número correspondente na Bíblia de Acordes. Os acordes menores Lídios, todos do primeiro tipo, são identificados pela cifra de sua fundamental seguida da abreviação “mL”. Apenas um destes, o segundo acorde da passagem, não figura na relação fornecida por Clement (2009) (ver figura 2.9); trata-se, com efeito, de um dos acordes

confirmados pelo autor como membros da Bíblia de Acordes⁶³ mas omitidos da referida relação, presumivelmente devido a seu uso menos freqüente.

1 4 2 3 4 5 6 7 2

Oct. E-F (16) C#mL [8-1-2-3-2-1] Oct. E-F (16) (9) (6) E Lidio Oct. E-F (10)

8 4 2 9 10

Oct. B-C (11) Cml. (4) Bml. (3)

11 12 13 etc.

Oct. G-A (2) B-C (3) E-F (3) etc

Exemplo 3.24: “TPS”, segundo movimento, compassos 48 a 77 (5:33-6:48), cordas (redução nossa).

A frase que apresenta a maior taxa de movimentação harmônica é a segunda, que emprega seis acordes diferentes; a quarta, se ignorarmos as repetições, apresenta apenas três,

63 Cf. mensagem eletrônica ao autor em 02 jul. 2010.

enquanto que a primeira e a terceira baseiam-se ambas em um único acorde sustentado. Percebe-se que, de modo geral, a escolha dos acordes obedece, pela maior parte do tema, a coleção de alturas empregada na melodia; especificamente, todos os acordes octatônicos encontrados pertencem ao mesmo sistema que estrutura a linha melódica no trecho correspondente. Zappa confere maior variedade e “instabilidade” à harmonia, no entanto, introduzindo uma série de acordes “intrusos” em momentos estratégicos: três menores Lídios e um acorde diatônico). Apesar de a escolha destes acordes também ser claramente condicionada pelas alturas da melodia, seu emprego efetivo parece ser bem mais livre. O segundo acorde, por exemplo, introduzido após um breve uníssono que reforça o Dó sustentado que conclui a primeira frase, mas antes da anacruse da segunda, é baseado na coleção de Dó sustentado menor Lídio (primeiro tipo), que de fato apresenta seis notas em comum com a coleção octatônica E-F empregada na melodia. Entretanto, fiel ao princípio da diversidade de classes, Zappa expõe todas as notas da escala octatônica logo no primeiro compasso da segunda frase; as duas notas que conflitam com o acorde menor Lídio do acompanhamento, o Ré e o Fá, foram portanto consideradas aceitáveis pelo compositor como “notas de passagem”, já que a única nota que recebe maior ênfase nesse compasso é o Ré bemol, justamente a fundamental do referido acorde.

O acompanhamento deste tema manifesta ainda um aspecto da Bíblia de Acordes que ainda não foi abordado: o emprego de técnicas de condução de vozes para gerar texturas “quasi-contrapontísticas”, como Clement (2009) as denomina. Com efeito, um dos fatores que motivaram o desenvolvimento da Bíblia parece ter sido justamente a busca de um método que permitisse a Zappa introduzir em sua música texturas polifônicas sem abrir mão da clareza harmônica, melódica e rítmica. Na verdade, veremos que a solução de Zappa para atingir esse efeito parte, em princípio, de uma lógica absolutamente homofônica. No programa do concerto de 11 de janeiro de 1983 com a London Symphony Orchestra (um ano antes da estréia de “TPS” em Paris)⁶⁴, Zappa comenta: “‘Envelopes’ utiliza uma nova técnica harmônica baseada em acordes de sete e oito notas que geram seu próprio contraponto como resultado automático da condução de vozes. Esta técnica é usada extensivamente em outras músicas apresentadas hoje.”⁶⁵ As técnicas contrapontísticas empregadas em “Envelopes” e

64 Ver seção 1.1.3.

65 “‘Envelopes’ utilizes a new harmonic technique based on seven and eight note chords which generate their own counterpoint as an automatic result of the voice leading. This technique is used extensively in other musics performed tonight.” As “outras músicas” a que Zappa se refere são, presumivelmente, “Mo ’N Herb’s Vacation” e “Bob In Dacron/Sad Jane”, estreadas na ocasião, já que “Pedro’s Dowry” e “Bogus Pomp” (estreadas, assim como “Envelopes”, em suas versões para grande orquestra) foram compostas antes do desenvolvimento da Bíblia de Acordes.

posteriormente desenvolvidas em “TPS” e “Dupree’s Paradise” são elucidadas por Clement. Voltando a “TPS”, Zappa utiliza ao longo do tema B, especificamente, duas técnicas características descritas pelo autor em seu capítulo sobre a Bíblia de Acordes: a técnica das “notas comuns” (*common-tone*) e uma extensão desta, a do “cruzamento de vozes” (*voice-crossing*). Estas técnicas se apóiam no princípio básico da justaposição de acordes que apresentem entre si ao menos uma nota em comum e na mesma oitava. A figura 3.11 mostra dois exemplos que ocorrem neste tema, o primeiro entre os acordes 11 e 12 e o segundo entre os acordes 1 e 2.

Figure 3.11 consists of two musical examples, (a) and (b), shown on a grand staff (treble and bass clefs).
 Example (a) shows two chords, 11 and 12, in an octatonic scale. Chord 11 is G-A (2) and chord 12 is B-C (3). Three notes are common to both: F#4, D4, and A3. These notes are shown with dashed lines and arrows indicating they are sustained across the transition. The bass clef notes are labeled as Oct. G-A (2) and B-C (3).
 Example (b) shows two chords, 1 and 2, in an octatonic scale. Chord 1 is Bb4 and chord 2 is C#ml. Three notes are common to both: Bb4, F#4, and C#3. These notes are shown with dashed lines and arrows indicating they are sustained across the transition. The bass clef notes are labeled as Oct. Bb-F (16) and C#ml.

Figura 3.11: Técnicas (descritas por Clement) empregadas no acompanhamento do tema B de “TPS”: (a) “notas comuns” (*common-tone*); (b) “cruzamento de vozes” (*voice-crossing*).

O primeiro exemplo (figura 3.11a) ilustra a técnica mais simples das notas comuns. Neste caso, ambos os acordes são octatônicos; Zappa distribui assim suas notas linearmente entre os oito instrumentos de cordas, seguindo a seqüência mais lógica do agudo ao grave (violinos 1, 2, 3, violas 1, 2, violoncelos 1, 2 e contrabaixo), pensando cada nota como uma “voz” independente. Os dois acordes em questão não apenas apresentam três notas comuns entre si – Fá sustenido, Dó natural e Lá natural –, mas estas três notas aparecem exatamente nas mesmas vozes em ambos os acordes. Mais precisamente, o Lá aparece em ambos os acordes na segunda voz (da mais aguda à mais grave), enquanto o Dó aparece na quinta e o Fá sustenido no baixo. Como mostra a figura, assim, Zappa mantém as três notas comuns sustentadas em suas respectivas vozes, enquanto as demais vozes se movimentam para formar o novo acorde. O método preferido de Zappa para realizar esta movimentação em “TPS”, como já vimos no tema A, são os glissandos nas cordas, empregados com esta função em diversas seções da obra. Interessantemente, este procedimento tem como resultado um obscurecimento dos encadeamentos harmônicos, já que muitas vezes os acordes não chegam sequer a ser sustentados por tempo suficiente para serem percebidos como tal antes que os instrumentos comecem novamente a glissar em direção ao acorde seguinte (é o que acontece, por exemplo, com o quinto acorde do exemplo 3.24).

No segundo exemplo dado acima (figura 3.11b), os dois acordes apresentam apenas uma nota em comum, o Dó sustenido. Entretanto, percebe-se que esta nota não se mantém na mesma voz nos dois acordes: mais precisamente, ela ocupa a quarta voz no primeiro acorde e a terceira no segundo. Neste caso, Zappa opta por manter o Dó sustenido sustentado na primeira viola, forçando um cruzamento de vozes para possibilitar a formação do segundo acorde: o terceiro violino, que toca no primeiro acorde o Sol uma sexta acima do Dó sustenido da primeira viola, realiza assim um salto descendente para tocar o Si bemol do segundo acorde, uma segunda *abaixo* da viola. Os demais instrumentos se movimentam conforme sua configuração original, porém, antes de assumirem suas respectivas posições no segundo acorde, como mostra o exemplo 3.24, todos realizam um desvio pelo Dó sustenido, unindo-se em um uníssono momentâneo à primeira viola (e à melodia). Percebe-se assim que um fator que parece ter motivado a escolha do acorde menor Lídio para iniciar a segunda frase deste tema é a própria polarização do Ré bemol/Dó sustenido, reforçada pela técnica do cruzamento de vozes e pelo breve uníssono, atingido efetivamente por meio de uma extensão dessa técnica. Além disso, devido ao fato de o primeiro acorde ser octatônico e o segundo menor Lídio, este último apresenta uma voz a menos em relação ao primeiro. Zappa então silencia o contrabaixo, o único instrumento que não toca o Dó sustenido em uníssono com os demais, já que isso implicaria um salto de mais de duas oitavas, confiando o baixo do segundo acorde, Si natural, ao segundo violoncelo. A única lógica que parece ter motivado esta escolha é, novamente, a condução de vozes, já que este Si está de fato mais próximo do Ré tocado pelo mesmo instrumento no primeiro acorde. Do ponto de vista perceptivo, entretanto, é evidente que esta condução de vozes pode se tornar um pouco “turva”, já que a tendência natural é ouvir um salto de oitava ascendente entre os baixos de ambos os acordes.

Só no segundo compasso da segunda frase é que Zappa reintroduz o acorde octatônico 16 usado na primeira, porém agora transposto uma terça menor abaixo, observando portanto a transposição aplicada à melodia. Aqui as técnicas das notas comuns e do cruzamento de vozes são empregadas simultaneamente: as notas comuns Mi, Si bemol e Si natural (tocadas respectivamente pelo primeiro e terceiro violinos e pelo segundo violoncelo) são sustentadas na passagem do segundo para o terceiro acorde, porém apenas o Si bemol e o Si natural permanecem na mesma voz nos dois acordes, enquanto o Mi passa da primeira voz para a *terceira*. De modo a completar as duas vozes superiores, assim, a retenção do Mi na mesma voz instrumental força tanto o segundo violino quanto a primeira viola a se deslocarem para um registro acima do primeiro violino, provocando assim uma dupla ultrapassagem. É interessante notar também que o Si natural permanece na mesma voz (sempre contando as

vozes da mais aguda à mais grave), porém deixa de ser o baixo, já que o terceiro acorde possui uma voz a mais que o segundo, exigindo assim o retorno do contrabaixo na orquestração. Sem abandonar o sistema octatônico E-F, Zappa passa ainda por mais dois acordes, os números 9 e 6 da Bíblia de Acordes. O primeiro destes (quarto acorde no excerto), especificamente, provoca uma ruptura nesta camada ao forçar a maioria das vozes a realizarem um grande salto, criando assim uma clara articulação no segundo tempo do compasso 56. Esta articulação possui uma função importante, pois a melodia realiza nos dois últimos tempos deste compasso uma septina acéfala; o ataque das cordas fornece assim uma clara marcação da cabeça desta septina, proporcionando maior segurança na execução da melodia. Zappa aproveita a articulação ainda para “descruzar” a primeira viola, passando-a novamente “para baixo” do primeiro e terceiro violinos. Significativamente, apesar de o Sol da primeira voz, que havia exigido o cruzamento entre o primeiro e segundo violinos no terceiro acorde, permanecer na mesma voz no quarto, esta nota não é sustentada entre os dois acordes, sendo atacada simultaneamente com as demais. Apesar disso, ela é mantida no segundo violino, que a rearticula, sem “descruzar”, portanto, as duas vozes superiores. Esta finalidade é atingida no acorde seguinte, no qual o Dó sustenido da segunda voz, tocado pelo primeiro violino, passa para a primeira, possibilitando assim o retorno de todos os instrumentos à sua disposição padrão. Entretanto, esta volta a ser quebrada já no sexto acorde, quando o Lá sustenido é sustentado pelo segundo violino enquanto o terceiro passa a tocar o Si um semitom acima. Este acorde, apesar de durar apenas um compasso e não receber nenhum destaque especial, é particularmente interessante por produzir a única passagem propriamente diatônica, junto com sua reexposição transposta no final da peça, em todo o segundo movimento. Com isto queremos dizer que, apesar de acordes diatônicos serem usados esporadicamente para rearmonizar notas específicas da melodia em alguns trechos da reexposição, como nos compassos 219 ou 239, nenhuma destas sonoridades chega a ser sustentada por um compasso inteiro em uma camada separada da melodia. A introdução de um acorde Lídio sobre Mi neste ponto, no compasso 58, é evidentemente motivada pela repetição da célula Mi-Si-Lá sustenido na melodia, que de fato sugere o modo de Mi Lídio. Um novo acorde octatônico é introduzido no compasso seguinte, ocasionando um novo cruzamento de vozes: neste caso as três notas comuns, que constituíam as três vozes superiores do sexto acorde, passam a representar as vozes 2 a 4, forçando a primeira viola a “passar por cima” de todo o naipe de violinos para tocar a primeira voz. A manutenção de notas comuns entre acordes adjacentes, escolhidas especialmente de forma a gerar cruzamentos de vozes, continuará sendo uma preocupação por todo o tema B de “TPS”.

Para a terceira frase, naturalmente, Zappa introduz um acorde octatônico baseado na coleção B-C (o oitavo do exemplo 3.24), aproveitando assim para retornar a primeira viola à sua posição original, mas realizando um cruzamento entre o segundo e terceiro violinos, ocasionado pela nota comum Si, tocada pelo terceiro violino. Este acorde é sustentado pelos quatro primeiros compassos desta frase, mas dá lugar a uma pausa no quinto compasso (66), o momento de maior atividade melódica, após o qual as cordas atacam em uníssono, sul ponticello, o Mi bemol da melodia (e o sustentam até o compasso 69). Tecnicamente esta frase acaba no compasso 69, quando a melodia é concluída; a fermata do compasso 70, como já vimos, foi inserida para dar um maior destaque à articulação formal que ocorre em seguida. O processo utilizado por Zappa para “preencher” a fermata é interessante: as cordas, uma a uma, “deslizam” a partir do Mi bemol para formar dois acordes menores Lídios diferentes, sobre Dó e em seguida Si. Entretanto, os instrumentos atingem suas respectivas vozes no primeiro destes de forma defasada – cada um a uma semicolcheia de distância do anterior, de modo que alguns dos instrumentos iniciam seus glissandos no tempo forte do compasso, mas o acorde só se forma completamente na quarta colcheia, isto é, na metade do compasso. Além disso, cada instrumento acentua sua nota de destino no acorde 9, criando uma textura pontilhista que acaba funcionando como um arpejo, apresentando as notas do acorde na ordem [3-1-2-0-6-5-4] (a primeira destas sendo, naturalmente, o Mi bemol, que permanece sustentado pela primeira viola). Curiosamente, Zappa realiza neste momento diversos cruzamentos de vozes totalmente deliberados, isto é, não exigidos especificamente pelo encadeamento de vozes (obviamente, já que todos os instrumentos partem da mesma nota). Com efeito, com exceção do primeiro violino e das duas violas, os instrumentos parecem assumir suas posições de forma completamente arbitrária, de modo que a segunda voz do acorde acaba sendo feita pelo primeiro violoncelo, e o baixo, pelo terceiro violino. O acorde 10 complica ainda mais essa situação, cruzando também as duas violas. Com a mesma arbitrariedade, todos os instrumentos retornam à sua posição padrão para formar o acorde 11 no início da última frase.

Obedecendo novamente as coleções empregadas na melodia, Zappa inicia esta frase com dois acordes octatônicos, o primeiro dentro do sistema G-A e o segundo dentro do sistema B-C. No quarto compasso desta frase, quando a melodia passa definitivamente para a coleção octatônica E-F, este segundo acorde, o acorde 12, é simplesmente transposto meio tom abaixo. Interessantemente, na quinta colcheia do compasso 74, quando a melodia executa o segundo arpejo de Sol suspenso diminuto, Zappa desliza o acorde novamente meio tom acima – retornando assim para o sistema B-C, dentro do qual o arpejo em questão havia sido

ouvido no compasso anterior – e em seguida meio tom abaixo, para harmonizar o Lá sustenido da melodia. Naturalmente, quando a melodia retoma a coleção octatônica B-C na segunda metade do compasso 75, Zappa simplesmente repete o gesto no acompanhamento. Desta vez, entretanto, o acorde é sustentado até o fim do compasso 76, ignorando a breve passagem da melodia por Fá menor Lídio nesse compasso. Como já foi observado, entretanto, a única nota nesta passagem que não pertence à coleção octatônica B-C é o Mi natural, que aparece aqui apenas duas vezes. Pode-se dizer então que, também aqui, existe uma coordenação evidente entre a estruturação melódica e harmônica da peça. Este trecho final mostra Zappa explorando, portanto, dois aspectos importantes explicados anteriormente: a possibilidade de interação entre sistemas octatônicos por meio da tríade diminuta, empregada aqui como pivô, segundo a relação geométrica demonstrada na figura 3.6 (que se manifesta, na obra, na oscilação entre os dois sistemas por meio de movimentos paralelos de segunda menor), e a estreita relação estrutural existente entre as escalas octatônica e menor Lídia, tratadas pelo compositor ao longo deste tema como equivalentes ou mesmo “substitutadas” entre si.

É importante notar ainda que, de forma similar à terceira frase do tema A, apesar da clara articulação formal que ocorre no início desta última frase, ela ainda é percebida como parte deste tema B, graças, sobretudo, à manutenção da continuidade na textura (estratificada entre uma linha melódica e uma harmonia estática ou de movimentação lenta). No terceiro movimento de “Sinister Footwear”, em que a textura de melodia acompanhada prevalece pela maior parte da duração da peça, vimos que uma simples mudança de instrumentação podia ser suficiente para produzir uma ruptura formal, mas nenhuma dessas rupturas afetava a percepção da peça como um “tema” único (especialmente no caso de já se estar familiarizado com o solo de guitarra que deu origem à peça, o que é muito provável, já que esta versão é muito mais difundida e conhecida). Em “TPS”, por outro lado, os momentos que apresentam uma camada melódica claramente estratificada, caracterizada sobretudo, como vimos, pela presença de dobras em uníssono ou em oitavas, são poucos em quantidade e ocupam a menor parte da duração da obra: cerca de trinta compassos no primeiro movimento e cem no segundo (de um total de 85 e 250, respectivamente). Neste contexto, passagens que apresentam esse tipo de estratificação, quando muito próximas, tendem a ser agrupadas, do ponto de vista perceptual, em linhas melódicas contínuas. O que garante que ambos os temas sejam percebidos como independentes um do outro, além das antecipações recorrentes do tema A ao longo do primeiro movimento, é o fato de eles aparecerem separados no início do segundo movimento por quinze compassos de música bem contrastante, em que as cordas – que nas

seções melódicas assumem uma função exclusivamente harmônica – passam ao primeiro plano. Justamente por isso, a “reexposição” no final da obra tende a provocar uma certa surpresa, já que aí os dois temas são reagrupados e fundidos, passando a formar uma única melodia.

A reexposição é, na verdade, uma variação isométrica das melodias já examinadas, transposta uma terça menor acima. As transformações aplicadas por Zappa às melodias originais são seletivas, no entanto, e não afetam os dois temas da mesma forma. A manifestação mais evidente disso está no fato de esta seção inteira estar em 3/4, com a semínima a 92 batidas por minuto – exatamente a mesma métrica e andamento do tema B, na sua forma original. Pode-se supor, assim, que o tema B permanecerá mais ou menos inalterado, ao menos quanto às suas proporções temporais e à disposição métrica de seus elementos, enquanto o tema A terá que ser submetido a transformações rítmicas mais drásticas para se adaptar ao novo esquema métrico. De fato, isto pode ser observado já nas proporções duracionais entre as frases do tema A, que passam a durar respectivamente oito, seis e dez compassos. Interessantemente, isso se traduz em uma diferença bem mais sutil se pensarmos em números de tempos: vinte, dezesseis e vinte e oito na exposição original contra vinte e quatro, dezoito e trinta na reexposição, mantendo mais ou menos a proporção entre as frases. Contudo, estes poucos tempos a mais, se somados ao andamento mais lento e a uma breve fermata adicionada entre a segunda e terceira frases, acabam resultando em um acréscimo bastante significativo na duração total do tema. Já o tema B, por outro lado, tem sua duração *reduzida* significativamente pela eliminação de dois compassos (inclusive o compasso de fermata entre a segunda e terceira frases). Uma consequência importante disso é que, se em sua forma original o tema B era bem mais longo que o primeiro, na reexposição ambos os temas passam a ter praticamente a mesma duração. Esta aproximação entre as durações dos temas talvez contribua para que eles passem a ser ouvidos como uma melodia única.

O exemplo 3.25 mostra uma redução dos quatorze primeiros compassos da reexposição, correspondentes à primeira e segunda frases do tema A. Zappa evoca mais uma vez o clima de fanfarra, com os trompetes afirmando a melodia de forma triunfal enquanto o restante da “banda” executa um ritmo pomposo, reiterando o acorde octatônico 3 originalmente empregado no tema A (porém transposto uma terça menor acima). Com efeito, o ritmo do acompanhamento tem aqui justamente a função de preencher os “espaços vazios” da melodia – um procedimento já familiar do ápice do terceiro movimento de “Sinister Footwear”⁶⁶. No que diz respeito à melodia, na primeira frase, Zappa emprega seletivamente

66 Ver, especificamente, os exemplos 3.7b e 3.8 da seção 3.1.

algumas aumentações e diminuições, prolongando especialmente a última nota longa em três semínimas. Entretanto, os motivos mais importantes, que dão identidade à frase, permanecem inalterados: observar por exemplo os motivos de semicolcheia pontuada mais fusa no início e no final desta frase e as tercinas dos compassos 200 e 203. Além disso, os processos simultâneos de aumento e diminuição progressiva originalmente empregados no motivo central Ré-Mi-Dó suspenso (aqui transposto para Fá-Sol-Mi) são reproduzidos com diferenças muito pequenas nas proporções entre os valores rítmicos propriamente ditos. É interessante notar que tanto a figura que inicia esta frase quanto a tercina de semicolcheias no compasso 203, dois elementos motivicos importantes na identificação do tema, sofrem aqui um deslocamento métrico: ambas as figuras, que em sua forma original eram posicionadas em contratempos, funcionando assim caracteristicamente como “anacruses”, aqui aparecem não só em cabeças de tempo, mas especificamente em dois tempos fortes, tornando-se portanto claros pontos de apoio. Além disso, estes pontos são dispostos de forma simétrica, formando dois blocos hipermétricos de quatro compassos cada, uma possível referência às proporções métricas “consonantes” características do estilo marcial evocado nesta frase⁶⁷.

Já na segunda frase a situação é um pouco diferente. Novamente as eventuais aumentações e diminuições ocorrem principalmente nas notas longas, mas percebe-se que aqui elas têm a função específica de acomodar as inflexões originais da melodia ao novo esquema métrico; isto é, não apenas a relação de cada figura com o pulso métrico é preservada (com exceção da septina do compasso 210), mas sobretudo os principais pontos de apoio permanecem nos tempos fortes. Observa-se assim que a organização métrica da melodia é uma preocupação muito maior nesta frase – e portanto muito mais importante para preservar sua identidade – do que na primeira, a qual se apóia sobretudo na reconhecibilidade de certas figuras rítmicas, na própria sucessão de alturas e na proporção duracional aproximada entre elas. As duas frases apresentam agora, no entanto, uma importante característica em comum: ambas têm seus pontos de apoio distribuídos de forma perfeitamente simétrica, dividindo cada frase em dois blocos hipermétricos congruentes, de quatro compassos (no caso da primeira) e três compassos cada (no caso da segunda). Na forma original deste tema, tal simetria era reservada à segunda frase, dividida em dois blocos de dois compassos cada (ver exemplo 3.20b). Um último ponto a ser observado nesta variação isométrica são as articulações significativamente diferentes, em sua grande maioria, daquelas utilizadas na forma original destas duas frases. Estas diferenças não terão, aqui, conseqüências estruturais significativas, mas se tornarão cada vez mais importantes ao longo da reexposição.

67 Ver citação de Zappa no início da seção 2.2.3.

$\text{♩} = 92$
tpts. + mbas. + vib. + pnos.

acompanhamento (fls., cls., cl. b., fg., tpas., tba.)

baixo: B

obs., cl. b., fg., tpas., tbn., tba.

baixo: F (3 tons acima)

Exemplo 3.25: “TPS”, segundo movimento, compassos 199 a 212 (10:14-10:51) (redução nossa).

A segunda frase é encerrada com um corte formal similar àquele já observado entre a terceira e quarta frases do tema B: uma pausa com fermata, seguida de uma mudança radical na sonoridade (flautas, glockenspiels, vibrafone, harpa e violino tocando a melodia, com duas celestas e a própria harpa sustentando o acorde menor Lídio 10). Significativamente, não ocorrerá mais nenhum corte desse tipo pelo restante da reexposição, que, apesar de seu caráter marcadamente fragmentado e descontínuo em comparação às passagens analisadas até aqui, se desenrolará até o final da obra como uma seção única. A terceira frase do tema A também sofre alterações significativas na reexposição. A versão reexposta desta frase é reproduzida no exemplo 3.26. Do ponto de vista do conteúdo rítmico, no entanto, à exceção do engenhoso procedimento isométrico aplicado nos dois primeiros compassos (em que as tercinas e as notas pontuadas que caracterizavam a melodia em sua forma original parecem “trocar de lugar”, evitando assim descaracterizar a frase), esta frase não apresenta diferenças muito

significativas, já que Zappa tende a interferir apenas nas durações das notas longas. Do ponto de vista métrico, entretanto, temos aqui um caso similar ao da primeira frase, em que os “objetos” individuais que compõem a frase – as características figuras rítmicas inseridas entre notas longas – não são em si modificados, mas sim temporalmente deslocados em relação à grade métrica imposta pelos compassos.

♩=92
fls. + glockenspiels + vib. + hp. + violino 1

fls. + pnos. + vlns. 1 e 2

fls. + glksps. + vib. + hp. + vln. 1

TEMA B

Exemplo 3.26: “TPS”, segundo movimento, compassos 213 a 222 (10:52-11:19), melodia.

Os pontos mais importantes em que isso acontece estão indicados com asteriscos no exemplo. O primeiro destes casos, no compasso 215, desloca o motivo de duas semicolcheias, que em sua forma original funcionava como uma anacruse ou síncopa (exatamente como os dois motivos característicos já comentados da primeira frase), para a cabeça de um tempo forte, ganhando assim uma nítida função de apoio. Já na passagem do compasso 217 para o 218, o tempo forte, que antes estava na tercina de colcheias, é deslocado para a nota longa que a sucede; a tercina passa assim a ser ouvida como uma anacruse para o Lá, que constitui efetivamente o apoio, ou ainda como parte de um grande impulso iniciado com a tercina de semínimas (que em sua forma original funcionava de fato como anacruse para a de colcheias). Tendo estes pontos em conta, percebe-se que a consequência mais significativa do reagrupamento de duas das tercinas da frase original em uma quintina de colcheias no compasso 219 não é tanto a dissonância rítmica que decorre daí (apesar de este aspecto também ser bastante relevante, já que produz tanto uma dissonância indireta com as figuras que precedem esta quintina quanto uma dissonância direta com a própria camada métrica), mas sobretudo o deslocamento da nota que conclui esta figura para um tempo forte, reforçando assim sua função afirmativa. Na frase original esta função dependia de um acento colocado nessa nota (ver exemplo 3.20), que é omitido na reexposição.

Entretanto, Zappa faz nesta frase algumas alterações ainda mais drásticas no acompanhamento, rearmonizando diversas passagens da melodia. Com efeito, a harmonia

original é mantida apenas nos primeiros dois compassos do exemplo 3.26, tocada por duas celestas (um timbre cujo decaimento rápido e falta de projeção não permitiriam, de qualquer forma, sustentar um acorde por muito mais tempo). O caso mais simples de rearmonização é observado na passagem que vai do último tempo do compasso 217 até o começo do 220, em que cada nota da melodia é harmonizada com um acorde diferente da Bíblia de Acorde. No restante da frase, Zappa emprega técnicas mais complexas de harmonização, novamente com a função de “preencher os espaços” da melodia. Neste caso, entretanto, este preenchimento não se dá pela estratificação entre atividades independentes na melodia e no acompanhamento, e sim pela integração entre estas duas camadas. Tal integração é conseguida por meio da já comentada técnica das notas comuns. O exemplo 3.27, que traz uma redução completa do terceiro e quarto compassos do exemplo 3.26, ilustra claramente este procedimento. Como se pode perceber, após os dois acordes menores Lídios iniciais (em homorritmia com a linha melódica), nove acordes diferentes são utilizados para harmonizar o Dó sustentado pela melodia, sendo o primeiro menor Lídio e os demais todos octatônicos. Ao contrário do que ocorria no acompanhamento de ambos os temas em sua forma original, todos estes acordes dependem da nota que soa na melodia para serem “completos”; em outras palavras, os acordes foram escolhidos por Zappa de modo a manter sempre a nota comum Dó na primeira voz, o que permite que eles sejam encadeados de forma ritmicamente independente da melodia. Além disso, a escolha dos acordes octatônicos parece objetivar justamente o gesto zigzagueante que resulta da condução de vozes, em referência ao motivo característico que permeia ambos os temas. Esse movimento é controlado organizando os acordes segundo seus intervalos superiores, de modo que as vozes internas acabam naturalmente delineando contornos similares. Os acordes octatônicos empregados no exemplo 3.27, a partir da entrada do contrabaixo, são respectivamente os números 13, 1, 2, 3, 5, 11, 15 e 8. É interessante notar que as eventuais notas comuns que ocorrem nas outras vozes (especificamente no segundo violino, primeira viola e contrabaixo) são também aproveitadas por Zappa para produzir uma textura “pseudo-polifônica”, porém sem criar cruzamentos entre as vozes; isto é, notas comuns ocorrendo em vozes diferentes (como o Ré bemol tocado pela primeira viola no primeiro acorde, que passa para o terceiro violino no acorde seguinte, no final do primeiro compasso do exemplo 3.27) são ignoradas neste excerto.

Exemplo 3.27: “TPS”, segundo movimento, compassos 215 a 217 (primeiro acorde) (10:57-11:02) (redução nossa).

Exemplo 3.28: “TPS”, segundo movimento, compassos 221 e 222 (11:12-11:16) (redução nossa).

Um caso similar a esse, reproduzido no exemplo 3.28, ocorre no final da mesma frase. Esta passagem é harmonizada exclusivamente com acordes menores Lídios, que neste caso parecem ter a função de criar maior movimentação rítmica na textura. Novamente Zappa escolhe os acordes em função da nota sustentada (e reiterada, no caso) pela melodia, o Mi, que deve portanto se manter comum a todos. Nos cinco acordes centrais deste trecho, no entanto, este Mi passa para a segunda voz, forçando assim um cruzamento de vozes entre o segundo violino e a melodia (ainda que o som mais agudo ouvido nesta passagem continue sendo o Mi, devido à dobra dos dois glockenspiels duas oitavas acima).

The image shows a musical score for the piece "TPS", second movement, measures 222 to 226. The score is a reduction and consists of five staves. The top staff is labeled "segmento 2" and "tpas. + tbns." with a 10:6 ratio. The second staff is labeled "segmento 1" and "Oct. B-C". The bottom two staves are labeled "Oct. B-C (3)" and "Oct. E-F (16)". The bottom staff also has a fingering sequence: ml.2 [3-2-1-3-1-4].

Exemplo 3.29: “TPS”, segundo movimento, compassos 222 (último tempo) a 226 (11:16-11:28) (redução nossa).

Outra transformação estrutural importante aplicada a esta frase, já evidente no exemplo 3.26, é a “anexação” do segmento inicial do tema B. Na verdade o procedimento empregado aqui é similar ao já observado em algumas seções do terceiro movimento de “Sinister Footwear”, em que uma frase era desmembrada em duas ou mais partes e cada parte incorporada a uma seção ou momento diferente da música⁶⁸: neste caso, a primeira frase do tema B é dividida em dois segmentos, com o primeiro segmento sendo incorporado à frase precedente e o segundo ficando isolado como um segmento “conectivo”. Para tanto, como mostra o exemplo 3.29, Zappa manipula o material de diversas formas. Primeiro, o primeiro segmento é harmonizado com acordes menores Lídios paralelos (as fundamentais destes acordes são dadas abaixo do pentagrama), concluindo sobre o acorde octatônico 3 no sistema B-C, justamente o acorde que acompanha as duas primeiras frases do tema A e ao qual Clement (2009) atribui uma espécie de função “resolutiva” em certas seções do primeiro movimento de “TPS”. No final deste compasso, uma nova figura é interpolada na camada melódica, deslocando a percepção para o registro agudo e causando uma “bifurcação” na melodia. Esta figura pertence ao sistema octatônico B-C, obedecendo portanto a harmonia,

68 Ver seção 3.1.

mas em seguida é “absorvida” pelo acorde octatônico em E-F introduzido no compasso 224. O segundo segmento aparece assim em uma camada à parte, bem separado do registro do segmento que o precedeu (especialmente se considerarmos a já mencionada dobra dos glockenspiels), o que lhe dá um caráter de “contracanto” – não muito distinto das figurações introduzidas na linha de baixo em certos momentos de “repouso” no terceiro movimento de “Sinister Footwear”⁶⁹. Finalmente, o contraste criado pela mudança brusca na instrumentação e pelo retorno ao sistema octatônico E-F não deixa dúvidas quanto à articulação formal, que apesar de não ser tão forte quanto a pausa com fermata inserida entre a segunda e terceira frases do tema A nesta reexposição, é suficiente para eliminar a primeira frase do tema B como elemento formal autônomo, redistribuindo seus materiais como elementos “secundários” entre as frases precedente e seguinte.



Exemplo 3.30: “TPS”, segundo movimento, compasso 234 (11:45-11:48), melodia (o bemol entre parênteses não consta na partitura – obviamente um erro de edição).

Um último aspecto a ser observado nesse segundo segmento é a importância da reescrita de articulações, que, como já foi comentado, se torna na reexposição quase que uma técnica isométrica à parte. Observemos especificamente o compasso 225, o penúltimo do exemplo 3.29. Aqui as duas quintinas de 5:6, que ocupavam metade do compasso 51 cada (comparar com exemplo 3.21a), são reagrupadas em uma única decina de 10:6⁷⁰ ocupando o compasso inteiro (curiosamente escrita em colcheias, enquanto as originais eram escritas em semicolcheias). Tal reagrupamento tem na verdade a função de acomodar uma mudança significativa no padrão de acentuação: enquanto a figura original obedecia um padrão 2+3+2+3, sua contraparte na reexposição está subdividida em 2+2+3+3, padrão claramente visível nos “marcados”, ligaduras e acentos que adornam a melodia. Dito isto, o único ponto que apresenta uma alteração rítmica significativa na reexposição do tema B é o compasso 234, reproduzido no exemplo 3.30, que corresponde na verdade a uma “contração” dos compassos 60 e 61 do original (isto é, os últimos dois compassos do exemplo 3.21b, incluindo a anacruse do exemplo 3.21c). Aqui, as quatorze notas, correspondentes a duas quintinas, uma nota longa

⁶⁹ Ver seção 3.1.

⁷⁰ Zappa escreve esta decina com a razão 10:3, indicando que ela ocupa três tempos; neste trabalho, por razões de clareza, todas as razões desse tipo têm seu denominador modificado para indicar quantas notas caberiam no mesmo período utilizando o valor das notas que compõem a quiáltera (no caso, colcheia).

e uma tercina, são reagrupadas em duas septinas de 7:6. Interessantemente, Zappa parece preservar o sentido melódico deste excerto ao colocar a nota mais aguda (Mi, na reexposição) em uma posição de destaque, na cabeça da segunda septina, mantendo inclusive uma certa similaridade entre os contornos melódicos (reforçada pelo padrão de acentuação 2+3+2) das duas septinas.

Em sua análise de “TPS”, Clement (2009) classifica o que aqui chamamos de primeira frase do tema A como “tema principal” da peça. O autor dá mais atenção ao primeiro movimento da obra, especificamente às duas aparições integrais desta frase, entendidas aqui como variações isoméricas de um fragmento originalmente pertencente ao tema A. Estas não são seções propriamente melódicas, no entanto: no geral, as notas que compõem esta frase são harmonizadas em blocos compactos nas cordas, ornamentados com longos glissandos, sem recurso a dobras ou qualquer outra ênfase na linha principal. As seções melódicas deste movimento sucedem estas duas variações isoméricas, e consistem na verdade em uma série de fragmentos melódicos, apresentados em rápida sucessão ou separados por momentos desconexos. Apesar de estas passagens serem bastante similares às já analisadas em termos de instrumentação e orquestração – melodia tocada por alguma combinação de sopros e percussão (com eventual participação do primeiro violino), acompanhamento realizado sobretudo pelas cordas, com eventuais intervenções das madeiras e/ou metais –, elas não apresentam nenhuma das características que asseguravam a coesão estrutural de cada frase nos dois temas do segundo movimento: não se apóiam na exploração consistente de algum motivo melódico ou rítmico, não chegam a reforçar nenhum padrão métrico ou hipermétrico, e acima de tudo, não se limitam ao uso de uma única coleção de alturas, transitando livremente entre coleções octatônicas, diatônicas, pentatônicas e menores Lídias. A exploração destes atributos serve assim para estabelecer uma clara diferenciação entre os dois movimentos do ponto de vista da estruturação melódica e formal, reforçando assim o caráter “introdutório” de todo o primeiro movimento e trazendo, por contraste, um certo ar de “solenidade” à exposição do tema A no segundo movimento, dadas sua consistência e clareza motivica e sua harmonia absolutamente estática, ainda que o primeiro movimento inteiro apresente uma forte afinidade motivica com os dois temas já analisados.

Após a segunda variação isomérica da primeira frase do tema A, ocorre uma terceira variação, incompleta, que servirá para anunciar o início das seqüências melódicas. Aqui, entretanto, a melodia já é tratada pela primeira vez como tal, com dobras abundantes e claramente estratificada em relação ao acompanhamento. O exemplo 3.31 mostra uma redução esquemática desta passagem, especificamente dos compassos 52 a 62. Este trecho se

inicia com os violoncelos tocando o início da frase, porém transposto uma quarta justa abaixo, começando portanto em Lá natural. A quarta nota, entretanto, é transposta mais um tom abaixo, para Fá sustenido. Iniciando um novo momento, as madeiras graves, tuba, pianos e harpa expõem ainda outro fragmento do tema; notar que a quinta e sexta notas são transpostas mais um semitom abaixo em relação à quarta nota, e as demais (até a décima primeira nota) ainda mais um semitom em relação a estas. Ou seja, as primeiras três notas do tema são transpostas uma quarta justa abaixo, a quarta nota uma quinta justa, a quinta e sexta uma sexta menor e as últimas cinco uma sexta maior abaixo da melodia original. A alternância entre tercinas e colcheias pontuadas lembra por sua vez, é claro, a terceira frase do tema A. A melodia começa de fato no compasso 55, em outra camada. A importância formal deste momento é destacada, nos compassos 52 e 53, pela introdução dos três primeiros acordes diatônicos ouvidos na obra. Assim como vimos no tema B, a escolha dos acordes é aqui claramente baseada nas notas da melodia; o mesmo vale para os três acordes menores Lídios que acompanham o compasso 54. Essa situação muda no compasso 55, entretanto, onde Zappa acompanha o Sol da melodia com um acorde menor Lídio do segundo tipo em Ré, criando um choque entre as duas camadas. Porém, de acordo com nossa conceitualização das escalas menores Lídias como estando integradas a um sistema octatônico específico, tanto o Sol da melodia quanto o acorde de Ré menor Lídio podem ser entendidos como pertencendo ao mesmo sistema octatônico E-F. Ainda que Zappa poderia ter escolhido outros acordes menores Lídios que compreendessem todas as notas ouvidas na melodia até o segundo tempo do compasso 56, o compositor parece ter optado pelo choque. Na verdade, esta situação antecipa outra um pouco mais complexa que ocorre no compasso 57: aqui, a melodia não pode ser devidamente enquadrada em nenhum sistema octatônico, devido à coexistência das notas Mi, Fá e Fá sustenido, que formam dois semitons sucessivos. O primeiro tempo do compasso passa por três acordes menores Lídios diferentes para acomodar a presença do cromatismo. Quando a situação se repete na quintina que ocupa os outros dois tempos do compasso, Zappa introduz um acorde esclarecedor, um menor Lídio de primeiro tipo sobre Mi bemol. Com efeito, este acorde entra em choque com uma nota da melodia, o Mi natural; entretanto, se ele for entendido como integrado ao sistema octatônico G-A, torna-se evidente que a única nota da melodia nesse compasso que contradiz esta leitura, o Fá natural, é justamente a nota responsável pela formação do referido acorde menor Lídio a partir desse sistema octatônico (ver figura 3.8).

O resto da melodia neste excerto é explicitamente diatônico, justapondo os modos Ré bemol Lídio e Dó sustenido Dórico, mantendo assim a nota comum, a fundamental, no baixo.

Esta justaposição cria um encadeamento entre sistemas Lídios a uma terça menor de distância (Ré bemol, ou Dó sustenido, e Mi), tipo de progressão bastante comum na música diatônica de Zappa. Um encadeamento similar já havia ocorrido, aliás, no compasso 53, com a justaposição de Fá sustenido Lídio e Dó Dórico (pertencente ao sistema Lídio de Mi bemol, uma terça menor *abaixo* do anterior). No compasso 60, a melodia passa brevemente pelo primeiro segmento pentatônico do sistema Lídio de Mi (ao qual pertence o modo de Dó sustenido Dórico), cercada de ambos os lados pelo sexto grau Lá sustenido/Si bemol (a última altura do EQL), antes de concluir sobre o quinto grau, Sol sustenido. Neste ponto, Zappa retoma a característica sonoridade octatônica, sobrepondo o acorde octatônico 3 nas madeiras e o 15 nas cordas (evidentemente transpostos em função do Sol sustenido da melodia, que ocupa a primeira voz em ambos).

Após uma interpolação octatônica polarizando a nota Si, passando pelos sistemas E-F e B-C, a peça retorna ao diatonicismo nos compassos 66 a 68 para mais uma rápida intervenção melódica. Entretanto, como mostra o exemplo 3.32, a melodia aqui é absolutamente pentatônica, empregando o terceiro segmento pentatônico sobre o acorde Lídio primário [4-7-7-1-7-7] em Fá, para concluir em seguida em um acorde de Sol bemol Lídio. A introdução do pentatonismo aqui é claramente sugerida pelo final do tema A, já comentado, em que o motivo quinta justa descendente-quarta justa ascendente-terça menor descendente (que pode ser entendido como um movimento em ziguezague entre duas quartas justas a uma segunda maior de distância) é reiterado duas vezes, transposto uma quarta justa abaixo na segunda vez. Com efeito, a passagem melódica em questão é baseada exatamente neste motivo, porém começando na última nota, que precede a quinta descendente com uma quarta ascendente, realçando assim sua simetria. É interessante notar que a seqüência que sucede este motivo no compasso 67, Mi-Sol-Ré-Lá-Mi, pode ser entendida como uma reiteração do mesmo motivo, porém transposto uma quinta abaixo, retrogradado e com suas notas redistribuídas nos registros para formar a cadeia de quartas descendentes que conclui a linha melódica. O mesmo motivo é reiterado ainda mais uma vez pelas trompas, transposto meio tom acima (na tonalidade de Sol bemol Lídio, portanto) no compasso 68, que traz ainda uma lembrança, igualmente transposta, da interpolação que precedeu esta passagem, polarizando portanto o Dó central (última nota tocada pelas trompas) ao invés do Si.

$\text{♩} = 66$ fls em Sol + obs + mbas. + vib + vln I

violoncelos cl. b. + fg + tuba + pnos + hp

acompanhamento (cordas)

G Lídio F# Lídio C Dórico D(11) F(15) E(13) Dm1.2 (1) Oct. B-C (3)

ml.1

G(10) A(7) E(11) D Lídio

ml.1

C# Dórico Oct. B-C (15+3)

Exemplo 3.31: “TPS”, primeiro movimento, compassos 52 a 62 (2:12-2:41) (redução nossa).

tbns + mbas. tpas.

(Oct. B-C) F Lídio G Lídio

Exemplo 3.32: “TPS”, primeiro movimento, compassos 65 (último tempo) a 68 (2:50-2:58), melodia.

Após outra breve interpolação, de caráter mais rítmico, uma nova seqüência melódica se inicia no compasso 71, reproduzida no exemplo 3.33. Aqui a escolha dos acordes menores Lídios no acompanhamento obedece rigorosamente as coleções de alturas utilizadas na melodia. No entanto, Zappa adiciona alguns acordes “de passagem” nos compassos 72 e 73

para criar um maior sentido de movimento. Apenas um destes, o acorde octatônico G-A, entra em choque com o Ré natural da melodia, não pertencente a esse sistema octatônico, no final do compasso 73. Naturalmente, como a instrumentação só dispõe de sete metais, uma das notas que compõem este acorde octatônico tem que ser eliminada; Zappa opta por omitir o Fá sustenido, que ocuparia a segunda voz, possivelmente devido à sua proeminência na melodia no compasso 74. O motivo pentatônico já comentado é retomado no compasso 76, agora no sistema Lídio de Dó, porém introduzindo também o Sol, segunda altura do EQL. Desta vez, entretanto, a melodia é harmonizada com um acorde menor Lídio, aproveitando a ausência da terceira altura do EQL, justamente o grau da escala que, alterado, produz a escala menor Lídia de primeiro tipo (no caso, sobre a fundamental Lá). Alguns dos acordes menores Lídios que aparecem neste excerto não constam na relação de Clement, mas seu processo de derivação é facilmente deduzível a partir dos acordes diatônicos relacionados na figura 2.7. Assim, o primeiro destes, [1-3-4-2-5-4], equivale ao acorde Lídio [1-4-3-2-5-4], com o terceiro grau (quinta voz do acorde) devidamente bemolizado para gerar um acorde menor Lídio de segundo tipo, enquanto o segundo, [3-7-8-1-2-5], equivale ao acorde Lídio [4-7-7-1-2-5], porém com o terceiro e o sétimo graus bemolizados.

The image displays two systems of musical notation for the piece "TPS".

System 1:

- Melody (obs. + vln. 1):** Features a complex melodic line with triplets and various intervals. Rhythmic markings include 11:12, 7, 3, and 3.
- Harmony (metais):** Shows chords EmL1 (7), D Lídio FmL1 (15), (13), and Oct. G-A (1).

System 2:

- Melody (glkspls. + xilofone + pnos. + vln. 1):** Continues the melodic development with intervals of 5, 9, 5, and 7.
- Harmony (madeiras + metais + hp + cordas (pizz.) madeiras):** Shows chords FmL1 (7), EbmL2 [1-3-4-2-5-4], AmL1 [3-7-8-1-2-5], and EmL2 [1-3-4-2-5-4].

Exemplo 3.33: “TPS”, primeiro movimento, compassos 71 a 77 (3:04-3:27) (redução nossa).

O último excerto melódico que examinaremos, os últimos sete compassos do primeiro movimento de “TPS”, é mais atípico, mas servirá para mostrar como Zappa vislumbrou na

Bíblia de Acordes um método de integração e fusão entre idiomas diatônicos e não-diatônicos. Após o final do exemplo 3.33, o último acorde é sustentado por mais um compasso, no qual Zappa introduz um pequeno solo de fagote baseado na mesma coleção menor Lídia deste acorde (omitindo apenas o segundo grau, Fá sustenido). Segue-se então a “coda” deste movimento, reproduzida no exemplo 3.34, que emprega abundantemente as técnicas das notas comuns e cruzamento de vozes. Em nosso exemplo, a linha melódica principal é destacada com cabeças de notas quadradas, com setas diagonais indicando sua passagem de uma voz a outra. Nos primeiros cinco compassos esta constitui exatamente a linha de baixo, o que pode ser deduzido não só pelas dobras entre clarinete baixo e/ou fagote, violoncelos e contrabaixo, mas por sua introdução no compasso 79 como uma voz separada na textura (isto é, independente do acorde menor Lídio sustentado pelas madeiras). Como se pode perceber, a linha neste trecho é explicitamente diatônica, baseada predominantemente no modo de Sol Lídio, a não ser pelo Fá natural do compasso 79 e pelo Lá sustenido do 81. Os principais acordes usados para harmonizar este excerto são indicados acima do pentagrama superior. Nos primeiros dois compassos, 79 e 80, todos os sete acordes usados são menores Lídios, e à exceção do penúltimo destes (na cabeça do último tempo do compasso 80), todos têm como fundamental as notas Sol ou Ré bemol. No compasso 80, entretanto, todos os acordes são erguidos sobre as notas da linha de baixo, o que necessariamente implica no uso de algumas “inversões”, isto é, acordes com outro grau da escala que não a fundamental no baixo (especificamente os acordes 6 e 9 da figura 2.9). Aqui encontra-se uma possível explicação para a inclusão de acordes deste tipo na própria Bíblia de Acordes, já que estes permitem a Zappa alternar rapidamente entre duas ou três coleções de alturas, dando assim maior consistência harmônica a um trecho ou seção, porém sem resultar em uma linha de baixo monótona ou repetitiva. Na cabeça do compasso 81, a linha de baixo se abre em uma oitava aumentada (ou nona menor), Lá-Lá sustenido, para possibilitar a formação de um acorde octatônico completo. Curiosamente, ambas as notas são dobradas, sugerindo que elas são concebidas de fato como parte de uma mesma melodia: o Lá constituindo uma sucessão natural da seqüência precedente, enquanto o Lá sustenido faz a “ponte” com o registro superior, para o qual a linha se desloca no final do mesmo compasso. Nos compassos 82 e 83, quando a linha de baixo repousa sobre o Fá sustenido, Zappa cria um efeito de “filtragem” na harmonia por meio da junção de algumas vozes em uníssono, passando de um acorde menor Lídio para um octatônico de seis notas (com duas notas omitidas), e finalmente se estabilizando no compasso 83 em uma tríade de Fá sustenido menor com nona acrescentada, que é enfatizada no fim do compasso anterior pelo arpejo delineado pelo primeiro clarinete e

segundo oboé, o que se completa com o Lá da primeira flauta na cabeça do compasso seguinte.

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute 1 (fls.), Oboe (obs.), Clarinet (cls.), Bassoon (cl. b. + ves. + cb. (8vb)), and Bassoon/Contrabassoon (fg.). The second system includes parts for Drum 2 (Dml.2 (1)), Flute 2 (fls.), Clarinet (cl. b.), and Bassoon/Contrabassoon (fg.). The music features various instruments playing in a key with one flat (F major/C minor). The first system has a melodic line in the flute parts, with a 'ml.' (melody line) bracket above measures 80-81. The second system has a melodic line in the flute parts, with an 'Oct.' (octave) bracket above measures 80-81. The bassoon part in the second system has a melodic line with a '3' (triple) marking. The bassoon/contrabassoon part in the second system has a melodic line with a '3' (triple) marking. The bassoon part in the second system has a melodic line with a '3' (triple) marking. The bassoon/contrabassoon part in the second system has a melodic line with a '3' (triple) marking. The bassoon part in the second system has a melodic line with a '3' (triple) marking. The bassoon/contrabassoon part in the second system has a melodic line with a '3' (triple) marking.

Exemplo 3.34: “TPS”, primeiro movimento, compassos 79 a 85 (3:30-3:48) (redução nossa, com a melodia principal indicada com cabeças de nota quadradas).

O Fá sustenido da linha de baixo é sustentado até o fim do compasso 84, o penúltimo deste movimento. O segundo clarinete toca neste compasso uma linha marcadamente

diatônica, que pode perfeitamente ser entendida como uma continuação da mesma melodia, já que consiste em uma simple ascensão por graus conjuntos em Fá Lídio. Apesar de todos os acordes usados neste compasso serem octatônicos, é evidente que eles são determinados pelos intervalos produzidos entre o baixo (o Fá sustenido sustentado, comum a todos os acordes) e a linha diatônica ascendente que caracteriza a sexta voz. Assim, mesmo sem receber qualquer dobra, esta linha tem status de melodia principal neste compasso (ao menos de um ponto de vista estrutural), em função de seu papel determinante na harmonia. No último compasso, é a primeira voz que passa a ganhar reforço melódico, dobrada por duas flautas e dois glockenspiels⁷¹. As quatro notas que compõem a melodia neste compasso, Mi-Fá sustenido-Sol-Ré sustenido, formam um conjunto [0134] que pode sugerir tanto a coleção octatônica G-A quanto duas escalas menores Lídias deriváveis desta, a de primeiro tipo em Lá e a de segundo tipo em Mi. Com efeito, o segundo acorde deste compasso é um menor Lídio de primeiro tipo em Lá e o movimento se encerra com um acorde octatônico G-A. O primeiro acorde deste compasso é particularmente importante, entretanto, por ser reforçado por um grande tutti (não indicado no exemplo), incluindo os metais, cordas (em pizzicato), dois pianos e harpa, que realizam juntos um ataque seco na cabeça do primeiro tempo: trata-se na verdade de um acorde diatônico, Si Dórico, de densidade [2-1-7-11-10-10] (o último da figura 2.7). Este trecho final do primeiro movimento sintetiza assim a forte preocupação, evidente ao longo de toda esta obra, em integrar estas linguagens harmônicas conflitantes, empregando pentatonicismo, diatonicismo, octatonicismo e coleções menores Lídias em diferentes “dimensões” da música – harmônica, melódica, contrapontística –, porém buscando ao mesmo tempo uma reintegração entre todas estas dimensões.

71 É importante notar que, apesar deste reforço, a linha que acaba se sobressaindo na gravação é a do primeiro oboé, isto é, a terceira voz.

3.4 “Naval Aviation In Art?”

“Naval Aviation in Art?” (de aqui em diante “NAIA”) é uma peça atípica na produção de Zappa. Com isso queremos dizer que a maior parte dos princípios mais ou menos gerais observados até aqui não estão presentes nesta obra: não há uma “linha melódica” aparente, muito menos ritmos marcantes que propulsionem o discurso e a escritura é densa e “nebulosa”, contrariando o estilo limpo, claro e objetivo que caracteriza a maioria de suas composições, não só orquestrais, mas para praticamente qualquer formação ou meio. O caráter enigmático da peça, de sonoridade estática e sombria, é reforçado por seu título⁷² e, mais ainda, por sua história incerta. Assim como na maioria das peças de Zappa, é difícil apontar a data exata de composição da obra: sua primeira versão é mais conhecida por uma gravação de 1975 (incluída no álbum *Orchestral Favorites*, lançado em 1979), mas já podia ser ouvida, em instrumentação bem maior, como música de fundo em um diálogo no filme *200 Motels* (1971)⁷³. Um catálogo da década de 1990 da editora Boosey & Hawkes traz informações sobre uma versão para grande orquestra da peça⁷⁴, muito provavelmente a mesma que foi utilizada no filme (composta no final da década de 1960, portanto, mas já trazendo o título definitivo). A partitura enviada a Boulez traz na primeira página uma indicação de *copyright* de 1977, mas esta partitura, adaptada especialmente para a instrumentação do Ensemble InterContemporain, não pode ter sido escrita nessa data, já que ambos só se conheceram em 1980. Zappa menciona em uma entrevista da época que, após compor “TPS” por encomenda de Boulez, gostou tanto de escrever para a formação reduzida do Ensemble InterContemporain que decidiu adaptar mais duas peças para o grupo, “NAIA” e “Dupree’s Paradise”; Boulez afirmou ter recebido as três partituras de uma vez, poucos meses após a encomenda⁷⁵. Dadas as diferenças consideráveis entre as duas versões de “NAIA”, é possível que a segunda versão tenha sido composta de fato em 1977, para outra formação, e adaptada para o Ensemble cinco anos depois com poucos ajustes na instrumentação, preservando a data de revisão original⁷⁶. Seja como for, a presente análise considera esta última versão como

72 O 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* (cf. OCKER apud LANTZ, 1995).

73 Infelizmente, a peça é mixada em um volume quase inaudível no filme e esta gravação não foi incluída no álbum com a trilha sonora.

74 Informação fornecida pelo estudioso canadense Charles Ulrich em mensagem eletrônica ao autor em 28 jul. 2009.

75 Entrevista telefônica com o autor em 10 abr. 2009.

76 Há também alguns detalhes na instrumentação que parecem refletir essa hipótese, sendo o mais notável a parca atividade nas partes de clarinete baixo, trompetes, percussão, pianos e harpa, que ficam reservados para duas únicas entradas no final da peça (três no caso dos trompetes), apenas para dobrar, em uníssono, seu motivo recorrente. Ver também seção 2.4.

definitiva, já que a gravação de Boulez é fiel à partitura citada e a peça não sofreu nenhuma outra revisão posteriormente. Todos os exemplos reproduzidos aqui, portanto, provêm dessa partitura, a não ser quando especificado no texto.

SLOW, QUIET, POCO RUBATO
♩ = 54

violino 3
con sord.
sul tasto *mp*

oboe 2 *fp*

2 trompas *pp*
molto vibr. *mf*

fagote *fff*
molto vibr.

2 clarinetes *fff* *f* *mf* *fff* *fp*

2 violas *f* *p* *fff* *fpp* *mf* *fp*

2 trombones + contrabaixo (8vb) *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

Exemplo 3.35: “NAIA”, compassos 1 a 6 (TPS, 0:00-0:23) (redução nossa).

O exemplo 3.35 mostra uma redução da primeira página de “NAIA”. Os principais elementos que vão constituir toda a peça são apresentados já neste fragmento inicial. Sua textura pode ser descrita de forma esquemática como consistindo em três estratos ou camadas. A terceira camada, que começa a atuar apenas no último tempo do último compasso do exemplo, 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 em uma das suítes que integram a trilha sonora do filme *200 Motels*, “Shove It Right In”, na verdade uma grande canção em três partes – “She Painted Up Her Face”, “Half a Dozen Provocative Squats” e “Shove It Right In” –, que se alternam com três pequenos interlúdios orquestrais, “Janet’s Big Dance Number”, “Mysterioso” e “Lucy’s Seduction of A Bored Violinist”, este último seguido de um poslúdio mais camerístico⁷⁷. O trecho em questão, transcrito no exemplo 3.36, é ouvido no início de “Janet’s Big Dance Number” e recapitulado no final de “Lucy’s Seduction of A Bored Violinist” (de aqui em diante “JBDN” e “LSOABV”), onde é prolongado na forma de ostinato, servindo como acompanhamento para uma melodia de caráter improvisatório. Uma rápida comparação com o exemplo 3.35 deve bastar para revelar o parentesco óbvio entre as duas idéias: se ignorarmos a terceira camada e tentarmos fazer uma redução do exemplo 3.35 que retenha apenas sua estrutura harmônica fundamental, chegaremos naturalmente a uma estrutura de duas vozes mais uma linha de baixo, exatamente igual à representada no exemplo 3.36⁷⁸. Em “NAIA”, entretanto, a segunda camada aparece entrecortada pelo que chamaremos de “espasmos motívicos”: figurações melódicas curtas e rápidas que recorrem a cada dois compassos, entendidas aqui como uma forma (ainda que pouco ortodoxa) de “ornamentação”.



Exemplo 3.36: “Janet’s Big Dance Number”, compassos 1 a 7 (*200M*, 0:00-0:25) (transcrição nossa). Harmonia recapitulada em “Lucy’s Seduction of a Bored Violinist” (*200M*, 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 exemplo 3.36), em perfeita defasagem, lembra uma estrutura tradicional de contraponto de quarta espécie.

77 Cf. trabalho em fase de elaboração de Charles Ulrich, a ser publicado, provavelmente, sob o título *The Big Note: The Recorded Works of Frank Zappa*. Esta é também a ordem em que as peças aparecem no álbum da trilha sonora, apesar de Zappa mencionar no livreto que “Mysterioso” (que acabou não sendo usada no filme) pertenceria, de acordo com o roteiro original, a uma outra seqüência. Os nomes “Janet” e “Lucy” se referem a Janet Ferguson e Lucy Offerall, atrizes e personagens do filme. Nos shows de Zappa em 1971, obviamente, a canção era apresentada sem os interlúdios; uma gravação ao vivo desta época foi posteriormente editada em *YCDTOSA6* em uma faixa única, sob o título “Shove It Right In”.

78 Sabe-se que este trecho foi escrito em 3/4 pois a parte de um dos tecladistas da orquestra 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”.

Esta estrutura se mantém com absoluta regularidade por 35 de seus 36 compassos, o que permite facilmente elaborar, ainda sem considerar a terceira camada, uma redução esquemática do “esqueleto” harmônico da peça. A figura 3.12 mostra o resultado dessa redução (com a numeração de compassos acima da pauta superior), que permite identificar na peça alguns princípios gerais de organização.

The figure displays a musical score for the piece "NAIA", showing a harmonic reduction. The score is organized into four systems, each containing two staves. The top staff of each system shows a simplified harmonic structure, while the bottom staff shows the original piano accompaniment. The measures are numbered 1 through 36 above the top staff. The reduction highlights a chromatic arc in the bass line across the first 35 measures.

Figura 3.12: “NAIA”: esquema harmônico.

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 trítone (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 segunda camada, especificamente em sua ocupação dos registros, que inicialmente parece realizar uma espécie de cânone em relação à primeira. Contudo, essa curva tem seu ápice nos compassos 14 e 15, três compassos antes da linha de baixo 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 segunda 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 segunda camada, que oscila inicialmente entre uma terça maior e uma sétima maior, expandindo-se para uma sétima 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 essas curvas todas. Há outras oscilações operantes, ainda, em planos bem mais sutis: vide, por exemplo, a forma como a “curva de registros” já identificada na segunda camada se dirige ao registro agudo por grandes saltos, seguidos de um movimento bem menos “acelerado” (por saltos menores) de volta ao grave, além do sofisticado jogo de dinâmica e timbre (incluindo indicações abundantes de *molto vibrato*) entre as vozes, que o exemplo 3.35 já permite entrever⁷⁹. Naturalmente o acúmulo de defasagens contribui para perturbar a simetria formal da peça, dificultando a identificação precisa de um “ponto central” na escuta.

Mas o que representam todas essas oscilações, afinal? Uma possível resposta é sugerida no “programa” da peça. Novamente de acordo com as notas do encarte do álbum *Boulez Conducts Zappa: The Perfect Stranger*, “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.”⁸⁰ (ZAPPA, 1985). A peça parece

79 As idéias expostas neste parágrafo ecoam, em parte, as idéias do compositor e musicólogo belga Claude Ledoux sobre a “oscilação” no Quarteto IV de Pascal Dusapin e no Concerto para Violino de György Ligeti. O compositor brasileiro Silvio Ferraz expôs idéias similares a propósito da obra “Circles” de Luciano Berio em comunicação durante o I Encontro Internacional de Análise Musical USP-Unesp-Unicamp (São Paulo, 20/08/2009).

80 “NAVAL AVIATION IN ART? shows a sailor-artist, standing before his easel, squinting through a porthole

descrever assim, mais que uma “estória”, uma cena absolutamente estática, uma espécie de “animação suspensa”. É interessante notar como tanto “JBDN” quanto “LSOABV” cumprem uma função bastante similar em *200 Motels*⁸¹. No filme, ambas as cenas mostram uma fila de dançarinas fantasiadas e maquiadas como mímicos, praticamente imóveis, realizando movimentos sutis e extremamente lentos, mostrados na tela de forma truncada. A estas imagens são sobrepostas ainda, em uma montagem complexa, imagens de Janet Ferguson em “JBDN” e, em “LSOABV”, alternadamente, de Lucy Offerall e de um dos violinistas da orquestra executando um padrão repetitivo (representando, obviamente, o “violinista entediado” do título da peça). As dançarinas sobrepostas em diversos planos criam uma sensação de “ondulação”, que ocasionalmente também é realizada fazendo as imagens pararem e retrocederem, ou ainda introduzindo oscilações na própria velocidade de rotação da fita de vídeo. De maneira análoga, na paisagem monótona descrita no programa de “NAIA”, 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 figura 3.12.

Com efeito, a terceira 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, ao menos no plano frontal (já que sua movimentação difere apenas, como vimos, no nível da macroforma), aqui já não existe qualquer regularidade ou padrão de organização aparente: eventos se 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 terceira camada tem o efeito de “nublar” a periodicidade e a direcionalidade absolutamente linear que opera nas duas primeiras,

for inspiration, while wiser men sleep in hammocks all around him.”

81 Apenas a primeira parte de “Lucy’s Seduction of A Bored Violinist” é incluída no filme; a recapitulação do trecho relevante é, portanto, omitida.

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 terceira camada 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 (compassos 7 a 11 e 31 a 35), até um Sol altíssimo no segundo violino (compassos 28 a 32). As outras duas camadas, como se vê na figura 3.12, ocupam zonas bem menores dentro deste âmbito global.

Um dos principais procedimentos que contribuem para o efeito “paralisante” da terceira camada, que Zappa faz questão de escancarar logo no início da peça, é a saturação do espaço sonoro: enquanto nos primeiros cinco compassos há apenas sete instrumentos tocando as três linhas principais (ver exemplo 3.35), nos compassos 6 e 7 ocorrem, condensadas em menos de três tempos, entradas de todo o restante do conjunto instrumental (salvo nove instrumentos que ficarão reservados para o final da obra, conforme explicado na nota de rodapé 72 deste capítulo). A noção de “linha” imediatamente dá lugar, assim, à de frequências ou massas estáticas que disputam o espaço entre si. O exemplo 3.37 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 primeira camada neste instante, projetando claramente esta relação no eixo horizontal (o movimento cromático da 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 exemplo 3.37, 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 oitava. Ambas as notas são ainda ouvidas na segunda 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 segunda camada no quarto compasso (ver exemplo 3.35), é retomada pelo fagote na mesma oitava no compasso 6 e sustentada até o compasso 8, quando retorna à segunda 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.

Exemplo 3.37: “NAIA”, compassos 7 a 12 (*TPS*, 0:23-0:47) (redução nossa).

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 oitavas distintas), ou que

já haviam se fixado na escuta pela polarização em algum momento anterior. O Sol tocado pelo segundo violino nos compassos 12 e 13, por exemplo, já soava desde o compasso 10, e permanece até o 16, no fagote (terceira camada). Não por acaso, a atividade na terceira camada não começa imediatamente no início da peça, quando ainda não há nenhuma direcionalidade instaurada nas outras duas camadas. O procedimento de polarização continua principalmente com as notas Dó e Si bemol (compassos 11 a 17 – destacadas por um longo crescendo de 4 compassos nos oboés), Lá (12 a 19), Fá (14 a 19), Ré (15 a 25), Dó sustenido (19 a 27), Sol sustenido e Si, sempre introduzidas pela terceira camada antes de aparecerem na segunda ou na primeira. O exemplo 3.38 traz uma redução dos compassos 18 a 23, o início do duo de oboés, com setas ilustrando este procedimento.

The musical score for Example 3.38 shows the following details:

- Staff 1 (Tuba):** Labeled 'tba. (b)'. It features a long, sustained note in the bass register.
- Staff 2 (Violins):** Labeled 'vln. 1', 'vln. 2. ves.', and 'vln. 3'. It contains moving melodic lines.
- Staff 3 (Clarinets):** Labeled 'cls.'. It plays sustained notes.
- Staff 4 (Oboes):** Labeled 'obs.'. It plays sustained notes.
- Staff 5 (Trombones/Contrabass):** Labeled 'tbns. + cb. (8vb)'. It plays sustained notes in the lowest register.

Annotations include 'fg.' (for the tuba), 'tpts. + glksp. + pnos. + vib. + hp.' (top right), and 'cls. vln. 2. ves.' (for the violin 2 part). A bracket labeled '6' is visible under the oboe staff.

Exemplo 3.38: “NAIA”, compassos 18 a 23 (*TPS*, 1:08-1:32) (redução nossa).

Como se vê, o Sol sustenido e o Si são introduzidos pelos clarinetes e violas no compasso 19 e transferidos para os oboés nos compassos 22 e 23, sendo que o Si passa para a linha de baixo nos compassos 23 e 24 e para o primeiro violino nos compassos 24 a 26, enquanto o Sol sustenido (que já vinha soando no extremo grave, na parte da tuba) é retomado pelos violoncelos nos compassos 24 e 25 (e, após uma breve interrupção, pelo primeiro oboé

no compasso 28, antecipando seu retorno à linha de baixo no compasso seguinte). O par harmônico Dó sustenido-Ré também 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; o mesmo acontecerá, aliás, 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 segunda 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. Parte de sua força provém, na verdade, de uma simplificação estrutural considerável em relação à primeira versão da peça, cujos primeiros compassos são reproduzidos no exemplo 3.39. Comparando o excerto reproduzido no exemplo 3.35 com esta versão mais remota, constata-se uma verticalização de idéias que antes apareciam em sucessão, na forma de “pergunta e resposta”: a linha do violino é transposta uma oitava abaixo e transferida para as violas, enquanto a das duas flautas em Sol, transferida para os clarinetes, começa um compasso mais tarde, fazendo com que as figuras passem a se sobrepor, e tem seus intervalos “especializados” (transpondo a primeira nota uma oitava abaixo e a terceira uma oitava acima) para reproduzir o perfil melódico de sua contraparte. As duas idéias são, assim, condensadas em um único bloco. A alteração não tem uma grande importância do ponto de vista harmônico, mas produz uma textura completamente diferente. Devido ao uso intenso de dobramentos, ainda, os espasmos representam nesta nova versão uma “massa” sonora muito maior, criando desde o início da escuta uma marca que será explorada de forma bastante eficaz pelo compositor.

2 flautas em Sol

violino solo

clarinete baixo + contrabaixo (8vb)

Exemplo 3.39: “NAIA” (versão original), compassos 1 a 5 (*OF*, 0:00-0:11) (transcrição nossa).

Com efeito, esses espasmos antecipam, a cada ocorrência, muitos dos aspectos da movimentação da segunda 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 13⁸², reproduzido pela progressão harmônica nos compassos 10 a 15 (ver figura 3.12). 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 que constituem esses 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 17⁸³, a única figuração na peça mais rápida que a septina recém introduzida. No compasso 17, não por acaso, as apojeturas reaparecem também na terceira camada; como vimos, elas já haviam tido um papel importante ao iniciar toda a atividade nesta camada nos compassos 6 e 7. O processo de compressão sofrido pelos espasmos, assim, acaba provocando a fusão completa entre a segunda e terceira camadas, que se concretiza com o ataque incisivo de um bloco homofônico, formado por flautas, clarinetes, violas e violoncelos (com as flautas e violoncelos retomando o bloco Dó sustenido-Ré do início da peça), na segunda colcheia do compasso 19 – um tipo de gesto que até então havia sido reservado exclusivamente à segunda camada.

82 O segundo Fá sustenido no terceiro tempo do compasso 11 na parte dos clarinetes é, muito provavelmente, um erro de edição; o paralelismo nessa passagem, bem como a tendência geral na música de Zappa a evitar a oitava como intervalo melódico (ao contrário das onipresentes sétimas maiores), sugerem um Fá natural. A escassez de oitavas melódicas na música de Zappa está ligada, naturalmente, ao princípio da diversidade de classes de alturas comentado na seção 2.2.1.

83 Estas apojeturas duplas, que iniciam o duo de oboés, aparecem no compasso 18 no exemplo 3.38; na partitura original, entretanto, elas estão posicionadas antes da barra de compasso, portanto no final do compasso 17 (o efeito, naturalmente, é o mesmo).

O ponto culminante deste processo de fusão ocorre no compasso 22, o penúltimo do exemplo 3.38, quando os espasmos voltam a aparecer em dois eventos em rápida sucessão, mas agora completamente desprendidos da segunda camada. O primeiro evento surge como uma entidade à parte, constituindo quase uma quarta 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 segunda 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 terceira 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 apojaturas reaparecem na terceira 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: como mostra o exemplo 3.40, a textura se rarefaz significativamente após o compasso 25, destacando assim o movimento conclusivo do duo de oboés e o retorno ao “tema”.

Exemplo 3.40: “NAIA”, compassos 25 a 30 (*TPS*, 1:37-2:01) (redução nossa).

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 segunda entrada, tocando o motivo principal em uníssono (com o clarinete baixo, único instrumento que ainda não havia tocado, dobrando a massa inteira uma oitava 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 (os dois últimos do exemplo 3.40), com todas as notas claramente audíveis e bem espaçadas nos registros, realça a sonoridade terçal que se instaura com o fim do duo de oboés na segunda camada, remetendo a escuta claramente à tríade de Lá bemol menor que inicia a peça (acrescida aqui de sétima maior e nona maior, além da décima terceira maior se considerarmos o Fá que finaliza a parte do segundo 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 terceira 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 primeira 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 oitavas 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 terceira camada é dissipada.

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 suspenso menor e Dó diminuto⁸⁴. Este acorde final, curiosamente, não existe na primeira versão da peça; ao invés disso, no compasso 35, o segundo violino realiza um rápido gesto ascendente com as notas Mi-Dó (uma sexta menor acima)-Mi bemol, que é repetido pelo primeiro violino no compasso 36, transposto um tom abaixo, enquanto o baixo permanece em Lá. Na presente

84 Poder-se-ia dizer que, segundo os critérios estabelecidos na seção 3.3, este acorde pertence ao sistema octatônico G-A. Entretanto, o octatonismo só começou a ser empregado por Zappa de forma mais ou menos sistemática com o desenvolvimento da Bíblia de Acordes (ver seção 2.3.5); não se pode dizer, portanto, que esse seja um fator relevante nesta peça.

versão, assim como havia feito com os motivos do início, Zappa sobrepõe estes dois gestos finais no último compasso, reproduzido no exemplo 3.47. Aqui, o primeiro gesto é tocado pelo segundo violino, idêntico ao original, enquanto o segundo, tocado pelas violas, é transposto uma oitava 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 nona maior entre estas duas e acrescenta um Lá nos violoncelos, enquanto a linha de baixo realiza, com um glissando, um salto de sexta maior para Fá sustenido. Devido aos distintos tratamentos dados a cada componente deste acorde, tal como mostra o exemplo 3.41, ele poderia ser entendido como uma condensação final das três camadas: as três notas superiores pertenceriam assim à segunda 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 terceira 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”.

vlns. 2. 3.
vlas.
vcs.
1bns. + cb. (8vb)

Exemplo 3.41: “NAIA”, compasso 36 (*TPS*, 2:26-2:41) (redução nossa).

Voltando agora com mais atenção às duas primeiras camadas, tal como delineadas na figura 3.12, é possível começar a identificar alguns princípios gerais de estruturação harmônica. Um deles é a onipresença da terça menor, seja em sua forma original, invertida (sexta maior) ou composta (décima menor). Este intervalo, que se fixa na escuta desde o segundo 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 segunda 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. A passagem em questão é reproduzida no exemplo 3.42. Zappa realça a diferenciação dinâmica entre os dois oboés, especialmente na segunda metade desse duo, quando a textura da terceira 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 terça menor entre as duas vozes, que é imediatamente reexposta uma terça 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 terceira camada; sua última atividade antes de iniciar a seqüência descrita acima havia sido sustentar por mais de seis compassos a segunda maior Si bemol-Dó (começando no penúltimo compasso do exemplo 3.37). Na segunda metade da peça, até o compasso 29, os oboés mudam de função, passando a atuar na segunda camada.

Exemplo 3.42: “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 figura 3.12 como um acorde à parte (excluindo o primeiro 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 *Frigio* (modo que, como vimos, não ocorre na música diatônica de Zappa), e 10 dos 21 compassos restantes se inserem sem qualquer modificação em uma ou outra escala diatônica. Uma decorrência importante dessa constatação é que todos esses acordes podem ser reduzidos a fragmentos do ciclo de quintas – intervalo que inclusive aparece proeminentemente em vários deles –, ainda que sem afirmar efetivamente nenhum

sistema Lídio. Terças menores e quintas 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 sétimas menores e terças maiores, podem ser entendidos simplesmente como resultado da interação entre essas duas classes de intervalos.

Com efeito, o próprio duo de oboés recém comentado (exemplo 3.42) pode ser entendido desta forma: na segunda metade desta passagem, o jogo de dinâmica criado por Zappa destaca os intervalos melódicos de quarta justa (Fá sustenido-Ré bemol, no segundo oboé) e terça maior (Dó-Lá bemol, no primeiro oboé), que se sobressaem na escuta. A quarta é uma mera inversão da quinta, pertencendo à mesma classe de intervalo, e a terça maior pode ser entendida como a diferença entre a quinta recém-ouvida e a terça menor que rege, como vimos, a simetria desta passagem (recorrendo à teoria de Pousseur, a terça maior pode ser obtida em uma das diagonais de uma rede harmônica de 7 por 3)⁸⁵. Esta relação é colocada em evidência pela introdução simultânea do Fá no segundo oboé, que forma uma terça menor com o Lá bemol, completando assim, com o Dó que o precedeu no primeiro oboé (e que continua soando, duas oitavas abaixo, nas violas – ver exemplo 3.40), 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. Curiosamente, se tomarmos as fundamentais destas duas tríades a uma terça menor de distância (Lá bemol e Fá) e das duas tríades formadas com a linha de baixo no início e na metade desta passagem (Ré e Si), obtemos uma tétrede diminuta, uma relação de simetria similar àquela explorada no acompanhamento do tema de “The Perfect Stranger” (conforme evidenciado na figura 3.6).

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 terceira 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

85 Ver seção 1.3.3.

“espasmos motívicos” 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.

CONCLUSÃO

Frank Zappa desenvolveu em sua música instrumental uma poética que, se por um lado se apóia na assimilação de elementos estruturais característicos de diversos gêneros e estilos – a música clássica indiana, o *rhythm & blues*, as obras de Varèse, Stravinsky e Webern, entre muitos outros –, também apresenta soluções originais para diversas questões que permearam o desenvolvimento da música ocidental, “popular” ou “erudita”, ao longo de todo o século XX, das quais poderíamos lembrar: a exploração da descontinuidade e da não-linearidade como recursos formais; o uso do ritmo como elemento estruturador do discurso musical; a busca de novas formas de trabalhar com as escalas diatônica e/ou pentatônica sem recorrer ao academicismo ou às técnicas tradicionais; a busca de uma linguagem harmônica não-diatônica sistematizada, porém livre da rigidez da técnica serial; a integração entre estes códigos harmônicos aparentemente opostos; a integração entre modos temporais igualmente conflitantes; a incorporação de novos meios e suportes tecnológicos no processo de criação e performance; e o problema de como sintetizar elementos oriundos dos mais diversos estilos e culturas musicais de uma forma autêntica, sem abrir mão da originalidade e da subjetividade. Ao longo de sua vida, Zappa nunca se estagnou em um único método, estilo ou técnica composicional, e seu trabalho criativo freqüentemente tomava caminhos totalmente imprevisíveis. Em face do volume gigantesco de sua produção como um todo, em menos de trinta anos de carreira profissional, bem como da complexidade, das dimensões e do nível de detalhamento de uma obra como *Civilization Phaze III*, uma das últimas que concluiu (ainda que, possivelmente, um pouco às pressas), é impossível dizer que rumo suas explorações teriam tomado, e quais inovações teriam surgido daí, caso o compositor tivesse conseguido viver mais alguns anos.

O presente trabalho pretendeu, assim, trazer uma contribuição significativa para o estudo deste repertório ao qual só se começou a dar atenção, de um ponto de vista musicológico, muito recentemente. Após um panorama geral das principais técnicas e procedimentos composicionais empregados pelo compositor em sua música instrumental (dos quais destacamos os hoquetos, a interação e fusão entre esquemas formais oriundos de diversos gêneros e culturas musicais, o uso de grandes saltos e notas reiteradas nas melodias, os procedimentos de variação melódica, os conceitos de dissonância rítmica e tensão estatística, o sistema Lídio e a Bíblia de Acordes), concentramo-nos na análise de uma amostragem limitada, porém representativa, de obras orquestrais, com o objetivo de mostrar como esses conceitos foram efetivamente aplicados em cada uma delas, de acordo com um

projeto musical claramente delineado, para produzir resultados completamente diferentes, mas que trazem sempre, de uma forma ou de outra, a marca do “Projeto/Objeto”. Foram particularmente importantes em nossas análises as noções de linearidade e não-linearidade, que coexistem em diferentes níveis estruturais e conceituais no discurso de cada uma dessas obras, e a idéia da integração entre idiomas harmônicos distintos.

Vimos assim, no terceiro movimento de “Sinister Footwear”, como Zappa partiu da estrutura “vertical” de uma de suas improvisações para, por meio da orquestração e da rearmonização, chegar a um exemplo notável de forma momento, intimamente vinculada à estruturação melódica do solo original. Foram discutidos o uso de substituições de pedal, mudanças de sistema Lídio e texturas polimodais, bem como as intervenções efetuadas sobre a estrutura rítmica, métrica e fraseológica do solo, e a participação fundamental da bateria e da linha de baixo para manter uma certa continuidade (garantida, no original, pela homogeneidade timbrística e pelo pedal Lídio constante) subjacente à estrutura marcadamente descontínua da obra, garantindo assim a coesão do “tema”. Em “Outrage At Valdez”, concentramo-nos na estruturação harmônica da obra, examinando como o compositor explora as potencialidades do modo Eólio e sua característica ambigüidade e a íntima relação entre a harmonia da peça e a história trágica contada pelo documentário para o qual ela foi composta. Por meio de uma aplicação experimental da técnica das redes harmônicas de Pousseur, analisamos ainda a coesão intervalar e o emprego de estruturas simétricas na melodia. Em “The Perfect Stranger”, a mais extensa e complexa das obras analisadas, foi estudada a preocupação do compositor com uma maior coordenação entre as dimensões melódica e harmônica do discurso, examinando detalhadamente as potencialidades do sistema octatônico, caracterizado por sua simetria absoluta, e o emprego das escalas menores Lídias como elemento integrador entre as sonoridades diatônica e octatônica. Para tanto, limitamo-nos a uma análise detalhada da estruturação das seções explicitamente melódicas da obra, incluindo os dois temas que delimitam a simetria formal do segundo movimento, mostrando como o primeiro parece ter sido composto posteriormente à elaboração destes temas. Chamamos a atenção para os recursos estruturais empregados por Zappa para estabelecer um claro contraste entre os dois temas, bem como entre os dois movimentos, fazendo com que o primeiro seja percebido como uma longa introdução que precede a exposição do primeiro tema. Vimos ainda como o compositor aplica as técnicas pseudo-contrapontísticas desenvolvidas a partir de sua “Bíblia de Acordes”, bem como a referência a estruturas derivadas da Bíblia em diversas passagens da melodia, desdobrando suas alturas horizontalmente na forma de “arpejos”. Finalmente, em “Naval Aviation In Art?”, estudamos

a complexa interação entre aspectos lineares e não-lineares da obra, revelando importantes relações entre suas estruturas harmônica e formal e mostrando como ela se conecta ao “programa” fornecido por Zappa. Para todas as obras, dedicamos ainda uma certa atenção aos possíveis elementos de “continuidade conceitual”, buscando conexões tanto com outras peças do vasto catálogo de Zappa quanto com declarações dadas pelo compositor ao longo de sua vida.

Naturalmente, seria impossível esgotar as possibilidades analíticas deste repertório em um trabalho de proporções tão modestas. Muitos aspectos do discurso musical das obras examinadas permanecem em aberto; estas leituras oferecem, enfim, apenas um caminho possível para futuros estudos. De qualquer forma, este trabalho representa um avanço considerável no sentido de preencher a grande lacuna bibliográfica que envolve a obra de Zappa. Especialmente suas obras orquestrais permanecem, em grande parte, inexploradas – mesmo se não tanto quanto sua produção ao Synclavier (como a já citada *CPIII*), cujas partituras, com exceção daquelas que foram eventualmente adaptadas para o Ensemble Modern, prometem permanecer fora do alcance do analista ainda por muitos anos. Obras como “Mo ’N Herb’s Vacation”, “Sinister Footwear”, “Bob In Dacron”, “Sad Jane” ou mesmo “Strictly Genteel”, para não citar as camerísticas como “Get Whitey”, “Pentagon Afternoon”, “None Of The Above”, “Ruth Is Sleeping” e “Times Beach”, entre tantas outras, oferecem um vasto território para estudo que sequer se começou a tatear.

Esta afirmação pode ser igualmente estendida, no entanto, a todo o repertório instrumental de Zappa, que compreende um universo ainda mais amplo, para não mencionar os abundantes cruzamentos que ocorrem entre este repertório e as “canções” (ou outros formatos estruturados em torno de um texto, seja este escrito ou improvisado, cantado ou “declamado”). Um outro caminho de pesquisa a ser explorado seria a forte relação do compositor com a tecnologia – especialmente com a tecnologia digital, da qual foi um dos primeiros defensores fervorosos no mercado da produção musical – e como esta influenciou, por sua vez, seu próprio trabalho artístico. O analista ou estudioso interessado na obra de Zappa deve ter consciência da diversidade e da vastidão que caracterizam este repertório, mas deve ao mesmo tempo ser persistente diante das dificuldades metodológicas ou da escassez de material publicado. Com a devida paciência e rigor musicológico, a investigação deste repertório pode se mostrar extremamente frutífera, proporcionando um vasto material para reflexão que, se por um lado não parece ser efetivamente explicável por meio das ferramentas analíticas tradicionais, por outro pode sugerir caminhos originais e ainda não trilhados, seja no campo da análise musical, seja no da composição ou mesmo no da performance.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

AROM, Simha. *African Polyphony and Polyrhythm*. Tradução de Barbara Martin Thom. Cambridge: Cambridge University, 1991.

ASHBY, Arved. Frank Zappa and the Anti-Fetishist Orchestra. *Musical Quarterly*, [New York], v. 83, n. 4, p. 557-606, 1999.

_____. *Persona Non Grata: Frank Zappa's Orchestral Subculture*. *ISAM Newsletter*, New York, v. 28, n. 2, 1999. Disponível em: <<http://depthome.brooklyn.cuny.edu/isam/sp99art10.html>>. Acesso em: 21 dez. 2010.

BERNARD, Jonathan. Listening to Zappa. *Contemporary Music Review*, London, v. 18, n. 4, p. 63-103, 2000.

_____. The Musical World(s?) of Frank Zappa: Some Observations of His “Crossover” Pieces. In: EVERETT, Walter (Ed.). *Expression in Pop-Rock Music: A Collection of Critical and Analytical Essays*. New York: Garland, 2000. p. 1-44.

BITONDI, Matheus G. *A estruturação melódica em quatro peças contemporâneas*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música)–Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.ia.unesp.br/pos/stricto/musica/teses/matheus_bitondi.pdf>. Acesso em: 21 dez. 2010.

BORDERS, James. Form and the Concept Album: Aspects of Modernism in Frank Zappa's Early Releases. *Perspectives of New Music*, [New York], v. 39, n. 1, p. 118-160, 2001. Disponível em: <http://www.afka.net/Articles/2001-00_Perspectives_of_New_Music.htm>. Acesso em: 21 dez. 2010.

_____. Frank Zappa's “The Black Page”: A Case of Musical “Conceptual Continuity”. In: EVERETT, Walter (Ed.). *Expression in Pop-Rock Music: A Collection of Critical and Analytical Essays*. New York: Garland, 2000. p. 45-61.

CAMARA, Fábio Adour da. *Sobre Harmonia: Uma Proposta de Perfil Conceitual*. 2008. Tese (Doutorado em Educação)–Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

CLEMENT, Brett. *Little Dots: An Analysis of the Melodies of the Composer/Guitarist Frank Zappa*. 2004. Tese (Mestrado em Música)–School of Music, Florida State University, Tallahassee, 2004. Disponível em: <<http://etd.lib.fsu.edu/theses/available/etd-04122004-114345/unrestricted/zappathesis3.pdf>>. Acesso em: 21 dez. 2010.

_____. *A Study of the Instrumental Music of Frank Zappa*. 2009. Dissertação (Doutorado em Música)–College-Conservatory of Music, University of Cincinnati, Cincinnati, 2009. Disponível em: <http://etd.ohiolink.edu/etd/send-pdf.cgi/Clement%20Brett%20G.pdf?acc_num=ucin1248708091>. Acesso em: 21 dez. 2010.

KASSEL, Matthias. Frank Zappa and the Idol of his Youth. In: MEYER, Felix; ZIMMERMANN, Heidi (Ed.). *Edgard Varèse: Composer, Sound Sculptor, Visionary*. Woodbridge: Boydell, 2006. p. 443-451.

KRAMER, Jonathan D. *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. New York: Schirmer, 1988.

PADDISON, Max. *Adorno, Modernism, and Mass Culture: Essays on Critical Theory and Music*. London: Kahn and Averill, 1995.

PHLEPS, Thomas. *Zwischen Adorno und Zappa: Semantische und funktionale Inszenierungen in Musik des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Weidler, 2001.

POUSSEUR, Henri. L'Apothéose de Rameau: Essai sur la question harmonique. *Revue d'Esthétique*, Paris, n. 21, p. 105-172, 1968.

_____. Applications Analytiques de la "Technique des Réseaux". *Revue Belge de Musicologie = Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, [Bruxelles], v. 52, p. 247-298, 1998.

PRICE, William M. *An Analysis of the Evolution of Frank Zappa's Be-Bop Tango*. 2004. Dissertação (Doutorado em Música)—School of Music, Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, Baton Rouge, 2004. Disponível em: <<http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-12092003-121423>>. Acesso em: 21 dez. 2010.

RENSE, Rip. [Notas de encarte do CD *The Yellow Shark* de Frank Zappa]. Los Angeles: Barking Pumpkin, 1993.

STRAUS, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1990.

VARÈSE, Edgard. Novos Instrumentos e Nova Música. In: MENEZES, Flo (Org.). *Música Eletroacústica: História e Estéticas*. Tradução de Flo Menezes. São Paulo: Edusp, 1996. p. 57-58.

WATSON, Ben. *Frank Zappa: The Negative Dialectics of Poodle Play*. New York: St. Martin's, 1995.

_____. Frank Zappa as Dadaist: recording technology and the power to repeat. *Contemporary Music Review*, London, v. 15, n. 1, p. 109-137, 1996.

WRIGHT, Allan. *Frank Zappa's Orchestral Works: Art Music or "bogus pomp"?*. 2007. Tese (Mestrado em Música)—Department of Music, University of Glasgow, Glasgow, 2007. Disponível em: <<http://theses.gla.ac.uk/492/01/2007wrightmmus.pdf>>. Acesso em: 21 dez. 2010.

YONCHAK, Michael S. *Rehearsal Strategies and Stylistic Interpretations to Three Works for Wind Ensemble by Frank Zappa*. 2009. Dissertação (Doutorado em Música)—College of Fine Arts, University of Kentucky, Lexington, 2009.

ZAMBONI, Mauricio G. Aspectos de Varèse, Stravinsky e Webern em Obras do Álbum *The Yellow Shark* de Frank Zappa. In: Encontro Nacional da ANPPOM, 13., 2001, Belo Horizonte. *Anais do XIII Encontro Nacional da ANPPOM – Música no Século XXI: Tendências, Perspectivas e Paradigmas*. Belo Horizonte: UFMG, 2001, p. 382-390. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anppom_2001_2.pdf>. Acesso em: 21 dez. 2010.

ZAPPA, Frank. [Carta a Edgard Varèse (1957)]. In: MEYER, Felix; ZIMMERMANN, Heidy (Ed.). *Edgard Varèse: Composer, Sound Sculptor, Visionary*. Woodbridge: Boydell, 2006. p. 404-405.

_____. [Notas de encarte do CD *The Yellow Shark*]. Los Angeles: Barking Pumpkin, 1993.

_____. [Notas de encarte do CD *Boulez Conducts Zappa: The Perfect Stranger*]. Salem: Rykodisc, 1995.

_____. [Notas de encarte do CD *Joe's Garage*]. Salem: Rykodisc, 1995.

_____. [Notas de programa de concerto da London Symphony Orchestra sob regência de Kent Nagano]. London: Barking Pumpkin, 07 jan. 1983.

_____. *Them Or Us (The Book)*. Padstow: Pinter & Martin, 2010.

ZAPPA, Frank; OCCHIOGROSSO, Peter. *The Real Frank Zappa Book*. New York: Fireside, 1989.

Depoimentos, entrevistas e artigos em revistas

AIKIN, Jim (1987). “Pervasive Polyrhythms in Zappa's *The Black Page*”. *Keyboard*, [s.l.], v. 13, n. 2, p. 66-67, 1987. Inclui partitura de “The Black Page #1” (melodia e cifras). Disponível em: <<http://www.zappateers.com/scrapbook/displayimage.php?album=91&pos=7>>. Acesso em: 21 dez. 2010.

ALFONSO, Barry. Totally Frank. *Songwriter*, [s.l.], v. 5, n. 9, p. 28-33, 1980. Entrevista com Frank Zappa. Disponível em: <http://www.afka.net/articles/1980-06_Songwriter.htm>. Acesso em: 21 dez. 2010.

CAHILL, Sarah. The Zappa Affair: Kent Nagano, The Berkeley Symphony and *Sinister Footwear*. *Option*, [s.l.], p. 66-67, mar./abr. 1987. Disponível em: <http://www.afka.net/articles/1987-03_Option_2.htm>. Acesso em: 21 dez. 2010.

DALLAS, Karl. Carry On Composing. *Melody Maker*, [s.l.], p. 8-9, jan. 1978. Entrevista com Frank Zappa. Disponível em: <http://www.afka.net/articles/1978-01_Melody_Maker.htm>. Acesso em: 21 dez. 2010.

DOERSCHUK, Robert L.; AIKIN, Jim. Jazz From Hell. *Keyboard*, [s.l.], v. 13, n. 2, p. 58-74, 1987. Entrevista com Frank Zappa. Disponível em: <<http://home.online.no/~corneliu/keyboard87.htm>>. Acesso em: 21 dez. 2010.

FORTE, Dan. Zappa. *Musician*, [s.l.], n. 19, p. 36-43, 1979. Entrevista com Frank Zappa. Disponível em: <http://www.afka.net/articles/1979-08_Musician.htm>. Acesso em: 21 dez. 2010.

_____. An Interview With Frank Zappa. *Mix*, [s.l.], v. 7, n. 6, p. 86-106, 1983. Disponível em: <http://www.afka.net/Articles/1983-06_Mix.htm>. Acesso em: 21 dez. 2010.

LANTZ, Bill. The David Ocker Internet Interview. 1995. Entrevista com David Ocker realizada via e-mail e lista de discussão entre 1994 e 1995. Disponível em: <http://members.cox.net/bill_lantz/pages/ocker.html>. Acesso em: 21 dez. 2010.

LYONS, Steve; FRIEDMAN, Batya. Frank's Wild Years: From "Louie The Turkey" To The London Symphony. *Option*, p. 64-69, mar./abr. 1987. Entrevista com Frank Zappa. Disponível em: <http://www.afka.net/articles/1987-03_Option.htm>. Acesso em: 21 dez. 2010.

MEAD, David. Unholy mother. *Guitarist*, [Bath], n. 36, p. 18-27, 1993. Entrevista com Frank Zappa. Disponível em: <<http://home.online.no/~corneliu/guit93.htm>>. Acesso em: 21 dez. 2010.

MENN, Don. The Mother Of All Interviews: Act 1. *Guitar Player Presents: Zappa!*, San Francisco, p. 28-46, 1992. Entrevista com Frank Zappa. Entrevistadores: Don Menn e Matt Groening. Disponível em: <<http://home.online.no/~corneliu/mother1.htm>>. Acesso em: 21 dez. 2010.

_____. The Mother Of All Interviews: Act 2. *Guitar Player Presents: Zappa!*, San Francisco, p. 47-64, 1992. Entrevista com Frank Zappa. Entrevistadores: Don Menn e Matt Groening. Disponível em: <<http://home.online.no/~corneliu/mother2.htm>>. Acesso em: 21 dez. 2010.

MILES, Barry. Zapparap: Miles Talks to Frank. *International Times*, London, n. 63, p. 9-20, 1969. Entrevista com Frank Zappa. Disponível em: <<http://www.polenta.dircon.co.uk/zap.html>>. Acesso em: 21 dez. 2010.

NOBLE, Douglas J. Stevie's Enormous Mouth: Bits of a Chat with Steve Vai. *T'Mershi Duween*, [s.l.], n. 46, p. 14-15, 1995. Entrevista com Steve Vai. Disponível em: <http://www.afka.net/articles/1995-09_Tmershi_Duween.htm>. Acesso em: 21 dez. 2010.

OCKER, David. "Mo 'n Herb's Vacation" [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <klangdesign@gmail.com> em 30 jun. 2010.

PERNA, Alan Di. Hey Frank, Where You Goin' With That Guitar in Your Hand?. *Musician*, [s.l.], n. 119, p. 44-46, 1988. Entrevista com Frank Zappa. Disponível em: <http://www.afka.net/articles/1988-09_Musician.htm>. Acesso em: 21 dez. 2010.

_____. Megabytes at Barking Pumpkin. *Keyboards, Computers & Software*, [s.l.], v. 1, n. 2, p. 22-25, 1986. Entrevista com Frank Zappa. Disponível em: <http://www.afka.net/articles/1986-04_KCS.htm>. Acesso em: 21 dez. 2010.

PRINCE, Evil. Mars Need Evil Princes: A Conversation. *T'Mershi Duween*, [s.l.], n. 61, p. 12-19, 1997. Entrevista com Tommy Mars. Disponível em: <http://www.afka.net/articles/1997-10_Tmershi_Duween.htm>. Acesso em: 21 dez. 2010.

SCHAFFER, Jim. The Perspective of Frank Zappa. *DownBeat*, Chicago, v. 40, n. 36, p. 14-15, 1973. Entrevista com Frank Zappa. Disponível em: <<http://home.online.no/~corneliu/downbeat73.htm>>. Acesso em: 21 dez. 2010.

SCHNECKLOTH, Tim. Garni Du Jour, Lizard King Poetry And Slime. *DownBeat*, Chicago, v. 45, n. 10, p. 15-46, 1978. Entrevista com Frank Zappa. Disponível em: <<http://home.online.no/~corneliu/downbeat78.htm>>. Acesso em: 21 dez. 2010.

ZAPPA, Frank. Depoimento [16 set. 1974]. Hamburgo: NDR-2, 1974. Programa de rádio com Zappa como apresentador e disc-jóquei. 15 arquivos de áudio.

_____. Depoimento [03 out. 1974]. Helsinki: TV2, 1974. 1 arquivo de vídeo (ca. 9 min.). Disponível em: <http://www.yle.fi/player/player.jsp?name=E1%E4v%E4+arkisto%2F00261_2>. Acesso em: 21 dez. 2010.

_____. Depoimento [10 jan. 1983]. Londres: BBC2, 1983. 1 arquivo de vídeo (ca. 9 min.). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=HHA8ZhFif4U>>. Acesso em: 21 dez. 2010.

_____. Depoimento [mar. 1983]. Berkeley: KPFA, 1983. 1 arquivo de áudio (ca. 6 min.). Entrevistador: Charles Amirkhanian.

_____. Depoimento [nov. 1984]. Atlanta: WREK, 1984. 1 arquivo de áudio (ca. 22 min.). Entrevistador: Todd [sobrenome desconhecido].

_____. Depoimento [14 ago. 1992]. Atlanta: KDBK, 1992. 1 arquivo de áudio (ca. 46 min.). Entrevistadora: Mimi Chen.

_____. Absolutely Frank: Putting Some Garlic In Your Playing. *Guitar Player*, San Francisco, v. 16, n. 12, p. 108, 1982. Disponível em: <http://www.afka.net/articles/1982-12_Guitar_Player.htm>. Acesso em: 21 dez. 2010.

_____. An Evening With Pierre Boulez And Frank Zappa. *T'Mershi Duween*, [s.l.], n. 9, p. 9-11, 1989. Transcrição de Den Simms de depoimentos dados na Universidade da Califórnia em Los Angeles (23 maio 1989). Disponível em: <http://www.afka.net/articles/1989-10_Tmershi_Duween.htm>. Acesso em: 21 dez. 2010.

_____. Hey Hey Hey, Mister Snazzy Exec!. *Circular*, Burbank, v. 3, n. 29, p. 1-5, Warner/Reprise, 1971. Disponível em: <http://www.afka.net/Articles/1971-09_Circular.htm>. Acesso em: 21 dez. 2010.

_____. *In The Beginning*. New York: [s.n.], 22 dez. 1966. 10 arquivos sonoros (95 min.). Entrevistador: Don Paulsen.

_____. Non-Foods: Bass, Sports and Adventure. *Guitar Player*, San Francisco, v. 17, n. 3, p. 109, 1983. Disponível em: <http://www.afka.net/articles/1983-03_Guitar_Player.htm>. Acesso em: 21 dez. 2010.

_____. Non-Foods: Stretching Out With Vamps. *Guitar Player*, San Francisco, v. 17, n. 5, p. 97, 1983. Disponível em: <http://www.afka.net/articles/1983-05_Guitar_Player.htm>. Acesso em: 21 dez. 2010.

_____. *The Frank Zappa Interview Picture Disc*. [S.l.]: [s.n.], [1984]. Entrevistador anônimo. Transcrição: Robert Moore. Disponível em: <<http://home.online.no/~corneliu/picturedisc1.htm>>. Acesso em: 21 dez. 2010.

_____. Zappa on *Jazz From Hell*. *Music & Sound Output*, [s.l.], v. 7, n. 4, p. 28-72, 1987. Depoimento transcrito por Jeff Spurrier. Disponível em: <<http://www.afka.net/Mags/MSOutput.htm>>. Acesso em: 21 dez. 2010.

ZOLLO, Paul. Frank Zappa: The SongTalk Interview. *SongTalk*, [Chicago], v. 4, n. 1, p. 35-38, 1994. Entrevista com Frank Zappa. Disponível em: <http://www.afka.net/articles/1987_SongTalk.htm>. Acesso em: 21 dez. 2010.

Filmes e documentários

200 MOTELS. Direção: Frank Zappa e Tony Palmer. Produção: Jerry Good e Herb Cohen. London: Tony Palmer Movies, 2010. 1 DVD.

AAAFNRAA: The Yellow Shark Rehearsals. Direção: Van Carlson. Produção: Ilona Grundmann. Frankfurt: PPV, 1992. 1 DVD. Transmissão original: 17 set. 1992.

CLASSIC Albums: *Apostrophe (')/Over-Nite Sensation*. Produção: Matthew Longfellow. New York: Isis Productions/Eagle Rock Entertainment, 2007. 1 DVD.

FRANK Zappa. Direção: Roelof Kiers. Amsterdam: VPRO, 1971. 1 arquivo digital. Transmissão original: 11 fev. 1971.

JAZZ From Hell. Produção: Charles Shaar Murray. programa *Jazz File*. [London]: BBC Radio 3, 2003. 3 arquivos digitais. Transmissão original: 22 nov., 29 nov. e 06 dez. 2003.

PEEFEEYATKO. Direção: Henning Lohner. [Köln]: WDR 3, 1991. 1 DVD. Transmissão original: 10 out. 1991.

Partituras

VARÈSE, Edgard. *Octandre*. New York: Colfranc, 1980. 1 partitura. Conjunto de câmara (8 instrumentistas).

ZAPPA, Frank. *Be-Bop Tango*. Versão original. Los Angeles: Munchkin Music, 1984. 1 partitura. Melodia e piano.

_____. *Bob in Dacron and Sad Jane*. Los Angeles: Munchkin Music, 1979. 1 partitura. Orquestra.

_____. *Drowning Witch Interlude*. Los Angeles: Munchkin Music, 1984. 1 partitura. Teclado.

_____. *Dupree's Paradise*. Los Angeles: Munchkin Music, 1982. 1 partitura. Orquestra de câmara.

_____. *Envelopes*. Los Angeles: Munchkin Music, 1981. 1 partitura. Orquestra de sopros e banda de rock.

_____. *G-Spot Tornado*. Arranjo para orquestra de câmara de Ali N. Askin. Los Angeles: Munchkin Music, 1993. 1 partitura. Orquestra de câmara.

_____. *Get Whitey*. Los Angeles: Munchkin Music, 1993. 1 partitura. Orquestra de câmara.

_____. *Interlude from Fembot In a Wet T-Shirt Contest*. Los Angeles: Munchkin Music, 1984. 1 partitura. Teclado.

_____. *Interlude from Jumbo Go Away*. Los Angeles: Munchkin Music, 1984. 1 partitura. Teclado.

_____. *Mo 'N Herb's Vacation and Wöööøl*. Los Angeles: Munchkin Music, 1979. 1 partitura. Orquestra.

_____. *Naval Aviation in Art?*. Los Angeles: Munchkin Music, 1977. 1 partitura. Orquestra de câmara.

_____. *Outrage at Valdez*. Los Angeles: Munchkin Music, 1993. 1 partitura. Orquestra de câmara.

_____. *Pedro's Dowry*. Los Angeles: Munchkin Music, 1975. 1 partitura. Orquestra.

_____. *Revised Music for Low Budget Symphony Orchestra*. Redução. Los Angeles: Munchkin Music, 1984. 1 partitura. Redução de orquestra.

_____. *Sinister Footwear*. Los Angeles: Munchkin Music, 1981. 1 partitura. Orquestra.

_____. *Strictly Genteel*. Los Angeles: Munchkin Music, 1972. 1 partitura. Orquestra.

_____. *The Black Page No. 1*. Los Angeles: Munchkin Music, 1977. 1 partitura. Bateria.

_____. *The Black Page #1*. Los Angeles: Munchkin Music, 1977. 1 partitura. Melodia e cifras. Reproduzida em AIKIN, 1987.

_____. *The Dog Breath Variations*. Los Angeles: Munchkin Music, 1981. 1 partitura. Orquestra de sopros e banda de rock.

_____. *The Frank Zappa Guitar Book*. Los Angeles: Munchkin Music, 1981. Livro de partituras. Guitarra e bateria.

_____. *The Frank Zappa Songbook Vol. 1*. Los Angeles: Munchkin Music, 1973. Livro de partituras. Melodia, piano e cifras. Inclui manuscritos para coro e orquestra.

_____. *The Perfect Stranger*. Los Angeles: Munchkin Music, 1982. 1 partitura. Orquestra de câmara.

Referências fonográficas

PONTY, Jean-Luc. *King Kong: Jean-Luc Ponty Plays the Music of Frank Zappa*. New York: Blue Note, 1993. 1 CD. [Data de lançamento original: 1970].

ZAPPA, Frank. *Apostrophe (')*. Salem: Rykodisc, 1995. 1 CD. [Data de lançamento original: 1974].

_____. *Baby Snakes*. Salem: Rykodisc, 1995. 1 CD. [Data de lançamento original: 1983].

_____. *Boulez Conducts Zappa: The Perfect Stranger*. Salem: Rykodisc, 1995. 1 CD. [Data de lançamento original: 1984].

_____. *Broadway The Hard Way*. Salem: Rykodisc, 1995. 1 CD. [Data de lançamento original: 1988].

_____. *Civilization Phaze III*. [Los Angeles]: Barking Pumpkin, 1994. 2 CDs.

_____. *Does Humor Belong In Music?.* Salem: Rykodisc, 1995. 1 CD. [Data de lançamento original: 1986].

_____. *Everything is Healing Nicely*. [Los Angeles]: Barking Pumpkin, 1999. 1 CD.

_____. *Frank Zappa Meets The Mothers Of Prevention*. Salem: Rykodisc, 1995. 1 CD. [Data de lançamento original: 1985].

_____. *Frank Zappa's 200 Motels*. Salem: Rykodisc, 1997. 2 CDs. [Data de lançamento original: 1971].

_____. *Guitar*. Salem: Rykodisc, 1995. 2 CDs. [Data de lançamento original: 1988].

_____. *Hammersmith Odeon*. Los Angeles: Vaulternative, 2010. 3 CDs.

_____. *Hot Rats*. Salem: Rykodisc, 1995. 1 CD. [Data de lançamento original: 1969].

_____. *Imaginary Diseases*. Los Angeles: Zappa Records, 2005. 1 CD.

_____. *Jazz From Hell*. Salem: Rykodisc, 1995. 1 CD. [Data de lançamento original: 1986].

_____. *Joe's Garage Acts I, II & III*. Salem: Rykodisc, 1995. 2 CDs. Inclui os LPs *Joe's Garage Act I* e *Joe's Garage Acts II & III*. [Data de lançamento original: 1979].

_____. *Läther*. Salem: Rykodisc, 1996. 3 CDs.

_____. *London Symphony Orchestra Vol. I & II*. Salem: Rykodisc, 1995. 2 CDs. Inclui os LPs *London Symphony Orchestra Vol. I* e *London Symphony Orchestra Vol. II*. [Data de lançamento original: 1983 (v. 1) e 1987 (v. 2)].

_____. *Lumpy Gravy*. Salem: Rykodisc, 1995. 1 CD. [Data de lançamento original: 1968].

_____. *Make A Jazz Noise Here*. Salem: Rykodisc, 1995. 2 CDs. [Data de lançamento original: 1991].

_____. *One Shot Deal*. Los Angeles: Zappa Records, 2008. 1 CD.

_____. *Orchestral Favorites*. Salem: Rykodisc, 1995. 1 CD. [Data de lançamento original: 1979].

_____. *QuAUDIOPHILIAc*. Los Angeles: Barking Pumpkin/DTS, 2004. 1 CD.

_____. *Sheik Yerbouti*. Salem: Rykodisc, 1995. 1 CD. [Data de lançamento original: 1979].

_____. *Ship Arriving Too Late To Save A Drowning Witch*. Salem: Rykodisc, 1995. 1 CD. [Data de lançamento original: 1982].

_____. *Shut Up 'N Play Yer Guitar*. Salem: Rykodisc, 1995. 3 CDs. Inclui os Lps *Shut Up 'N Play Yer Guitar*, *Shut Up 'N Play Yer Guitar Some More* e *Return Of The Son Of Shut Up 'N Play Yer Guitar*. [Data de lançamento original: 1981].

_____. *Sleep Dirt*. Salem: Rykodisc, 1995. 1 CD. [Data de lançamento original: 1979].

_____. *Studio Tan*. Salem: Rykodisc, 1995. 1 CD. [Data de lançamento original: 1978].

_____. *The Best Band You Never Heard In Your Life*. Salem: Rykodisc, 1995. 2 CDs. [Data de lançamento original: 1991].

_____. *The Lost Episodes*. Salem: Rykodisc, 1996. 1 CD.

_____. *The Man From Utopia*. Salem: Rykodisc, 1995. 1 CD. [Data de lançamento original: 1983].

_____. *The Yellow Shark*. Los Angeles: Barking Pumpkin, 1993. 1 CD.

_____. *Them Or Us*. Salem: Rykodisc, 1995. 1 CD. [Data de lançamento original: 1984].

_____. *Tinsel Town Rebellion*. Salem: Rykodisc, 1995. 1 CD. [Data de lançamento original: 1981].

_____. *Waka/Jawaka*. Salem: Rykodisc, 1995. 1 CD. [Data de lançamento original: 1972].

_____. *Wazoo*. Los Angeles: Vaulternative, 2007. 2 CDs.

_____. *You Are What You Is*. Salem: Rykodisc, 1995. 1 CD. [Data de lançamento original: 1981].

_____. *You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 1.* Salem: Rykodisc, 1995. 2 CDs. [Data de lançamento original: 1988].

_____. *You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 2: The Helsinki Concert.* Salem: Rykodisc, 1995. 2 CDs. [Data de lançamento original: 1988].

_____. *You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 3.* Salem: Rykodisc, 1995. 2 CDs. [Data de lançamento original: 1989].

_____. *You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 4.* Salem: Rykodisc, 1995. 2 CDs. [Data de lançamento original: 1991].

_____. *You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 5.* Salem: Rykodisc, 1995. 2 CDs. [Data de lançamento original: 1992].

_____. *You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 6.* Salem: Rykodisc, 1995. 2 CDs. [Data de lançamento original: 1992].

_____. *Zappa In New York.* Salem: Rykodisc, 1995. 1 CD. [Data de lançamento original: 1978].

_____. *Zoot Allures.* Salem: Rykodisc, 1995. 1 CD. [Data de lançamento original: 1976].

ZAPPA, Frank; MOTHERS, The. *Fillmore East, June 1971.* Salem: Rykodisc, 1995. 1 CD. [Data de lançamento original: 1971].

_____. *Just Another Band From L.A.* Salem: Rykodisc, 1995. 1 CD. [Data de lançamento original: 1972].

_____. *Over-Nite Sensation.* Salem: Rykodisc, 1995. 1 CD. [Data de lançamento original: 1973].

_____. *Roxy & Elsewhere.* Salem: Rykodisc, 1995. 1 CD. [Data de lançamento original: 1974].

_____. *The Grand Wazoo.* Salem: Rykodisc, 1995. 1 CD. [Data de lançamento original: 1972].

ZAPPA, Frank; MOTHERS OF INVENTION, The. *Absolutely Free.* Salem: Rykodisc, 1995. 1 CD. [Data de lançamento original: 1967].

_____. *Burnt Weeny Sandwich.* Salem: Rykodisc, 1995. 1 CD. [Data de lançamento original: 1970].

_____. *Freak Out!.* Salem: Rykodisc, 1995. 1 CD. [Data de lançamento original: 1966].

_____. *One Size Fits All.* Salem: Rykodisc, 1995. 1 CD. [Data de lançamento original: 1975].

_____. *Uncle Meat.* Salem: Rykodisc, 1995. 2 CDs. [Data de lançamento original: 1969].

_____. *Weasels Ripped My Flesh*. Salem: Rykodisc, 1995. 1 CD. [Data de lançamento original: 1970].

_____. *We're Only In It For The Money*. Salem: Rykodisc, 1995. 1 CD. [Data de lançamento original: 1968].

Lista de títulos por sigla

AF:	Absolutely Free
AOTT:	Ahead Of Their Time
BS:	Baby Snakes
BWS:	Burnt Weeny Sandwich
CPIII:	Civilization Phaze III
EIHN:	Everything Is Healing Nicely
G:	Guitar
HO:	Hammersmith Odeon
HR:	Hot Rats
ID:	Imaginary Diseases
JABFLA:	Just Another Band From L.A.
JFH:	Jazz From Hell
JG:	Joe's Garage Acts I, II & III
L:	Läther
LSO:	London Symphony Orchestra Vols. I & II
MAJNH:	Make A Jazz Noise Here
OF:	Orchestral Favorites
OSD:	One Shot Deal
OSFA:	One Size Fits All
Q:	QuAUDIOPHILIAc
R&E:	Roxy & Elsewhere
SATLTSADW:	Ship Arriving Too Late To Save A Drowning Witch
ST:	Studio Tan
SUNPYG:	Shut Up 'N Play Yer Guitar
TBBYNHIYL:	The Best Band You Never Heard In Your Life
TGW:	The Grand Wazoo
TLE:	The Lost Episodes
TMFU:	The Man From Utopia

TPS: Boulez Conducts Zappa: The Perfect Stranger
TTR: Tinsel Town Rebellion
TYS: The Yellow Shark
UM: Uncle Meat
W: Wazoo
W/J: Waka/Jawaka
WRMF: Weasels Ripped My Flesh
YAWYI: You Are What You Is
YCDTOSA1: You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 1
YCDTOSA2: You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 2
YCDTOSA3: You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 3
YCDTOSA4: You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 4
YCDTOSA5: You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 5
YCDTOSA6: You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 6
ZINY: Zappa In New York

ANEXOS

Anexo 1: Correções de exemplos musicais reproduzidos na bibliografia

Os únicos trabalhos de caráter musicológico sobre a obra de Zappa que foram efetivamente publicados são os de Ashby (1999a), Bernard (2000a; 2000b) e Borders (2000; 2001). Com exceção do trabalho de Ashby, que utiliza apenas fac-símiles de trechos das partituras originais, todos estes trabalhos incluem entre os exemplos musicais transcrições ou reeditorações realizadas (presumivelmente) pelos próprios autores; infelizmente, como já foi comentado na seção 1.2, vários destes contêm erros que podem levar a uma interpretação enganosa da música. Muitos desses erros podem ser facilmente identificados por um leitor atento ao ouvir as gravações; para um ouvinte sem uma grande familiaridade com as obras, no entanto, vários outros podem passar despercebidos. Esta seção reproduz, assim, todos esses exemplos musicais, com as devidas correções. Sempre que possível, recorreremos às partituras oficiais; no caso de exemplos para os quais não há partitura disponível, os exemplos foram retranscritos a partir da audição crítica de diversas gravações de cada peça, ao longo de vários anos. Não foram considerados erros, naturalmente, as omissões deliberadas de articulações ou indicações de dinâmica; entretanto, sempre que possível, os exemplos abaixo incluem também as articulações omitidas, por considerarmos-as importantes para a interpretação destas passagens. Cada exemplo reproduz a numeração do trabalho no qual foi originalmente reproduzido; notas adicionais são dadas nas legendas conforme necessário.

BERNARD, Jonathan: The Musical World(s?) of Frank Zappa: Some Observations of His “Crossover” Pieces (2000b).



Exemplo 1.1a: “The Dog Breath Variations”, melodia, compassos 1 a 17 (*UM*, 0:00-0:36; *YCDTOSA2*, 0:16-0:44) (transcrição nossa).



Exemplo 1.2: “The Dog Breath Variations”, introdução da versão de 1974 (*YCTDOSA2*, 0:00-0:15) (transcrição nossa).



Exemplo 1.3: “The Dog Breath Variations”, versão de 1980, compassos 4 (última colcheia) a 8 (*TYS*, 0:11-0:22), melodia.

D A E F#

D G A E

Exemplo 1.4: “Strictly Genteel”, primeira estrofe (200M, 0:37-0:57), melodia e cifras (transcrição nossa).

melodia

compasso 11: cls. + cl. b. (8vb) + fg.

cl. b. + vcs.

compasso 17: cl. 1 + fg. + vib. (8va)

vib.

cl. 1 + fg.

Exemplo 1.6a: “Dupree’s Paradise”, melodia e contracanto nos compassos 11 (TPS, 0:09-0:11) e 17 (TPS, 0:17-0:19).

versão para banda (YCDTOSA2, 1974)

versão para orquestra (TPS, 1984)

(cont.)

Exemplo 1.6b: “Dupree’s Paradise”, comparação entre melodias das versões para banda (YCDTOSA2, 8:09-8:24; MAJNH, 0:28-0:42) (transcrição nossa) e para orquestra (compassos 30 a 45) (TPS, 0:37-0:56).

The image displays a musical score for the piece "The Legend of the Golden Arches". The score is arranged in four systems, each containing three staves (treble, alto, and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 7/8. The first system shows a melodic line in the treble clef with some notes marked with an 'x', and a bass line in the bass clef. The second system features a treble clef staff with a triplet of eighth notes and a bass line. The third system continues the melodic and bass lines, with a triplet of eighth notes in the treble clef. The fourth system shows the final part of the piece, with a treble clef staff and a bass line. The score is written in a clear, professional notation style.

Exemplo 1.12: "The Legend of the Golden Arches" (UM, 0:00-0:33) (transcrição nossa).



Exemplo 1.11: “Dupree’s Paradise”, linha de baixo que acompanha os solos de flugelhorn na versão para banda de 1988 (*MAJNH*, 1:11-3:17) (transcrição nossa).

Exemplo 1.13: “A Pound for a Brown on the Bus”, melodia e linha de baixo (*UM*, 0:15-0:24) (transcrição nossa)¹.

Exemplo 1.15: (a) “The Legend of the Golden Arches” (*UM*, 1:18-1:24) (transcrição nossa), transposta um trítono abaixo para facilitar a comparação²; (b) “Pound for a Brown” (*AOTT*, 1:09-1:15).

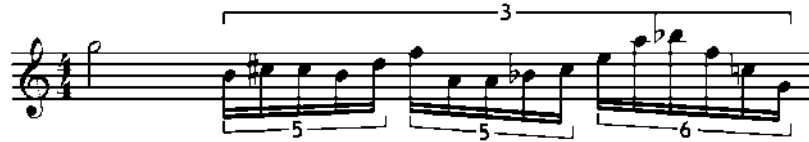
- 1 O autor especifica na legenda “compassos 14-16”, quando evidentemente trata-se dos compassos 11 a 16 (comparar com exemplo 1.12 na página anterior).
- 2 O autor identifica esta faixa erroneamente como “A Pound for a Brown (on the Bus)” na legenda, tanto no exemplo 1.14 quanto no 1.15, apesar de dar no texto o crédito correto.

Exemplo 1.14: (a) “The Legend of the Golden Arches” (*UM*, 0:58-1:10) (transcrição nossa), transposta um trítono abaixo para facilitar a comparação; (b) “Pound for a Brown” (*AOTT*, 0:52-1:02).

Exemplo 1.18: “Sinister Footwear”, segundo movimento, compassos 49 a 56 (*TOU*, 6-17-6:32; *MAJNH*, 4:04-4:20; 2:11-2:31 na gravação de 16 jun. 1984)³.

3 Ver anexo 2.

BORDERS, James. Frank Zappa's "The Black Page": A Case of Musical "Conceptual Continuity" (2000).



Exemplo 2.2: "The Black Page #1", compasso 5 (*ZINY*, 2:09-2:12).



Exemplo 2.3: "The Black Page #1", compasso 15 (*ZINY*, 2:48-2:51).

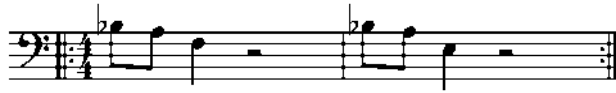
a)

b)

c)

d)

Exemplo 2.4: (a) "The Black Page #2", compassos 1 a 12 a partir do início da melodia (*ZINY*, 1:26-:44); (b) "The Black Page #1", compassos 1 a 3; (*ZINY*, 1:53-2:04) (c) "The Black Page #2", compassos 50 a 55 (*ZINY*, 2:57-3:07); (d) "The Black Page #1", compassos 16 a 18 (*ZINY*, 2:52-3:03).



Exemplo 2.5: “The Black Page #2”, linha de baixo que acompanha os solos de guitarra na versão de 1988 (*MAJNH*, 3:17-6:01) (transcrição nossa).