UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Willy Corrêa de Oliveira: por um ouvir materialista histórico

Dissertação de Mestrado

Mestrando: Alexandre Ulbanere
Orientador: Prof. Dr. Alberto T. Ikeda

São Paulo
Junho/2005

Alexandre Ulbanere

Willy Corrêa de Oliveira:
por um ouvir materialista histórico

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Música, sob orientação do Prof.Dr. Alberto T. Ikeda.

São Paulo
Junho/2005

BANCA EXAMINADORA

_____

_____

_____

Dedico este trabalho a todos os anônimos que pereceram e perecerão em busca da Verdade e de melhores condições de vida para muitos.

AGRADECIMENTOS

Ao Pai, Rubens; à Mãe Maria Thereza e ao Irmão Jefferson, pela base que me deram e que ainda dão;

Ao Willy que me agüentou tantos anos e, depois, ainda revisou todo o material de análise em tardes quentes ou frias, na cozinha de sua casa (na verdade, é o café que agradeço);

Ao Ikeda que aceitou entrar em um vôo cego, com um piloto que não conhecia;

Ao De Bonis, espetacular *mozo de espadas*;

Aos professores e aos colegas do IA, que tornaram o aprendizado divertido – Paulo, Flô, Roger, Denis, Márcia, Apro, Sérgio Igor, Alessandro e tantos outros.

À Simone, Diva e Poliana (Escola MOPPE), que "entendem" minhas faltas eventuais.

À Mary: sem você eu não conseguiria e não conseguirei!

À Virga, que veio em hora boa e tornou as seguintes excelentes.

Ao Paulinho e à Dani pela ajuda fundamental;

E a todos os que torceram a favor e o nariz para este trabalho: são todos de suma importância .... e também porque, em uma hora dessas, já não há mais memória.

RESUMO

Este trabalho busca compreender o pensamento sobre a Linguagem Musical do compositor Willy Corrêa de Oliveira a partir de transcrições das aulas do curso *Linguagem e Estruturação Musicais*, ministrado por ele no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP).

O autor desta dissertação parte de trechos de aulas para encontrar relações desse pensamento com a Filosofia Marxista e com diversas teorias e metodologias que resultam em uma maneira de "entender a idéia por trás das notas", característica de suas análises.

O materialismo-dialético é compreendido no pensamento de Willy a partir da prática e de uma consciência histórica marxista. Esses também seriam os pontos de ligação entre a teoria marxista e outras, como a fenomenologia, a hermenêutica e a semiótica, no caso.

As transcrições encontram-se integrais nos Anexos. Assim, o pensamento musical de um compositor brasileiro contemporâneo torna-se disponível e acessível para os que buscam trilhar os mesmos caminhos.

Palavras-chave: Willy Corrêa de Oliveira, composição musical, materialismo dialético, música erudita, linguagem musical, história da música

ABSTRACT

This work aims to understand the musical thought of composer Willy Corrêa de Oliveira from transcriptions of a course named *Musical Language and Structure* taught by him at Music Department of Arts and Communication School of University of São Paulo.

Author works from takes of registered classes to relate this thought to Marxist Philosophy and other theories and methodologies resulting in a way of "understanding the idea behind the notes", which is one of its characterizes.

Dialectic-materialism is understood in Willy's thought from practice and a Marxist-conscience of History. These would be the basis to join Marxist theory to others, like Phenomenology, Hermeneutics and Semiotics, in this case.

All transcriptions are part of this work. Thus, musical thought of a Brazilian contemporary composer is accessible for those who go by the same track.

Key-words: Willy Corrêa de Oliveira, musical composition, dialetic materialism, classical music, music language, music history

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 9
1. MATERIAIS E MÉTODO 12
1.1 Willy Corrêa de Oliveira 12
1.2 O material de análise 14
1.3 Problemática do material 20
1.4 Objetivos 22
1.5 Metodologia 23
2. PORQUE O MATERIALISMO DIALÉTICO (FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA) 26
2.1 Sobre as Artes 28
2.2 Investigação musical marxista 35
2.3 Música e Política 40
3. ANÁLISE DO MATERIAL 49
3.1 As leis gerais do método 51
3.2 Primeira aproximação ao material de análise 60
3.3 A análise das obras na História 70
3.4 As relações entre as propriedades da música e os parâmetros do som 78
3.4.1 Altura 85
3.4.2 Timbre 99
3.4.3 Intensidade 101
3.4.4 Duração 102
3.4.5 Outros parâmetros 105
3.5 A prática e o rigor imaginativo 109
3.5.1. Visão hermenêutica 114
3.5.2 Peirce, por uma semiótica musical 119
3.5.3 Husserl 125
3.5.4 Outras teorias 130
4. CONCLUSÃO 132
4.1 Resultados das análises das amostras 132
4.2 Propostas para continuidade do trabalho 138
BIBLIOGRAFIA 141

ANEXOS

ANEXO I – Transcrição do curso “Linguagem e Estruturação Musicais I”

ANEXO II – Transcrição do curso “Linguagem e Estruturação Musicais II”

ANEXO III – Transcrição do curso “Linguagem e Estruturação Musicais III”

ANEXO IV – Transcrição do curso “Linguagem e Estruturação Musicais IV”

ANEXO V – Transcrição do curso “Linguagem e Estruturação Musicais V”

ANEXO VI – Transcrição do curso “Linguagem e Estruturação Musicais VI”

INTRODUÇÃO

Com este trabalho busca-se registrar, disponibilizar e compreender o pensamento musical do compositor pernambucano Willy Corrêa de Oliveira, relacionando-o com a **filosofia marxista**. Tal pensamento foi sistematizado e exposto por ele ao longo de sua vida como professor universitário.

O autor desta dissertação freqüentou o curso como aluno regular do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes (1993-1999) e, durante as aulas, chamou-lhe a atenção, como característica principal, o fato de que o importante para Willy era fazer compreender as *idéias por trás das notas*. Assim, o compositor esperava conseguir uma compreensão da linguagem musical em uma época da História em que já não havia uma "norma", um **sistema de referência universalizante** (princípio organizador das alturas)[1].

Sua maneira de compreender a linguagem passa por conhecer suas características comuns às diversas normas do passado e, abstraindo-se essas normas, verificar os procedimentos técnicos e a estratégia do compositor para conseguir o resultado estético final. Tudo isso relacionado a seu próprio contexto e à realidade hoje, i.e., refletindo sobre a realidade hoje, para *compreendê-la*. Assim, busca identificar o que é próprio da linguagem musical e suas manifestações em outras músicas (não ocidentais) e em outras épocas da História como espelho para sua própria prática, pois também é parte deste processo de conhecimento da linguagem a reflexão, através da aplicação de procedimentos já realizados no passado (como fazer um contraponto, por exemplo) ou o repensar consciente de soluções, a reformulação de estratégias; e a criação a partir de uma outra realidade, a contemporânea (sem uma língua falada para a prática musical: um sistema de referência universalizante).

[1] Definição melhor fundamentada no capítulo *Análise do Material*, no subitem "alturas".

Portanto, uma **prática** em confronto com uma compreensão **materialista dialética** da História.

Encarar assim a linguagem musical é encará-la do ponto de vista de sua matéria-prima: o som e suas manipulações pelos seres humanos não estaticamente, senão *em movimento*: ao longo dos diversos estados das forças produtivas; expondo suas contradições e buscando compreender o fenômeno em meio às condições que o cercam, identificando suas transformações, suas causas e conseqüências etc; materialista e dialeticamente, possibilitando uma compreensão *consciente* da **linguagem musical**.

Há muitos exemplos da aplicação do **materialismo dialético** no estudo da linguagem musical, tanto em trabalhos que se referem à compreensão da Música em seu contexto social: suas funções, seu uso ideológico, suas "leis" próprias etc; bem como pela aproximação e relação com outras áreas do conhecimento: a física, a antropologia, a História e outras; e ainda do ponto de vista de uma estética marxista, propriamente dita. Nem todos são concordantes nos resultados finais; nem todos rigorosos na "aplicação" do "método marxista" e com diferentes compreensões deste "método", nem todos buscando uma crítica ao capitalismo etc. Tudo isso faz com que seja complicado definir um "tipo" de aplicação do materialismo dialético na **massa crítica** sobre a **linguagem musical**, embora seja possível identificar algumas correntes de pensamento marxista, além de alguns outros não marxistas, mas com aplicação do método. O pensamento musical do compositor Willy Corrêa de Oliveira pode ser, portanto, um exemplo mais da aplicação da filosofia do autor de *O Capital*.

Devido à diversidade de fontes existentes sobre a filosofia marxista e, por conseqüência empregada na elaboração desta dissertação, usam-se indistintamente os termos *materialismo-histórico* e *materialismo-dialético* para designar essa filosofia.

Nesta dissertação parte-se da **hipótese de que o pensamento musical de Willy Corrêa de Oliveira é fundamentado no materialismo-dialético**. Tal pensamento foi

sistematizado durante o curso *Linguagem e Estruturação Musicais*, ministrado na ECA-USP durante mais de vinte anos. No ano 2000, o autor desta dissertação registrou a parte teórica do curso – os três primeiros anos de um total de cinco, sendo os dois últimos dedicados a uma prática mais direta – e é esse o material de análise deste trabalho, à disposição integralmente nos Anexos.

Destes seis módulos, apenas algumas aulas serão citadas, já que o foco principal desta dissertação são as análises musicais contidas no curso. Mas, o projeto inicial tinha o objetivo de compilar integralmente esses seis módulos e isto foi concretizado – com a revisão do próprio Willy - exceto por algumas aulas não realizadas por feriados, greve na Universidade e motivos pessoais do professor. Com o novo projeto, essa função pôde ser satisfeita como um motivo subsidiário. Sendo assim, permaneceram integrais, os Anexos. A tempo: nesta dissertação e em seus Anexos, trata-se fundamentalmente da Música Erudita, sendo esta compreendida como a de uma Tradição européia. Outras músicas podem até ser citadas, mas as definições e os conceitos são propostos a partir da Música Erudita Ocidental, atualmente globalizada, tanto contemporânea como a do passado.

1. MATERIAIS E MÉTODO

1.1 Willy Corrêa de Oliveira

Compositor nascido em Recife (PE) em 1938. Foi autodidata e compositor nacionalista até conhecer, por volta de 1958, a música "contemporânea" européia através do contato com Olivier Toni e Gilberto Mendes. Teve aulas com aquele, até embarcar em uma viagem à Europa, quando teve oportunidade de tomar contato direto com os criadores desse movimento, fazendo cursos no Conservatório de Paris e em Darmstadt, preferencialmente.

Foi um dos idealizadores do grupo *Música Nova*, movimento de vanguarda da década de 60, que considerava a investigação e a experimentação como única atitude justa no mundo contemporâneo. Tornou-se, assim, um dos nomes da vanguarda brasileira.

Em meados da década de 1970, ingressou como professor na Universidade de São Paulo, no recém criado Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, o que lhe gerou a necessidade de conhecer "conscientemente" sua própria atividade.

Por volta da década de 80, teve a percepção de que sua atividade de compositor de vanguarda era conflitante com sua postura marxista e abandonou a vida de concertos e apresentações em público, isto é, parou de compor música erudita. Trabalhou, no entanto, como músico para sindicatos de metalúrgicos (fazendo uma música de circunstância e arranjos para bailes e afins) e para o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (cujo hino compôs).

Continuou lecionando na Universidade e, após a queda do Muro de Berlim (1989), passou a compor "para si mesmo", o que não significa que essa música não possa ser realizada em concerto. Um grupo de alunos formados mais recentemente - pouco antes de sua aposentaria - se dedica a interpretar e registrar sua obra, possibilitando uma circulação de suas composições mais recentes. Aposentou-se do cargo de professor em 2003, mas segue ministrando conferências e compondo.

Diferentemente de algumas dissertações sobre o compositor, este trabalho não se interessa por questões de sua vida pessoal. Alguns trabalhos[2] tentam explicar certas decisões e acontecimentos de sua vida particular e mesmo profissional ou composicional a partir de uma educação rígida, ou de uma infância infeliz etc. Para esses, há de se dar uma resposta e o espaço é este.

A consciência de que fazer uma música de vanguarda era fazer uma música que servia à burguesia diretamente, e a vontade de ser **verdadeiramente contra o capitalismo** devem ser consideradas as razões predominantes para se explicar o rompimento do compositor com a vida de concertos regulares. Quaisquer outras explicações podem ser interpretadas como subterfúgios para a defesa de quem ainda se manteve acreditando que, no sistema capitalista, existe uma música erudita contemporânea com uma função social.

Se, hoje, o trabalho composicional de Willy volta a ser apresentado em alguns concertos; e ele volta a fazer parte de um "circuito" de encontros musicais e acadêmicos, isso não lhe diminui a consciência dos problemas musicais no sistema capitalista de produção, como ele mesmo tem mostrado em suas últimas aparições (como no Encontro Colombo-Brasileiro de Música contemporânea, em Medellín, em outubro de 2004, por exemplo). Ele encontrou intérpretes interessados em sua música, mas principalmente (alguns deles) também

[2] Ver RIZZO, 2002.

sabedores desse “estado de coisas”: que a produção de música contemporânea erudita pouco comunica, mesmo aos conhecedores da linguagem musical, cuja consciência ele defende.

Para quem se interessa por uma biografia do compositor/filósofo/educador, recomenda-se a Tese de Doutorado de sua própria autoria, intitulada *Cadernos*. Aqui, nesta dissertação, trata-se apenas de suas contribuições científicas para a construção coletiva de um conhecimento sobre a Linguagem Musical.

1.2 O material de análise

Willy Corrêa de Oliveira, a partir de uma visão materialista da História aliada à prática como compositor, consegue se aproximar da peça musical através de diversas metodologias de análise, relacionando seus resultados e se aproximando de um possível significado para a obra de arte musical. Esse trabalho foi sistematizado e desenvolvido com maior fôlego e abrangência no curso *Linguagem e Estruturação Musicais*, mas já havia sido esboçado em seu livro *Beethoven, proprietário de um cérebro* (OLIVEIRA, 1979). Vale dizer que essas análises são, na verdade, procedimentos pedagógicos: o professor está mostrando, nas obras dos mestres e mesmo em sua própria obra, aspectos da linguagem musical para alunos universitários de composição.

A profundidade e a complexidade desse trabalho de análise da Linguagem Musical foram possíveis porque ele relacionou uma vivência pessoal como criador; informações da vanguarda na pesquisa do objeto sonoro em Darmstadt e no Conservatório de Paris e os ensinamentos da Tradição sob a ótica da dialética.

É, então, o resultado de um estudo materialista-dialético do "material musical"[3] comparando-o em diversos períodos da História da sociedade ocidental. É materialista, porque parte do "material musical", relacionando-o com os parâmetros do som (altura, timbre, intensidade e duração) excluindo o gênio do compositor da explicação do resultado sonoro; isto é, analisa a obra de arte restringindo-se aos procedimentos utilizados pelo compositor para expressar-se, tornando concreto o objeto de análise. É dialético à medida que expõe as características e contradições do material musical, resultado do confronto entre natureza e cultura, nos diversos períodos da sociedade ocidental, inclusive em nossos dias: em movimento, portanto.

Esse método permite a identificação dos procedimentos utilizados por compositores em diversos períodos da História, sua comparação e, por isso, um trato mais consciente com a Linguagem Musical. Permite, ainda, uma visão mais consciente da música do passado e da música contemporânea, já que observa o contexto social e político da arte na análise das obras. Possibilita, portanto, também uma compreensão objetiva da História da Música sob, principalmente, a ótica da criação. Assim, torna-se possível uma análise do objeto de estudo também sob o ponto de vista do compositor, já que esse curso, ao mesmo tempo em que é fruto de uma prática intensa e consciente de Willy Corrêa de Oliveira como compositor, promove aos alunos a experiência da criação através de vários exercícios.

Tendo, o autor desta dissertação, freqüentado seu curso e conhecido outros trabalhos sobre a linguagem musical, via relato de colegas ou bibliografia, chamou-lhe a atenção o grau de profundidade da abordagem de seu trabalho, não só sob o ponto de vista da criação musical (composição) como também de outras áreas referentes a essa linguagem.

Os trabalhos didáticos e os de análise musical geralmente, ou englobam parcialmente a linguagem, ou partem de uma visão metafísica da Tradição à medida que trabalham sobre os

[3] Material Musical seria, em última instância, o que dá sentido a uma música: motivos, frases, ritmos, as relações harmônicas, melódicas etc.

significantes (formas, etc), apenas repetindo-os, sem aproximar-se do significado, que dá vida ao significante e que o transforma, à medida que se transforma o material musical; isto quer dizer que eles, na maioria das vezes, "desligam" o tempo de uma frase do sistema de referência, por exemplo; ou proclamam o retorno de princípios de organização do passado, como se pudéssemos voltar a falar latim. Esse tipo de abordagem, apenas uma repetição da Tradição sem pensar sobre ela, extraindo suas características mais fundamentais, contribui para o empobrecimento da qualidade da compreensão das obras de arte e da própria linguagem musical, afastando o ouvinte do verdadeiro objeto musical.

Uma visão materialista-dialética da linguagem musical no que tange a sua relação com a sociedade ocidental ao longo da História e, principalmente no século XX, não é novidade. Muitos autores já se utilizaram desse método de análise para tentar compreender as relações entre a Música e a sociedade a que pertencia e Willy, em seu trabalho, sempre relaciona esses resultados, comparando as condições da música em dado período com a música contemporânea. Porém, sob o ponto de vista do "material musical", tentando estabelecer um pensamento uniforme quanto à organização dos sons, isso é mais raro.

Por isso, como exemplo praticamente único desse tipo de abordagem e também pelo grau de sistematização em que se apresenta o pensamento do compositor Willy Corrêa de Oliveira, é plenamente justificável o registro e a apresentação deste *"tour de force"* mental.
Dá, ainda, mais força a esta justificativa o fato do compositor já ter publicado, através deste pensamento, um trabalho de análise da Sonata op. 57, de Beethoven (OLIVEIRA, 1979).

O curso está dividido em duas partes distintas. A primeira tem a duração de seis módulos, um por semestre, e abrange a parte teórica do curso. É ministrada em grupo e sua prioridade é apresentar uma dissecação do material musical, utilizando-se de exemplos extraídos da História da Música; de maneira concisa e objetiva; em busca de uma aproximação maior ao sentido da obra; tornando evidente o objetivo do estudo e sua razão,

mas principalmente, seu método de busca para que o aluno possa realizá-la sozinho. Esse procedimento, aliado a alguns exercícios, visa criar, para o aluno, conceitos que devem ser o resultado final do trabalho. A segunda parte é individual e predominantemente prática, isto é, o aluno vai aplicar os conceitos, apreendidos na fase anterior, na criação de suas próprias peças que serão encomendadas pelo professor, seguindo um plano de trabalho traçado caso a caso. Por ser pessoal e individual, um registro dessa fase seria inócuo, já que o foco central deste trabalho é a primeira parte do curso, justamente por sua maior abrangência.

Devido ao método de trabalho do professor, a maneira planejada para o registro dessa obra foi a anotação em sala de aula. A idéia da metodologia de registro foi baseada no trabalho de Georges Politzer, publicado por Guy Besse e Maurice Caveing que, a partir de anotações em sala de aula, reproduziram um curso de filosofia ministrado pelo primeiro, disponibilizando-o na forma do livro *Princípios Fundamentais de Filosofia* (POLITZER, BESSE & CAVEING, 1995). Outra fonte de inspiração foi a Irmã Marie Rose que, da mesma maneira, disponibilizou o método de Solesmes, de canto gregoriano. (ROSE, 1951)

Os seis módulos do curso foram, portanto, transcritos diretamente em sala de aula, enquanto o professor discorreu seu raciocínio, no último ano em que ministrou todos os módulos (2000). Esse método se mostrou mais eficaz em relação ao método de trabalho do professor, que desenvolve seu pensamento a partir de estímulos em sala de aula. Por isso, uma filtragem objetiva do assunto principal em tempo real se mostrou mais eficaz do que a transcrição de aulas gravadas, por exemplo.

Em um ano foi possível transcrever os seis módulos do curso, já que eles ocorriam simultaneamente, sem conflito de horário, para grupos diferentes de alunos. Durante o primeiro semestre do ano 2000, os módulos ímpares (I, III e V) correram simultaneamente. No segundo semestre do mesmo ano, a "continuação" dos módulos ímpares foram os módulos

pares (II, IV e VI). Portanto, uma mesma turma assistiu, no primeiro semestre, o módulo III e, no segundo semestre, o módulo IV, por exemplo.

Para dirimir dúvidas quanto à intenção do compositor em dar a informação ou em tecer relações; e também para corrigir, completar e até mesmo reescrever o discurso, adequando-o à linguagem escrita, foi feita uma revisão do material, em conjunto com o professor Willy. O professor lia o texto e corrigia-o, ditando as correções ao aluno, portanto, este somente com a função de escriba, em toda a primeira parte do trabalho.

Para confirmar a hipótese inicial, o melhor caminho pareceu identificar de que maneira se manifesta o materialismo dialético no pensamento de Willy sobre a música. Para isso, uma análise do material transcrito relacionando as leis gerais do método marxista ao curso registrado será o cerne do trabalho.

Inicialmente, proceder-se-á a fundamentação teórica. "Por que o materialismo dialético", título do segundo capítulo desta dissertação. É um capítulo em que serão apresentados autores que fundamentam o pensamento filosófico e ideológico do autor desta dissertação e que definem, portanto, a "visão de mundo" deste na investigação e na síntese dos dados obtidos.

O terceiro capítulo, destinado à coleta e análise de amostras tiradas do texto transcrito para a identificação com o materialismo-dialético inicia-se com a apresentação das "leis" deste pensamento filosófico.

Elas serão apresentadas com base nos *Princípios Fundamentais de Filosofia* e nortearão filosoficamente a comparação dos resultados da pesquisa no momento da síntese. Além disso, servirão de base filosófica para a análise das transcrições do curso.

Neste mesmo capítulo, aponta-se para a preocupação do compositor em compreender a música a partir de sua matéria prima: o som. Essa preocupação se resolve na relação que Willy faz entre as propriedades da música e os parâmetros do som. Ao relacionar o que é

próprio da música com os parâmetros do som (sua matéria prima) e de buscar, na própria música (em seu material) o ponto de partida para suas explicações e interpretações, o compositor dá uma visão materialista em relação ao objeto Música; e não apenas na relação desta com a vida material da sociedade em que está inserida, mas com sua própria matéria-prima.

O terceiro capítulo tratará, ainda, do uso que Willy faz da História e de outras teorias, a saber: a semiótica, a fenomenologia e a hermenêutica, relacionadas à prática como compositor. A partir da prática (e não apenas como compositor, mas como intérprete ouvinte) essas teorias explicam o que está além da análise material: o fenômeno sonoro em si, e a intenção do compositor, em busca do significado da obra e as características da Música enquanto **linguagem**.

Há outras práticas relacionadas à atividade musical, como a de pedagogo, por exemplo. Neste trabalho é que o recorte se dá sobre essas três configurações: a audição, a interpretação e a composição musicais.

Na Conclusão, as relações entre as diversas informações serão apresentadas, em sua primeira parte. Além disso, sobra espaço para um breve vislumbrar de possibilidades de continuidade do trabalho.

Quanto à Bibliografia, o próprio curso em análise tem uma vasta, que não constará deste item da dissertação. Durante as aulas, o professor ou as notas do escriba revelam as fontes bibliográficas que referenciam o assunto estudado. Neste item, portanto, apenas as referências presentes na dissertação serão listadas.

Por fim, os anexos. Eles contêm a transcrição integral das aulas, revisadas e disponíveis, organizadas da maneira que o compositor pensou o curso. Há um código de identificação aula a aula que será utilizado para referenciar as análises. O módulo vem sempre em algarismo romano e, logo em seguida, vem a aula. Por exemplo: IV_12, significa que o

assunto está discutido na décima segunda aula do quarto módulo. A data em que foram ministradas as aulas está sempre no cabeçalho de cada aula, como testemunho da própria vida dos participantes.

1.3 Problemática do material

O material registrado é aberto a vários ângulos de análise, sujeito a diversos questionamentos. Alguns devem ser levantados neste trabalho porque lhes dar uma resposta é sua própria essência. Outros serão levantados para apontar os diversos pontos de vista que também completam o pensamento, objeto de estudo.

Ao deparar-se com o material a ser analisado pode-se perguntar, de uma maneira mais geral:

- Qual é a diferença entre a abordagem apresentada e os trabalhos similares existentes?
- Por que existe essa diferença? Será fruto da aplicação de diferente método de análise?
- É possível identificar esse diferente método de análise da linguagem musical no objeto de estudo?

Com este trabalho procurar-se-á demonstrar que o curso analisado é fruto de um pensamento materialista-dialético, portanto essas questões são fundamentais. Porém, sua hipótese inicial já responde a essas perguntas, já que se parte do pressuposto de que este pensamento de Willy Corrêa de Oliveira, apresentado em forma de curso universitário, é fruto de uma interpretação materialista dialética da linguagem musical. Portanto, ao serem satisfeitas essas primeiras e mais amplas exigências, a partir de uma revisão conceitual baseada na bibliografia ora apresentada, questões um pouco mais restritas se fazem presentes:

- Como se reflete o materialismo-dialético no pensamento em estudo?

- E em sua organização?

- Como a prática como compositor complementa a questão teórica do trabalho com a linguagem? E a prática como intérprete? Também proporciona outra visão do objeto musical?

- O materialismo-dialético também se reflete na maneira de organizar o curso, objeto de análise? Como?

- Qual a importância da História nessa abordagem materialista-dialética da linguagem musical?

- Como se relacionam História e prática nesta abordagem da linguagem musical?

- Como ouvir música, sob a ótica dessa abordagem?

- Qual o papel fundamental da imaginação aliada ao resultado do confronto consciente da prática de compositor com a História da Música no pensamento de Willy Corrêa de Oliveira?

Mas o material coletado poderia, ainda, suscitar outros questionamentos, mais ou menos amplos, sobre outros pontos de vista. Por exemplo, do ponto de vista da educação musical, algumas questões podem ser levantadas:

- A maneira de apresentar a linguagem musical (da matéria-prima – o som – à grande forma) é fruto de uma visão materialista-dialética?

- Os resultados do trabalho pedagógico são positivos?

- Como avaliá-los?

- Para avaliá-los será necessária a definição de um perfil de compositor. O que é um bom compositor? É possível essa definição?

- É viável a democratização desse método de ensino da linguagem? Como realizá-la?

- Qual o papel da prática discente no processo de aprendizado?

No entanto, essas e outras questões não são o foco do presente trabalho de pesquisa. Mas este proporcionará o material de análise para futuros questionadores da educação musical.

Poder-se-ia ter um questionamento ainda mais profundo acerca da biografia do professor Willy, se perguntarmos:

- Qual o papel de sua prática como artista engajado a movimentos sociais e políticos na formação desse pensamento sobre a linguagem?

- É possível apontar um curso de música materialista-dialético como forma de resistência ideológica no atual estágio do capitalismo? Em que medida essa resistência pode ter uma influência na formação de um pensamento ideológico revolucionário em meio à classe de intelectuais e pequeno burgueses?

Pode-se, ainda, tentar avaliar, desde já, a importância deste trabalho com a linguagem musical para o cômputo da literatura marxista etc. É possível questionar muito sobre esses registros, mas este trabalho limita-se à primeira: **como se reflete o materialismo-dialético no pensamento em estudo?**, que é sustentáculo para outros focos de atenção mais pormenorizados.

1.4 Objetivos

O objetivo principal desta dissertação é apontar as relações entre o pensamento musical de Willy Corrêa de Oliveira e o materialismo dialético a partir das análises musicais do curso Linguagem e Estruturação Musicais.

Outros objetivos, denominados aqui como secundários, serão conseqüências do primeiro, porém em íntima relação com ele. O mais importante deles é, sem dúvida, registrar

e apresentar, disponibilizando como fonte de pesquisa e como guia para trabalhos posteriores, o pensamento de um notório[4] compositor brasileiro contemporâneo sobre a Música.

Outro é apresentar a maneira de organizar seu pensamento relacionando as propriedades da música aos parâmetros do som.

1.5 Metodologia

O curso *Linguagem e Estruturação Musicais* foi transcrito diretamente das aulas ministradas pelo professor Willy no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo durante o ano 2000. O aluno agiu como um escrivão, tentando passar o mais despercebidamente possível para não alterar o fluxo dos pensamentos do compositor em seu exercício acadêmico.

Nos anos 2003/2004, o resultado desta transcrição sofreu uma revisão que visava desde corrigir erros de ortografia ou gramática, por exemplo, até conformar um pensamento transcrito da linguagem oral para a linguagem escrita. Enquanto o professor lia uma cópia impressa das transcrições, o "escriba" o acompanhava, corrigindo em tempo real, com o uso do computador, as eventuais modificações. Com esse procedimento espera-se garantir a inteligibilidade das palavras do compositor e suas intenções. Na verdade, é como se o próprio Willy houvesse escrito o texto de suas aulas, já que isto, de fato, praticamente ocorreu.

[4] Notório, aqui, nos meios acadêmicos "mais cultos". Essa é uma questão relativa: o indivíduo que não tem contato com música erudita brasileira ou se interessa pelo Movimento dos Sem Terra a ponto de conhecer o autor de seu Hino – eleito pelos próprios trabalhadores – poderá não ter a menor idéia de quem é Willy Corrêa de Oliveira. Apenas porque ele figura em diversos livros sobre música contemporânea brasileira e latino-americana e nas principais Histórias da Música Brasileira é que, nesta dissertação, adota-se "notório".

O trabalho de dissertação se dá quando, a partir de análises das transcrições, são identificadas manifestações do materialismo dialético nas análises do referido curso. Segundo Antônio Joaquim Severino (SEVERINO, 1977):

> a análise é um processo de tratamento do objeto seja ele um objeto material, um conceito, uma idéia, um texto etc – pelo qual este objeto é decomposto em suas partes constitutivas, tornando-se simples aquilo que era composto e complexo. Trata-se, portanto, de dividir, isolar, discriminar (p 102).

Por meio deste processo lógico, portanto, se dará a identificação dos possíveis pontos de convergência entre o pensamento de Willy e as teorias que utiliza na formação de seu pensamento.

O processo de síntese que, segundo o mesmo autor (SEVERINO, 1977), permite uma visão de conjunto, "a unidade das partes até então separadas", em um todo que adquire um sentido global e uno será fundamental na *Conclusão*. No entanto, todo o processo anterior segue o conceito de **análise** – "pré-requisito para uma classificação que se baseia em caracteres que definem critérios para a distribuição das partes em determinadas ordens" (p. 102). Esses critérios, representados pelas possíveis relações comentadas.

É, então, a partir de um raciocínio indutivo que se forma a argumentação desta dissertação. Seguindo a linha de pensamento do autor, a "indução ou raciocínio indutivo é uma forma de raciocínio no qual os antecedentes são dados e fatos particulares e o conseqüente uma afirmação mais universal" (p. 101). Mesmo SEVERINO (1977) admite que na indução há uma série de processos que não se esquematizam facilmente, porque faz intervir também "*a experiência sensível e concreta"* (p. 101).

Assim, o "resultado deste processo de observação e análise dos fatos concretos é uma norma, uma regra, uma lei, um princípio universal, que constitui sempre uma generalização. A indução parte, pois, de fatos particulares conhecidos para chegar a conclusões gerais até então desconhecidas", como mostra SEVERINO (1977).

Embora nesta dissertação o objetivo seja menos amplo do que determinar uma "regra geral" – uma teoria, buscar em dados concretos (como o texto transcrito, objeto de análise) uma identificação com uma **filosofia**, portanto, com uma norma, um princípio universal (no caso, a *filosofia marxista*), pode ser considerada resultado de uma busca por meio deste raciocínio.

A análise do material se iniciou com um mapeamento das aulas em busca de uma visão ampliada do conjunto. Foram feitas duas tabelas, reproduzidas no quarto capítulo, com uma sinopse – quase palavras-chave – do conteúdo de cada aula e, então, foi possível ter uma "visão aérea" do material de análise. Também foi dividido o pensamento sobre duas vertentes: tudo o que se relaciona com a parte "material" da música e o que se relaciona à interpretação dos dados obtidos com as análises sobre a partitura. Embora as duas coisas sejam inseparáveis, já que através desta aquela é transformada e vice-versa, dividi-las pareceu ser a maneira mais adequada para se iniciar o procedimento de análise. As relações de uma História da Música a partir do "material musical" com a identificação e interpretação dos elementos de uma peça musical em seu contexto também está contemplada no processo de análise.

Nas Conclusões, o processo de síntese dessas informações se dará relacionando as partes em um todo coerente, cumprindo os objetivos. Assim, espera-se.

2. PORQUE O MATERIALISMO DIALÉTICO (FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA)

Mesmo no senso comum, tem-se que "Música é a arte que permite ao homem exprimir-se através de sons" (LAROUSSE, 1999). E é organizando os sons sucessivamente que os seres humanos conseguem esse resultado. Mesmo na música das sociedades não ocidentais essa organização de sons tem leis mais ou menos claras e mais ou menos complexas (dependendo da sociedade em questão). Depende dessa sociedade, também, a abrangência social do conhecimento dessas leis. Mas o que não se discute, é que elas existam e sejam desenvolvidas no seio das respectivas sociedades. (HINDLEY, 1993). Em alguns momentos da História da Música Ocidental, essas leis de organização foram socialmente abrangentes - universalizantes.

Neste trabalho parte-se do conceito de que a música erudita, assim chamada, é uma música que tem uma História porque seu material musical se transformou ao longo do tempo: ao longo dos diversos estados das forças produtivas da **sociedade ocidental**. Os motivos dessas transformações, as causas, as conseqüências e as condições sociais que as geraram não são alvo direto de discussão desta dissertação. Mas o fato de que uma música monódica (canto gregoriano) erigida sobre um sistema de organização das alturas baseado em modos tenha dado origem, aproximadamente oito séculos mais tarde, a uma música erigida sobre um outro sistema de organização das alturas (sistema tonal) diverso do primeiro na essência (o primeiro privilegia o pensamento horizontal de sucessões de alturas e o segundo privilegia o encadeamento de blocos verticais de sons), é fundamental para se compreender a História da

Música e, conseqüentemente, as características próprias da **linguagem musical** e de suas manifestações nos vários períodos históricos. (HINDLEY, 1993)

Juan Carlos Paz, defensor da vanguarda na década de 1960, interpretou a situação do compositor em sua época ao anunciar que *a norma não existe; é preciso criá-la para cada circunstância* (PAZ, 1976). Isto quer dizer que para cada peça, um sistema de organização das alturas – um simulacro de sistema de referência universalizante - deve ser criado previamente à composição musical para viabilizá-la; ou seja, as regras de organização devem ser feitas caso a caso. Colocando-se à parte outros problemas que essa realidade possa criar e também ser esse um dos vários fatores que contribuem para o estado de coisas em que se encontra a Música Erudita Contemporânea hoje (a falta de um público, sua dificuldade para entrar no "Mercado", a falta de uma comunicação efetiva entre compositor e público etc), nesta dissertação parte-se do conceito de que conhecer o **sistema de referência** (o conjunto de regras de organização de sons e silêncios no fluxo temporal) é fundamental para compreender o próprio fenômeno musical, e a sociedade que a criou, por meio de uma prática social.

Essas conclusões podem ser consideradas frutos de uma interpretação materialista-dialética da realidade da linguagem musical, já que condiciona as "leis da música" à sociedade a que pertencem. No caso de Paz, mais diretamente, à sociedade capitalista.

O materialismo-dialético ou pensamento filosófico marxista, assim também chamado, manifestou-se inicialmente sobre as Ciências Econômicas, por serem essas as que, à época de Marx, proporcionavam condições para explicar as relações sociais na sociedade de então. O autor, em *O Capital,* desvenda as relações sociais na sociedade capitalista (inglesa e mecanizada) por meio de um processo de análise histórica. Destaque-se neste processo sua concepção de que a História é feita por *seres humanos*, através da *Luta de Classes*; ou seja, sem a concepção de que há uma *Idéia*: sem, segundo Lukács, a *mitologia* de que tudo estaria pré-determinado pelo "espírito do povo", como explicava Hegel (LUKÁCS, 1974). Marx

percebeu que, em última instância, a própria matéria tem, em sua **unidade**, contrários que, ao chocarem-se, provocam *mudanças* (Tudo se Transforma) quantitativas e qualitativas. Essas concepções, aliadas a outras que as complementam (Tudo se Relaciona etc) formam a base do pensamento materialista-dialético, pormenorizada no capítulo 3 desta dissertação, sob a ótica de Politzer, como parâmetro de análise do objeto de pesquisa.

Inicialmente chamado materialismo-histórico, o método marxista passa a ser aplicado a outras áreas do Conhecimento e, por fim, ao próprio Conhecimento, na busca por explicações que superassem as "aparências": a relação dialética seria a dupla determinação, o reconhecimento, a superação simultânea do ser imediato; i.e., como explica Lukács:

> trata-se, por um lado, de destacar os fenômenos de sua forma dada como imediata, de encontrar as mediações pelas quais podem ser referidos ao seu núcleo e à sua essência e captados na sua própria essência e, por outro lado, atingir a compreensão deste caráter fenomenal, desta aparência fenomenal, considerada a sua forma de manifestação necessária. Essa forma de manifestação é necessária em razão de sua essência histórica (LUKÁCS, 1974, p 22/23).

Segundo o próprio autor, um pouco mais adiante, as ciências positivas têm a característica de destacar o objeto (fenômeno) de seu contexto histórico determinando-o, portanto, como imutável.

2.1 Sobre as Artes

Contribuições são muitas neste campo e fazer um recorrido sobre elas extrapolaria os limites de uma dissertação de mestrado. No entanto, chamam a atenção do autor deste trabalho os escritos de G. Plekhanov. Este pensador pode e deve figurar nesta dissertação, em primeiro lugar porque – segundo o próprio Lênin – contribuiu para a formação de toda uma

geração de marxistas que construíram a Revolução Russa, mas também por sua proximidade cronológica com o próprio Karl Marx.

Georges Plekhanov (1857-1918), teórico russo do marxismo que operou em diversos ramos da filosofia, tentou também estabelecer fundamentos científicos (materialista-históricos) à estética. Em seu livro *A Arte e a Vida Social*, publicado pela primeira vez em 1912, Plekhanov tenta compreender o problema do utilitarismo da arte. O autor trabalha sobre dados biográficos de alguns artistas e relaciona-os com seu meio social na tentativa de compreender as condições sociais e individuais que levaram o artista a optar por fazer ou não uma arte utilitária. E chega à conclusão de que "a tendência à arte pela arte dos artistas e das pessoas que se interessam vivamente pela criação artística surge à base de seu divórcio irremediável com o meio que os rodeia" (p. 24). E continua:

> A chamada concepção utilitarista da arte, isto é, a tendência a atribuir às obras significação de uma avaliação dos fenômenos da vida, e o alegre desejo – que sempre acompanha dita tendência – de participar das lutas sociais, surge e se fixa quando existe uma simpatia recíproca entre uma parte considerável da sociedade e das pessoas que sob a forma mais ou menos ativa se interessam pela criação artística (idem).

O que deve ser lembrado aqui é que essas afirmações (e outras que virão) deste autor estão fortemente contextualizadas. Plekhanov tinha o objetivo de fomentar uma revolução (embora tenha sido contra a Revolução de 1917) e claramente conclama não só a uma reflexão, mas a uma tomada de posição contra o sistema capitalista. Por isso, essas afirmações não devem ser tomadas como "verdades": antes, pontos de partida para uma investigação – um ponto de observação dos fenômenos; mesmo porque, a realidade hoje é bem diferente da de fins do século XIX.

Plekhanov continua investigando e passa a demonstrar que, em muitos casos, a concepção utilitarista da arte é utilizada como ideologia da classe dominante, afirmando na página 25 que "(...) qualquer poder político prefere a concepção utilitarista da arte, sempre e quando, é claro, se interesse por esta matéria. Isto se compreende facilmente: o poder político

está interessado em por todas as ideologias a serviço da causa que ele mesmo serve". Então, os governantes incentivariam a arte utilitária em causa própria, combatendo a arte engajada em causa revolucionária. Da mesma maneira, dá exemplos biográficos que demonstram esses fatos.

Mais adiante, conclui que a concepção utilitarista da arte se compagina tão bem com o espírito conservador quanto com o revolucionário. O que pressupõe, segundo Plekhanov, necessariamente, a tendência a esta concepção é um interesse vivo e ativo por determinada ordem ou ideal social. E essa tendência desaparece sempre que desaparece esse interesse.

Plekhanov continua a investigação identificando as tendências artísticas que trabalham sob uma ou outra perspectiva. Identifica artistas que optam pela arte pela arte, refugiando-se no seu "eu" interior e na "pureza" dos dons artísticos, que não podem ser contaminados com o real. Mostra as causas, através de dados biográficos e também de manifestos nos quais tais artistas explicam sua arte e as conseqüências dessa atitude em suas obras. Vale lembrar que o trabalho tem a característica de um ensaio, por isso as obras são citadas e tomadas sob um ponto de vista geral. Não há, portanto, análises minuciosas dessas obras e esse nem era seu objetivo.

O autor também identifica os artistas de tendência contrária à sua, partidários da ideologia burguesa de sua época. Com isso, tenta alertar contra esse contra-ataque ideológico e garantir uma proteção contra influências similares no futuro, desvelando as armadilhas montadas por esses autores, neo-românticos e, em sua maioria (segundo ele), influenciados por Nietzsche. Esforça-se, ainda, em demonstrar as fragilidades das obras em questão causadas pela defesa de uma causa esclerosada (a burguesa).

Quanto aos partidários da **arte pela arte**, ele conclui, restam ainda aqueles que, não tendo força artística suficiente para dar conteúdo ideológico a suas obras ou por não se identificarem mesmo com causa alguma, escondem-se nesta tendência, cuja expressão

filosófica era, segundo o autor, o idealismo subjetivo. Ao identificar essa tendência filosófica, Plekhanov explica que

> o idealismo subjetivo sempre teve por base a idéia de que a única realidade é o nosso "eu". Mas, foi preciso todo o limite do individualismo da época da decadência da burguesia para fazer dessa idéia não só a norma egoísta que relaciona as relações entre os homens que "se amam a si mesmos como a um deus" (como se designavam um grupo de partidários desta tendência), mas também a base teórica de uma nova estética (p 67).

O autor ainda se preocupa em demonstrar que uma das implicações desta postura é a eterna solidão do artista.

Portanto, Plekhanov examina problemas tais como o lugar e o papel da arte na sociedade ocidental, capitalista, à sua época. Por isso, alguns exemplos que utiliza são bastante contextualizados e muitas vezes ineficientes para garantir que essas afirmações perdurem. O próprio autor talvez tivesse consciência dessas fragilidades e deixa claro que apenas busca tentar olhar o fenômeno sob um outro ponto de vista, diferente do usual (à época). Mas o autor desta dissertação aponta ainda para o fato de que o filósofo também mostra as armas da *ideologia burguesa* da época não só em relação a uma arte engajada à sua causa - como as do grupo de artistas antes citados (partidários da **arte pela arte)** – mas também dos efeitos desta nas próprias obras de Arte (o isolamento é, sobretudo, a falta de comunicação com um público: quem faz Arte para si, pode não se comunicar com outrem diretamente). Essa tese poderia, em um outro trabalho ou contexto, fundamentar, por exemplo, uma explicação para o isolamento da *Música de Vanguarda* ou mesmo da Música Erudita Contemporânea.

O livro *Cartas sem Endereço – cinco ensaios sociológicos sobre a arte* (PLEKHANOV, 1969), trata a questão da arte sob outro ponto de vista. Investiga-a a partir da interpretação materialista da História, em sua relação com o estado das forças produtivas da sociedade da qual é expressão.

Para isso, recorre a relatos etnológicos sobre sociedades não-ocidentais e relaciona os exemplos de sua arte ao modo de produção de sua sociedade. Na página 166, o autor justifica seu método, que consiste em analisar a arte dos povos então considerados primitivos separadamente da arte dos povos ditos civilizados, "porque entre esses últimos (civilizados) a influência da técnica e da economia fica muito mais velada pela divisão da sociedade em classes e pelos antagonismos de classe que derivam desta".

Hoje em dia, é delicado nomear esta ou aquela sociedade de "civilizada" ou "primitiva", mas há de se procurar o contexto de tal denominação. Apesar de não definir conceitualmente os dois termos, o autor deixa claro, durante a leitura da obra, que "selvagem" ou "não civilizada" é a sociedade cujo estado das forças produtivas ainda não desobriga seus membros de viverem diretamente da natureza, através da caça, da pesca e da coleta de alimentos. E toda a tese de Plekhanov baseia-se no pressuposto que "(...) a arte de qualquer povo está determinada por sua psicologia; sua psicologia é o resultado de sua situação e esta depende, em última instância do estado de suas forças produtivas e de suas relações de produção" (p. 123).

Para provar essa tese, o autor procura, nos estudos etnológicos, evidências dessas relações (arte/modo de produção) em questões como o conceito de "*belo*", evidenciando seu caráter relativo e particular, demonstrando que mesmo esse conceito está relacionado com a economia. E que esse conceito de beleza, está também ligado a outros princípios estéticos, como o "princípio da antítese" e o da "simetria".

Mas o que é fundamental em seu trabalho é a questão da utilidade e do prazer estético. Não apenas o fato de que, se algo tem apenas a função de proporcionar "prazer estético", já tem uma função. Mas, também, Plekhanov está firmemente convencido de que, antes de proporcionar prazer estético, cada coisa tem (ou teve) sua utilidade na origem. Mesmo a pintura no corpo (tatuagem) ou os adornos utilizados em determinadas sociedades (ossos,

peles etc). Portanto, demonstrando que, antes do "jogo cênico" está o que é útil: o trabalho. E para educar os membros mais jovens da tribo para esse modo de produção (trabalho) ou para reviver uma atividade que pode ter sido importante ou que represente o sagrado para aquela comunidade é que surgem os jogos cênicos, as danças e outras diversas formas de arte. Ou seja, Plekhanov parte da idéia de que toda arte surge (ou surgiu) a partir das necessidades que a continuidade do **trabalho**[5] impunha para a comunidade em questão e que, à medida que o estado das forças produtivas se desenvolvesse, essa Arte se transformaria, até sua abstração em relação ao trabalho (sua origem), em sociedades cujos indivíduos estão desobrigados a viver da Natureza, como a sociedade capitalista, por exemplo. Mas talvez não a Chinesa ou a Tibetana etc. Realmente é uma explicação, mas não responde a todas as perguntas (e talvez nem fosse a intenção do autor um escopo tão amplo). Sua teoria, então, é a de que o prazer estético é fruto da abstração das artes em relação à sua utilidade imediata. Interessante notar que algumas peças de Arte de sociedades extintas expostas em museus de todo mundo foram, em primeira instância, objeto de uso nas sociedades antigas: vasos, taças, e mesmo torneiras (quando se trata da sociedade romana, por exemplo). Ainda assim, falta-lhe um aprofundamento maior das questões. Em sua defesa está o fato de que ele tentou abrir o leque de estudos sob a perspectiva do materialismo histórico (assim chamado por ele) o mais que pôde, mesmo em detrimento do "rigor científico".

Uma prova disto é que, em relação à Música, por exemplo, Plekhanov tem pouco a dizer. Diz apenas que ela também tem sua origem no trabalho. Na página 112, depois de alguns exemplos (bem menos do que em relação às outras artes), o autor conclui que:

> a capacidade de o homem perceber o ritmo e de deleitar-se com o mesmo faz com que o produtor primitivo se submeta alegre a certo ritmo no processo do trabalho e acompanhe os movimentos produtivos do corpo com sons compassados da voz e com o som cadenciado de diversos objetos que leva pendurados.

[5] Trabalho, aqui, no sentido de "força transformadora da Natureza"e não em força geradora de capital ou mais-valia.

E conclui respondendo que os movimentos produtivos de seu corpo e o ritmo que determina essa cadência e não outra dependem "do caráter tecnológico do processo de produção, da técnica da produção dada" (ibid, p. 113).

Cada "carta" tem seu título, embora seus objetos de estudo se entrelacem. Por exemplo, a quarta carta, *As Danças*, demonstra a origem destas nos processos de produção e nas relações de produção das sociedades em questão, mas o autor não deixa de utilizar exemplos de outras artes na argumentação. De fato, é predominante a presença das artes plásticas no trabalho de Plekhanov, muito provavelmente por ser o que mais chama a atenção aos autores nos quais se referencia. No entanto, o que pretende o autor é que:

> (...) a investigação do problema particular da arte será ao mesmo tempo uma comprovação do conceito geral da História. Com efeito, se este conceito geral é errôneo, ao tomá-lo como ponto de partida, muito pouco conseguimos explicar em matéria da evolução da arte. Todavia, se nos convencermos de que esta evolução se explica com sua ajuda, melhor que com a ajuda de outros conceitos, teremos a seu favor (da concepção materialista da história) novo e poderoso argumento (p. 89).

Ou seja, quer provar que a filosofia de Marx pode explicar definitivamente a relação da arte com a sociedade em qualquer período histórico, através das forças produtivas dessa sociedade. Mas a correlação também é verdadeira, já que "a arte primitiva reflete tão diafanamente o estado do desenvolvimento das forças produtivas, que hoje em dia nos casos duvidosos julga-se pela arte o estado em que se encontram ditas forças" (p. 110).

Apoiado, portanto, na sociologia e na etnologia, o autor esforça-se por construir um ponto de partida na investigação estética apoiado na interpretação materialista da história, como põe em evidência: "estou convencido que a crítica (mais exatamente a teoria científica da estética) só pode avançar daqui por diante se apoiar-se na interpretação materialista da história"(p. 117).

Há de se levar em consideração, em relação a esses trabalhos de Plekhanov, suas datas de publicação; as *Cartas* , o autor nem conseguiu terminá-las (a quinta carta está interrompida no meio de um parágrafo). Portanto, a "concepção materialista da história" como a chama, era

um pensamento ainda no início. E era urgente sua difusão por muitos meios. E Plekhanov a difundiu por vários, através de trabalhos filosóficos, como *Ensaio sobre a Concepção Monista da História* e outros. A estética é um ramo da filosofia e, portanto mais um campo de ação para ele. Mas não se pode dizer, conhecendo sua obra, que ele tenha desenvolvido uma *estética*. Na verdade, sua intenção, segundo o que está em seu próprio texto, era a de contribuir para um ponto de partida, uma visão geral do problema, que deveria ser pormenorizado, caso a caso. Era, em última instância, a formação de uma massa crítica, que fundamentaria trabalhos ulteriores. Uma massa crítica filosoficamente bem resolvida. Essa, talvez, fosse a maior preocupação desse teórico.

Seguramente, outros autores, como Lukács, por exemplo, desenvolveram um trabalho mais profundo no ramo da Estética sob a ótica marxista. Este trabalho não trata de Estética especificamente, portanto não cabe, aqui, buscar tais relações. A inclusão de Plekhanov é importante, neste tópico, porque abre um campo para algumas conclusões que, do ponto de vista da Música, gerou novas contribuições.

2.2 Investigação musical marxista

Alfonso Padilla, em sua Tese de Doutorado intitulada *El Análisis Musical Dialéctico* faz um recorrido sobre a Musicologia com base na Filosofia Marxista (e sobre o próprio método dialético, a partir dos pré-Hegelianos), explicando as origens desta. Sob o ponto de vista da investigação musicológica, defende uma interação entre Musicologia e Etnomusicologia em direção a uma ciência musical única. Trata-se da divisão entre a Ciência da Música Erudita Ocidental (Musicologia) e Ciência das Demais Músicas - outras culturas,

folclore, música urbana, de consumo de massa etc (etnomusicologia). Segundo ele, o próprio Guido Adler defendeu uma visão pluralista em relação ao estudo das músicas. Padilla sustenta que, desta forma, os resultados serão obtidos a partir de diferentes pontos de vista, cercando o objeto de estudo por vários ângulos (característica do materialismo dialético enquanto método de pesquisa – Tudo se Relaciona); assim as informações contidas em diferentes pesquisas poderiam se relacionar sob o ponto de vista de uma filosofia que as organizasse.

Em seu trabalho, cita diversos autores que fundamentam esses conceitos e precisamente Charles Seeger chama a atenção.

Seeger, musicólogo americano, trabalhou um pensamento pluralista na investigação musicológica que, segundo o recorte em seu *Studies in Musicology 1935 - 1975* (SEEGER, 1977), vale apenas para a Música Ocidental, na verdade pode servir de "inspiração" também para outras músicas. É contrária, ao pensamento do autor desta dissertação, a adoção de "um modelo"; em primeiro lugar, porque seria anti-dialético, ainda que fosse um "modelo" materialista-dialético. Um investigador materialista-dialético deve ter não um modelo, senão "uma atitude, uma disposição metodológica muito geral em direção à investigação musicológica" (PADILLA, 1995; p 69). Essa assertiva está de acordo também com o pensamento de Seeger para o trabalho com a Musicologia. Tanto que ele também pensou relações desta ciência com a lingüística:

> Musicologia tem muito a aprender com a Lingüística. (...) A Lingüística escapa do excessivo historicismo da filologia comparada durante a última metade do século XIX, enquanto a musicologia só agora, nos anos 1970, está começando a mostrar sinais de escapar desse excessivo historicismo que ela mesma criou (p. 2).

Ele conclui, avaliando que a Musicologia Comparada e a Etnomusicologia "temperaram", com suas primeiras tentativas, essa visão solipsista (SEEGER, 1977; p 2). Neste mesmo texto e em outros (o livro trata de uma compilação) o autor define alguns parâmetros teóricos que crê indispensáveis para a investigação musicológica, além de buscar uma "uniformidade" de conceitos, como por exemplo, os de:

> "discurso (speech): o conceito de música, como o sistema cultural universal de comunicação auditiva predominantemente assimbólica;
> linguagem (language): a música percebida, como o subsistema particular cantado ou tocado que é uma das muitas músicas do homem;
> a fala de uma língua para faladores individuais: o cantar e tocar uma música por músicos individuais"

retirados de SEEGER (1997; p.25) para mostrar correlações de termos da Lingüística com a Música.

Ele investigou, ainda, aspectos como a "Lógicas do Discurso e Lógica da Música", chegando três "leis do pensamento musical, ou cânones de procedimento lógico-musical":

> (1) **identidade** – o que pode ser mostrado que é pode ser dito que é; (2) **serialização**, definida como uma técnica pela qual cada unidade de forma lógico-musical pode ser transformada em uma outra por normas tradicionais de procedimento; (3) **compensação**. O típico produto de música Ocidental consiste de alguns fatores que devem mostrar um alto grau de variância, enquanto outros devem mostrar um muito baixo grau de variância, ou nenhuma (ibid, p. 69).

Tudo isso em relação à afinação (tom) (pitch) e proporção, em um primeiro plano; tempo e dinâmica em segundo plano (ibid, p 70/71). Essa busca por desvendar uma "lógica musical" continua por meio de uma investigação do Processo Composicional Musical e os conceitos de **estrutura** e **função**. À primeira, ele se refere como "a forma física de um artefato particular e de agregados de artefatos, aos padrões de crença e comportamento observados nos indivíduos que produzem os artefatos e os padrões de distribuição populacional e de classe social que esses indivíduos representam"; e por função, Seeger define:

> (1) as tradições ou meios de fazer (making), usar, acreditar e fazer coisas que são inerentes, inventadas, cultivadas, e transmitidas por esses indivíduos; (2) a intensidade relativa da atividade; e (3) a dependência relativa e a interdependência entre tradições e cultura como um todo e nos corpos vivos que carregam.

Conclui, ainda, que no uso discursivo da linguagem é mais fácil identificar, similarizar e diferenciar estruturas que funções, bem como as coisas elas mesmas que em seus contextos (SEEGER, 1977; P 141). Portanto, o discurso musical em relação intrínseca com a sociedade a que pertence.

Padilla mostra um quadro que se aproxima a uma "teia de aranha", para demonstrar o "modelo" de investigação de Charles Seeger e que, certamente, ajuda a compreender a complexidade dessas relações e definições: "cada elemento se vincula a outro" (PADILLA, 1995; P 68/69). Há de se notar que a análise musical também faz parte da compreensão das relações da Música com seu entorno social, cultural e histórico. "Por isso, a musicologia é uma ciência multidisciplinar" (ibidem). Mais adiante, o autor define a **análise de estruturas musicais** como a única coisa que a musicologia tem de própria e que as outras disciplinas envolvidas na análise dos contextos não podem se apropriar. O autor levanta, ainda, alguns modelos de investigação de análise de estruturas musicais, que não têm espaço na seqüência desta Revisão, por não se tratar do assunto principal da Dissertação. No entanto, é fundamental unir a **estrutura** ao **sistema de referência**, já que:

> em um sentido muito restrito, a análise está dirigida a revelar, por a descoberto a estrutura interna de um corpus musical, suas normas e princípios formais, as técnicas de composição utilizadas. Esta análise responde às perguntas de qual é o conteúdo musical de uma obra ou peça, qual é sua estrutura, como está concebida e realizada (ibid, p 80).

No Brasil, esta tendência de uma investigação contextualizada não é novidade e muitos investigadores utilizam este procedimento metodológico (muitas vezes não conscientemente) relacionando o fenômeno musical (partitura etc) a uma prática contextualizada.

Para ser marxista (materialista-dialética), no entanto, essa investigação tem de estar concebida sob perspectiva política revolucionária: a do *proletário*, já que esta, segundo Lúkacs, é condição *sine qua non* para o materialismo-dialético:

> o método marxista, a dialética materialista do conhecimento da realidade só é possível do ponto de vista de classe, do ponto de vista da luta do proletariado. Abandonando este ponto de vista, afastamo-nos do materialismo histórico da mesma forma que, por outro lado, elevando-nos a este ponto de vista, entramos diretamente na luta do proletariado (LÚKACS, 1974; P 36).

Embora depois da queda do Muro de Berlin, não seja mais usual falar de "luta do proletariado" ou mesmo "luta de classes", ser contra o capitalismo – o sistema de relações

sociais baseadas na exploração do trabalho para o acúmulo de mais-valia – pode "substituir" o termo. Robert Kurz, por exemplo, acredita que o período de uma "luta de classes" já estaria encerrado no capitalismo – sistema produtor de mercadorias – porque os trabalhadores (proletários) teriam direitos na sociedade burguesa e porque o **estado das forças produtivas,** com constante acréscimo de conhecimento – fruto, hoje, da concorrência – permitiria o fim da prioridade de acumular mais-valia. Ele diz:

> O dinheiro total produziu o ONE WORLD e quanto a isso não é possível querer voltar atrás: este, no entanto, era apenas a muleta da humanidade, que agora deve ser eliminada. É preciso libertar este mundo unificado de sua conformação mercantil, resguardando seu nível civilizatório, sua força produtiva e seus conhecimentos (KURZ, 1997, p. 26).

Não se pode negar o conteúdo marxista do trabalho de Kurz, mas ele pensa sobre uma outra realidade. São poucos (comparativamente falando) os trabalhadores deste estado das forças produtivas que descreve. No entanto, ele se "esquece" daqueles que nem podem ser "trabalhadores" ou dos que não trabalham sob as condições mais avançadas das forças produtivas do capitalismo (a maioria), que ainda não desfrutam dessas condições descritas por ele. Segundo Kurz, ainda, a "causa operária" teria preparado o trabalhador para o capitalismo, agora é a hora da revolução "Esta tarefa histórica que marxismo operário havia deixado de lado e protelado para um futuro supostamente longínquo, está agora na ordem do dia" (ibidem). Mesmo assim, ele não nega que denunciar essas contradições inerentes ao sistema capitalista deve ser fundamental para quem quer inserir-se ou utilizar-se deste "método".

Assim, é necessário abrir espaço para um subitem um pouco mais específico.

2.3 Música e Política

O tema do uso da música em lutas políticas e ideológicas foi abordado por Alberto Ikeda em *Música Política: imanência do social*, em que mostra os diferentes usos que se fez da linguagem musical em movimentos sociais. Uma prática social unida a uma causa revolucionária (ou reacionária) é analisada e desnudada pelo autor, que une mesmo a música de Beethoven a uma causa! (a da burguesa revolucionária). Ikeda faz um recorrido por diversas sociedades e diversos usos de uma peça musical, tanto do ponto de vista da composição como da interpretação, levando em conta o tipo de apropriação feita pelos que a utilizaram. Mostra ainda que o **sentido** de uma música política está diretamente relacionado ao contexto social em que foi utilizada.

Em meados do século XX, citado por Ikeda como compositor da causa marxista, Hans Eisler (1898-1962) trabalhou compondo para algumas peças de Bertold Brecht e em alguns filmes de conteúdo revolucionário. Sua produção musical não nos interessa no momento. Neste espaço, é mister conhecer seu trabalho como teórico, cujo texto cheio de ironias, trabalha várias perspectivas do movimento revolucionário de sua época e trata, também, da linguagem musical. Em uma compilação dos textos do compositor (GRABS, 1976) temos testemunhos de uma vida de lutas contra o capitalismo. Mas há textos em que, por exemplo, ficam evidenciadas as relações do autor com seu professor Arnold Schoenberg, com seu colaborador Bertold Brecht e com outros colaboradores e artistas. Há ainda os que falam da relação da música e do compositor no capitalismo e, ainda, da música como arma na *Luta de Classes.*

É relevante, aqui, registrar a existência desses textos, que visam alertar, do ponto de vista materialista dialético, os problemas enfrentados pelo compositor no capitalismo. Mas sem esquecer: Eisler foi um compositor e (infelizmente) não é incomum que alunos de graduação e mesmo de pós-graduação em música não o conheçam. E para não se falar de sua obra.

Ele fez música e, através desta prática, pôde discorrer sobre os problemas mencionados. Mais ainda! Foi um compositor revolucionário, isto é, esteve sempre contra o modo de produção em que vivia, a não ser quando viveu na Alemanha Oriental. Mas, mesmo nesse período, produziu textos que visavam atentar para os problemas daquela prática específica e que, agora, não nos interessa, a não ser como História.

O autor escreveu para seus colegas compositores, para músicos e para o público em geral, que ele queria cativar como ouvinte e como aliado político. Não queria apenas falar de música, mas também para quem ela era feita, a vida desses (para quem ela era feita), seus trabalhos, seu modo de vida e suas opiniões políticas. Queria expor problemas reais que se enfrenta no mundo em que vivemos para alertar e conscientizar seus leitores.

Continuando a linha ideológica dos autores estudados, Eisler identifica o problema da música na sociedade burguesa de várias maneiras e sob vários ângulos, mas mantendo uma linha de pensamento em todas elas: o compositor está isolado da sociedade em que vive e, quando quer refletir, em sua música, o mundo em que vive, não tem um sistema de organização das alturas que torne inteligível, ao ouvinte, o que está ouvindo. E sua saída para esse isolamento é:

> (...) sair do isolamento espiritual e interessar-se por tudo, não só pela vida noturna ou esportes que em qualquer caso não lhe interessa. Nunca se esqueça de que as máquinas estão aí para satisfazer as necessidades dos homens. Quando você está compondo e abre uma janela, lembre-se de que o ruído das ruas não é apenas ruído, mas é feito pelo homem. (...) Escolha textos e assuntos que digam respeito a um maior número de pessoas possível. Tente entender seu próprio momento e não evolua em meras formalidades. Descubra as pessoas, as pessoas reais, descubra a vida do dia-a-dia para sua arte e então, talvez você seja redescoberto (GRABS, 1976, p. 30-31).

O autor também identifica em seus textos, grupos de agitação revolucionários, ressaltando sua atuação junto aos sindicatos e associações de trabalhadores. Nota-se que está indicando, aos leitores, uma tomada de posição política em relação à arte e que dotá-la de fundamentação ideológica é a maneira de manter-se fazendo arte. Também está, falando sobre esses artistas, incentivando-os e discutindo, com eles, seus problemas.

Demonstra, ainda, a origem da indústria cultural e faz um recorrido sobre a evolução do uso ideológico da música na História, relacionando com o estado da música em sua sociedade. Sempre expondo o seu ponto de vista crítico.

Trabalha, também, com uma variante da teoria de Plekhanov – a de que "as artes, antes do prazer estético tiveram uma função" quando coloca o caso dos barqueiros do rio Volga, que utilizam a música não para expressarem-se, mas para organizar seu trabalho em conjunto, subindo o rio (p. 135). Ele amplia a idéia, lembrando que, em muitos trabalhos manuais coletivos é (ainda[6]) comum que as pessoas cantem para manterem um ritmo de trabalho em conjunto. E, segundo ele, essa seria uma das maneiras de se criar uma verdadeira música popular. Ele também se preocupa em identificar a diferença entre música popular e folclórica, deixando o primeiro para a música da indústria cultural que ele combate intensamente e a segunda como essa música que nasce do trabalho manual coletivo (pré-capitalista, portanto) (p. 135).

É escasso o espaço que se dispõe, aqui, para um melhor aprofundamento sobre esses textos de Eisler, já que, por serem uma compilação, não estão sistematizados. Mas há de se acentuar que ele trabalha sobre a perspectiva de resolver problemas concretos e em tempo real, isto é, à época em que estavam ocorrendo e evidenciando seu ponto de vista. Ou seja, fazendo-o coerentemente, do ponto de vista filosófico. Como adiante:

> A contradição mais aguda entre trabalho e lazer peculiar ao modo capitalista de produção divide todas as atividades intelectuais entre as que servem ao trabalho e as

[6] Os bóias-frias do interior de São Paulo ainda cantam, mas agora cantam as músicas de seus ídolos da indústria cultural. A partir de reportagem de televisão é que o autor coloca esse dado e essa reflexão.

> que servem ao lazer. O lazer, no entanto, é um sistema para reproduzir a força de trabalho. O conteúdo desse lazer não deve ser o conteúdo do trabalho. O lazer é dedicado à não-produção nos interesses da produção. Esta é a base sócio-econômica para a peculiar forma de prática musical no capitalismo (p. 39).

Mas nem só de crítica ao capitalismo vivem os textos de Eisler. Há alguns que elogiam os feitos contra a opressão, qualquer que seja sua origem. Em um deles, analisando uma canção composta por trabalhadores alemães, comunistas e socialistas, presos em um campo de concentração, na própria Alemanha, o autor, após descrevê-la e contextualizá-la, escreve: "Nós, músicos revolucionários profissionais, tiramos nossos chapéus a eles (os ditos compositores) em admiração e respeito" (GRABS, 1976, p. 78).

O autor discute uma *estética* operária. Essa estética se dá a partir da função da música na sociedade. "Música, como qualquer outra arte, tem que preencher um certo propósito na sociedade. Ela é utilizada pela sociedade burguesa principalmente como recreação, para a reprodução (re-criação) da força de trabalho (...)" (p. 59). "O movimento musical dos trabalhadores deve ser claro sobre a nova função de sua música, que é ativar seus membros para a luta e encorajar a educação política" (ibidem). E, mais para frente, oferece orientações técnicas, como: "a música para corais e peças didáticas terão um tenor frio e perfurante na base, que é como o coro deve cantar expondo slogans políticos ou teorias para audiências maciças" (p. 60).

Outro ponto que torna os conceitos utilizados por Eisler próximos dos conceitos desenvolvidos por Plekhanov é que Eisler está sempre tentando convencer o compositor-leitor a engajar-se na luta política "para sair do isolamento". Não cabe tentar provar se as fontes das idéias de Eisler possam ter sido, em parte, de Plekhanov, mas esses dois pontos de união apontados são comuns também em outros pensadores, partes da mesma massa crítica.

Hoje em dia, alguns conceitos que movimentaram a produção de Eisler podem ser discutidos. Se hoje, como discutido anteriormente, os termos "luta de classes" ou "movimento operário" podem já não ter o mesmo sentido que em sua época, esses textos podem interessar

por serem testemunhos da tentativa de uma alternativa ao que estava ali. E deixaram, para o futuro, um registro histórico dessa prática e subsídios para novas tentativas. Mas o fundamental é que eles foram produzidos sob uma perspectiva: a do materialismo dialético e, por isso, podem ser usados como base para a compreensão das condições das relações sociais no capitalismo hoje, se relacionarmos as coisas e cambiarmos alguns dados. Se já não se fala em *luta de classes* porque indivíduos de diferentes classes muitas vezes se unem para terem privilégios, ou se já não há mais *movimentos revolucionários* como nas décadas de 60 ou 70 do século XX, no Brasil, por exemplo, uma música *didática* pode ser usada nas *escolas*. E, se como artista, encara-se que se deve encorajar a conscientização política, ou mesmo se o compositor deseja que o texto que emprega em uma canção seja compreensível ao ouvinte, há de se pensar no campo de tessitura de uma melodia, no seu contorno melódico, em sua prosódia etc. Pode-se tirar muito proveito de seus ensinamentos e de suas peças musicais. Os textos de Eisler transcendem a um uso específico, embora tenham sido construídos para um fim determinado.

Mas Eisler não discutiu diretamente os problemas da linguagem. Falou da falta de um sistema de referência no capitalismo e da maneira como utilizava o dodecafonismo, explicando os prós e os contras da técnica dodecafônica; chamando a atenção para os perigos de seu mau uso, porque:

> ela (a técnica dos doze sons) facilita e dificulta, ao mesmo tempo, para o compositor. Em uma má composição dodecafônica, só o que está correto é o lado puramente serial, o lado aritmético. A lógica musical, o desenvolvimento e a continuação das idéias musicais tornam-se mecânicos ... (p. 162).

No entanto, essa discussão não foi sistematizada, isto é, não tinha um intuito de ensinar uma artesania, nem de proporcionar uma experiência pedagógica, mas de mostrar que esses problemas da linguagem estão relacionados a outros. Pode-se tentar explicar isso, embora este também não seja objetivo aqui, atentando-se para o fato de que na época em que foram produzidos a maioria desses textos (antes da II Guerra Mundial), a Tradição explicava,

ainda, muito do fazer musical. Ele estava próximo da Tradição, que resolvia, com sua didática, os problemas musicais mais básicos. Hoje, provavelmente, já não exista essa garantia.

Nessa mesma linha combatente e combativa, encontramos Elie Siegmeister. Em seu livro *Música y Sociedad*, este autor identifica o uso ideológico da música erudita pela burguesia, em seu país (Estados Unidos), e faz um recorrido, pela história, desvelando o uso da música como arma ideológica nos diversos estágios das forças produtivas, pelos quais passou a sociedade ocidental.

Identifica, por exemplo, a poderosa arma que foi, para a Igreja, o Canto Gregoriano. E que, um pouco mais para frente, inclusive a arquitetura de algumas catedrais era pensada para auxiliar a eficácia dessa arma de manutenção do "estado de coisas", auxiliando, com a acústica, certos contrapontos, por exemplo.

O autor também descreve o que enfrentava (na década de 30, aproximadamente) um compositor que era obrigado a trabalhar para a Indústria Cultural. Ele tinha que compor um refrão cuja melodia fosse aprendida por um gerente, sem a menor formação musical, com apenas três tentativas. Se não, estava fora de uso. Demonstra, a partir daí, como se degrada a linguagem musical, sempre sendo sub-utilizada pelo capital e, mais ainda, como degrada os próprios músicos, esse empobrecimento lingüístico.

Pode-se notar, lendo esses textos, que esses músicos (Eisler e Siegmeister) preocupam-se em esclarecer as relações sociais que explicam a prática musical no capitalismo e indicam seus problemas. Também projetam os resultados dessa pratica musical cada vez mais empobrecida e, no caso de Eisler, os problemas também no meio da análise musical. O trabalho de Siegmeister, no caso, tem um recorte mais evidente (já que é um livro, não um conjunto de textos), por isso não trata dos aspectos mais profundos da linguagem, como Eisler. Mas pode-se dizer que sejam trabalhos complementares, até certo ponto, porque

Siegmeister aprofunda questões que Eisler, por ter pouco espaço, ou apenas levantou ou as resolveu sem discutir muito suas provas. No entanto, eles são base para a compreensão das relações sociais na produção musical do século XX, principalmente do ponto de vista crítico ao sistema de produção capitalista.

Assim, a base que fundamenta o pensamento do autor desta dissertação, os autores que fundamentam sua visão de mundo, estão colocados. Mas, neste espaço cabem ainda dois trabalhos de Willy Corrêa de Oliveira, não só para que se tome conhecimento deles[7], mas também porque eles têm ligações com seu pensamento musical, sistematizado em forma de curso, e transcrito nos anexos desta dissertação.

O primeiro deles, o mais recente, *Cadernos* (OLIVEIRA, 2000), apresentado como Tese de Doutorado junto à Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo. Trata-se de uma tese dividida em quatro partes, que o autor chamou de cadernos, elucidando a relação entre arte e sociedade (caderno do princípio e do fim), a situação do compositor no capitalismo (caderno de biografias e caderno de pânico) e o contexto social atual, isto é, do momento de confecção da Tese (caderno de recortes). Não é objetivo aqui fazer a revisão bibliográfica deste trabalho. Ele está aqui, porque é parte de um todo. É, apesar de ser resultado de toda a vivência do autor no trato com a Música, o que cerca e dá sustentação ao curso que se apresenta nesta dissertação, além de ser uma reflexão sobre o lugar do compositor no capitalismo. Toda essa base ideológico-filosófica, o próprio Willy sistematizou nesta Tese e *Cadernos* segue a linha de trabalho estudada até aqui, com as correções de época quanto às condições sociais; a questão da luta de classes ou do uso utilitário da música que os autores previamente trabalhados resolveram em seu tempo. Então, pode-se dizer que as conclusões são as mesmas, identificando-se os câmbios e os ajustes nas definições que sustentam ambos os trabalhos.

[7] O próprio Ikeda identifica este autor como "compositor e líder ativista" ao citá-lo.

Mas o fundamento desta dissertação é o registro do curso do Willy Corrêa de Oliveira e a identificação deste como fruto da filosofia materialista-dialética; não sob o ponto de vista da relação da música com a sociedade, como vimos até então, porém sob a perspectiva da linguagem musical. E há um outro trabalho do mesmo autor, que dá uma mostra dessa sistematização no trabalho com a linguagem: *Beethoven, proprietário de um cérebro* (OLIVEIRA, 1979).

Trata-se da análise do primeiro movimento da Sonata op. 57, de Beethoven (Apasionata). E o autor dá aí uma mostra da maneira como pensa a linguagem: relacionando o que é próprio da arte dos sons, seu material, com os parâmetros do som. Mas Willy trabalha também, neste texto, uma visão da linguagem musical sob a perspectiva da semiótica. Uma análise pluralista de um fenômeno sonoro, portanto.

É, na verdade, um trabalho sobre a **montagem** no trabalho de Beethoven; ponto fundamental levantado pelo autor, na análise da peça. Mas este discute, ainda, aspectos mais gerais da peça em relação aos problemas da linguagem (sistema de referência, por exemplo) e propõe uma escuta para cada parâmetro do som. Isto é, escuta-se uma vez, para ouvir a intensidade. Como Beethoven trabalhou as dinâmicas da peça. Depois, escuta-se outra vez para ouvir o timbre. Como o compositor trabalhou as articulações e os intervalos (de oitava, por exemplo) para transformar o timbre em um instrumento monotímbrico (piano). O mesmo para os outros parâmetros (altura e duração). E, ainda, uma quinta audição para a montagem (tudo ao mesmo tempo, *simultaneamente*) para compreender de que maneira Beethoven surpreende o ouvinte.

Esse trabalho, sob ponto de vista da linguagem figura em duas aulas do curso. A parte que trata da semiótica está em outra aula, separada das duas primeiras, que tratam da análise da peça. E essas idéias são desenvolvidas ao longo do curso todo e unidas a outros pontos de vista, formando o pensamento de Willy. Por isso, pode-se dizer que o curso sobre o qual nos

debruçaremos mais adiante é uma ampliação das idéias contidas em ***Beethoven*** e que, em última instância, é a "fase adulta", o resultado do amadurecimento e da generalização das idéias contidas nesta publicação de 1979.

3. ANÁLISE DO MATERIAL

Neste capítulo, inicia-se o trabalho de dissertação propriamente dito. Ele se dará no intuito de demonstrar as manifestações da base filosófica do pensamento willyano. O materialismo-dialético está presente nele não só quanto à compreensão das relações de produção e consumo da Música nos diversos estágios das forças produtivas da História Ocidental; mas também na maneira de analisar e compreender as obras estudadas. Essas análises são realizadas a partir de uma compreensão do trabalho do compositor quanto ao material musical visto a partir de sua organização em relação à prática de sua época. Isto é, no resultado do artesanato[8] do compositor – qualquer que seja ele, e em qualquer período – no trato com a **linguagem**.

Essa visão é possível à medida que se pratica, também, a composição, a interpretação e a audição, conscientemente em relação ao material musical. Portanto, pode-se conseguir uma visão geral da música quanto ao seu material (som e seus parâmetros) em relação à História e à sociedade atual, proporcionando a possibilidade de uma compreensão mais objetiva do fenômeno sonoro.

Para conseguir uma padronização dos conceitos filosóficos que envolvem esse trabalho, adotou-se um guia para o vocabulário e os conceitos que deverão estar presentes nas transcrições analisadas. Optou-se pela adoção do livro *Princípios Fundamentais de Filosofia*, de G. Politzer (POLITZER, BESSE&CAVEING, 1995), que foi o resultado de anotações de aulas dos cursos ministrados por Georges Politzer de 1935 a 1936 na Universidade Operária, em Paris e publicada pela primeira vez após a morte deste, em 1946. A obra tem as

[8] O autor se refere à maneira de "tramar" a combinatória de sons e silêncios (no ato de escrever) para obter o resultado planejado na imaginação do compositor.

características de um manual, dividido em lições, em seqüência. A escolha deste livro como base e referência para as questões metodológicas e filosóficas, aqui, se baseia em duas questões. A primeira delas é a própria relação do professor Willy com esta obra, já que a indica como fonte de aprendizado para a dialética e o materialismo. Sempre que questões desta corrente filosófica surgem nas aulas, o professor recomenda o estudo dessas definições do método marxista através desta publicação. A segunda razão é de ordem inspiradora, já que o livro é fruto de anotações de aulas do filósofo Politzer, tornando-se impulso, fornecendo a idéia da anotação do curso Linguagem e Estruturação Musicais para sua disponibilização. Apesar de os alunos de Politzer não haverem tido a possibilidade de realizar, com seu Mestre, uma revisão das anotações, tal qual foi possível neste caso agora.

Portanto, os conceitos filosóficos e o vocabulário para a comparação dos resultados das análises das amostras têm seu nascedouro pelas mãos de Politzer, presente aqui, por meio dessa obra.

Vale registrar que, neste caso, as leis gerais do método é que serão expostas. Outras questões do materialismo-dialético discutidas nos *Princípios*, como a questão da superestrutura, por exemplo, não serão abordadas diretamente. O objetivo aqui é garantir a possibilidade de evidenciar o prisma pelo qual se pode olhar a música a partir de sua parte mais "material", não deixando de relacioná-la com a sociedade que a produziu. Mas o objetivo primordial, no caso, é a compreensão da questão material da música.

3.1 As leis gerais do método

Opta-se por iniciar definindo o duplo objetivo do materialismo dialético, segundo Politzer (POLITZER, BESSE&CAVEING, 1995 p. 19) :

> 1º) como dialética, estuda as leis mais gerais do universo, leis comuns a todos os aspectos da realidade, desde a natureza física, até o pensamento, passando pela natureza viva e pela sociedade.
> 2º) Como materialismo, a filosofia marxista é uma concepção científica do mundo, a única científica, isto é, a única que está conforme ensinam as ciências. Ora, o que ensinam as ciências? Que o universo é uma realidade material, que o homem não é estranho a essa realidade, que pode conhecê-la e, pelo conhecimento, transformá-la, como provam os resultados práticos obtidos pelas diversas ciências.

Um pouco mais adiante, a definição se completa: "cada ciência estuda um aspecto da natureza, tal como ela é. A filosofia marxista é, porém, a concepção geral da natureza, tal como ela é. (....) É, pois, uma filosofia científica". Logo mais, temos que a filosofia marxista "não é um dogma, mas um guia para a ação"(p. 23), portanto devendo ser uma filosofia, no sentido mais corrente da palavra filosofia: "concepção geral do mundo da qual se pode deduzir certa forma de conduta" (p. 14). Percebe-se, pois, que a idéia geral está muito próxima à de ensinar uma metodologia de trabalho (o "método científico"), porém não desligada da realidade social, já que "(...) a `concepção do mundo' (ou seja, filosofia) não é uma questão sem interesse, uma vez que duas concepções opostas levam a conclusões `práticas' também opostas" (p. 14). Então, entende-se que fazer ciência não se utilizando o materialismo dialético é um contra-senso – pois este seria o próprio "método científico" e abordar aspectos da natureza ou da sociedade sem uso deste método é estar a serviço da ideologia da classe dominante, já que esta está sempre representada por outras metodologias e filosofias, segundo a visão de Politzer.

A primeira característica da dialética: **Tudo se Relaciona** (Lei da ação recíproca e da conexão universal). Isso significa que:

> em contraposição à metafísica, a dialética olha a natureza, não como um amontoado acidental de objetos, de fenômenos destacados uns dos outros, isolados e independentes, mas como um todo unido, coerente, em que os objetos e os fenômenos são organicamente ligados entre si dependendo uns dos outros, e se condicionando reciprocamente (pp. 36, 37).

Portanto, pensar do ponto de vista dialético é relacionar o fenômeno com as condições que o cercam e esse é o melhor meio de se encarar a natureza, segundo o autor. "As descobertas científicas não podem ser realizadas quando há violação da primeira lei da dialética, isto é, se o fenômeno estudado for isolado das condições que o cercam" (p. 39)[9].

Os fenômenos sociais são compreendidos e explicados pela dialética, porque esta "os relaciona com as condições históricas que lhes deram origem, das quais estão em interação". Se a Música é um fenômeno social, a maneira, portanto, de mais se aproximar da compreensão da Verdade é através do método dialético.E o conceito de Verdade, em Politzer, nos diz que "a verdade não é um conjunto de princípios definitivos. É um processo histórico, a passagem de graus inferiores para graus superiores do conhecimento" (p. 30). Por isso, a Verdade não é uma caixa fechada, lacrada, mas a explicação engendrada mediante o acúmulo de conhecimentos sobre o fenômeno, sua observação e a relação desse fenômeno com as condições que o cercam em dado período de tempo. Portanto, por meio da dialética pode-se observar a música nas suas relações com a natureza e a sociedade, nos seus diversos períodos históricos e, a partir desse ponto de vista, aproximar-se de uma compreensão e explicação coerente e fundamentada.

Por isso, conclui-se que "nem a natureza nem a sociedade são um caos incompreensível: todos os aspectos da realidade prendem-se por laços necessários e recíprocos" (p. 43). Neste caso, é sempre preciso, pois, "avaliar uma situação, um

[9] Essas palavras, ditas assim por Politzer (segundo escrevem seus discípulos), não devem ser tiradas de contexto.Elas foram escritas em uma época de clara guerra ideológica. Havia algo "concreto" e "definido" – a URSS – contra a ordem capitalista: um antagonismo aberto e "consciente" – dirigido. Atualmente, palavras assim podem ofender os praticantes de outras metodologias científicas, principalmente de base filosófica idealista. Mas estes são conceitos que estão de acordo com os pensadores marxistas citados na fundamentação teórica deste trabalho (Lukács aborda esse assunto diretamente), o que também não nega o valor dos resultados alcançados por outras vias.

acontecimento, uma tarefa, do ponto de vista das condições que os determinam e que os explica" (p. 43).

Tudo se Transforma é a segunda característica da dialética. Também conhecida por "Lei da Transformação Universal e do Desenvolvimento Incessante", trata de reconhecer a mudança como aspecto da realidade. Isto é, a dialética se preocupa em considerar os fenômenos não apenas do ponto de vista de suas relações e de seus condicionamentos recíprocos, mas também do ponto de vista do movimento, da mudança, do desenvolvimento, do ponto de vista do seu aparecimento e de seu desaparecimento. Essa talvez seja a característica da dialética que mais a difere de outros métodos de análise, como o metafísico, por exemplo, já que encara os fenômenos também em relação a suas transformações, além de tentar compreendê-las. A metafísica encara os fenômenos estaticamente, a dialética os observa em movimento, em transformação.

Mas há de se atentar para os tipos de transformações, de movimento. "O movimento tem aspectos muito variados: mudança de lugar, mas, também, transformação da natureza e das propriedades das coisas" (p. 46). Portanto, a passagem do tempo, por exemplo, pode criar condições para mudanças, ou transformações. E relacioná-las com o que cerca o fenômeno e suas próprias transformações é, também, pensar dialeticamente. Um exemplo pode ser o da Música: para se compreender melhor a História da Música, pode-se tentar encará-la sob o ponto de vista das transformações que seu material sofreu através dos diversos estágios das forças produtivas da sociedade ocidental, já que se iniciou com sete notas, em um sistema que privilegiava a sobreposição de linhas (séc X, aproximadamente) e chegou a doze notas, em um sistema que privilegiava o encadeamento de blocos sonoros e a hierarquia de graus. Ao relacionar essas transformações com as sociedades em que ocorreram, pode-se ter uma compreensão diferenciada da Música possibilitando tornar mais claro o que é próprio da linguagem musical nos diversos estágios dessa transformação.

Por isso, conclui-se que "o marxismo (materialismo dialético) não é um repositório de receitas que "servem para tudo", aplicáveis mecanicamente a todas as situações; ciência das transformações, o marxismo enriquece-se pela experiência" (p. 54). Por isso, um pensador dialético esforça-se mais em ensinar o método do que em fixar uma interpretação para os fenômenos, porque sabe que essa explicação pode ser modificada a custo das transformações que possam vir a sofrer as variáveis condicionantes do fenômeno, principalmente se este ainda está em evolução. Isto significa que, no caso da música, especificamente, em cada momento da História há uma escuta e que essa escuta, por também se transformar ao longo do tempo, transformou, conseqüentemente, a linguagem musical. Por isso, não se deve dizer "ouça isto assim", mas antes, "pode-se ouvir isto assim". Explicar os fenômenos considerando a mudança e, por isso também, a possibilidade de novas informações que venham a complementar tais explicações, é essa a atitude de Willy Corrêa de Oliveira em aula.

A **Mudança Qualitativa** é sobre o que trata a terceira característica da dialética. O estudo da segunda característica da dialética mostra-nos que a realidade é mudança. O estudo da terceira característica vai mostrar que há uma relação entre as mudanças quantitativas e as mudanças qualitativas. "Chamemos de mudança quantitativa o simples aumento (ou simples diminuição) de quantidade. Chamemos de mudança qualitativa a passagem de uma qualidade para outra, a passagem de um estado para outro" (p. 57). Para dar um exemplo, o mais corrente possível: ao aumentar ou diminuir o calor da água, ou seja, ao promover-lhe uma mudança quantitativa, esta sofre uma mudança em seu estado: ou se evapora ou se solidifica, ou seja, sofre uma mudança qualitativa. Mas há uma definição ainda mais completa, adiante:

> em oposição à metafísica, a dialética considera o processo de desenvolvimento, não como um simples processo de crescimento, em que as mudanças quantitativas não chegam a se tornar mudanças qualitativas, mas como um desenvolvimento que passa, das mudanças quantitativas insignificantes e latentes, para as mudanças qualitativas. Por vezes as mudanças qualitativas não são graduais, mas rápidas, súbitas, e se operam por saltos de um estado a outro; essas mudanças não são contingentes, mas necessárias; são o resultado da acumulação de mudanças quantitativas inacessíveis e graduais (p. 58).

Isso não quer dizer que todas as mudanças qualitativas assumam a forma de explosões. Há casos em que a mudança para a qualidade nova se opera por meio de mudanças qualitativas graduais. Por isso é fundamental estudar em cada caso o caráter específico que cada mudança qualitativa assume, a fim de se conhecer melhor o fenômeno. Essa mudança pode ser gradativa, mas jamais há mudança qualitativa sem preparação.

Para concluir o resumo sobre a mudança qualitativa:

> A continuidade da prática social leva os homens à repetição múltipla de coisas que eles percebem por seus sentidos e que sobre eles produzem um efeito; em conseqüência, tem lugar no cérebro humano um salto no processo do conhecimento, e surge o conceito (p.58).

A quarta característica da dialética trata da **Luta dos Contrários**. "A Luta dos Contrários é o motor de toda mudança" (p. 70). Esta é considerada a lei fundamental da dialética:

> em oposição à metafísica, a dialética parte do ponto de vista de que os objetos e os fenômenos da natureza supõem contradições internas, porque todos têm um lado negativo e um lado positivo, um passado e um futuro; todos têm elementos que desaparecem e elementos que se desenvolvem; a luta desses contrários, a luta entre o velho e o novo, entre o que morre e o que nasce, entre o que perece e o que evolui, é o conteúdo interno do processo de desenvolvimento, da conversão das mudanças quantitativas em mudanças qualitativas (p. 70).

Todas as transformações acontecem porque há a contradição, portanto, conheçamos suas características.

A **contradição é interna**. Esta é a primeira característica da contradição. Ser interna. Lembremos do exemplo da água: no estado líquido, sob condições normais de temperatura e pressão, as forças de coesão das moléculas da água e o movimento próprio de cada molécula (força de dispersão) estão em determinado equilíbrio. Mas, o aparente equilíbrio do estado líquido dissimula uma contradição interna, em sua essência. Quando da passagem qualitativa para outro estado, há a superação de uma força pela outra." A água, qualquer que seja seu estado momentâneo é, pois, luta de forças contrárias, que são forças internas pelas quais se explicam suas transformações" (p. 72). Isto embora as condições externas tenham influência no fenômeno e, como nos mostra a primeira lei da dialética (tudo se relaciona), não se deve

isolar uma realidade das condições que a cercam. Mas, não fosse a pré-existência das contradições internas, as condições externas seriam inoperantes. “A dialética considera, pois, como essencial, a descoberta das contradições internas ao processo estudado, que são as únicas que levam à compreensão da especialidade deste processo” (p. 72).

Por isso, nenhuma mudança qualitativa pode ser resultado direto de uma intervenção exterior, mas não se deve relegar o papel das condições exteriores a um segundo plano. “É o que acontece com crianças: todos os meios empregados para fazê-las andar serão inúteis enquanto o seu desenvolvimento interno, orgânico, não lhes permitir tal ato” (p. 73).

A segunda característica da **contradição** é que ela **é inovadora**. Ao olharmos o enunciado da quarta lei da dialética, verificamos que a luta dos contrários se dá como “a luta do velho contra o novo, entre o que morre e o que nasce, entre o que perece e o que se desenvolve”, ou seja, há de se constatar que é no seio do velho que nasce o novo e que a contradição se resolve quando o novo supera o velho. E, por se desenvolver, no tempo, essa luta, temos que “as mudanças qualitativas põem, assim, em evidência, em dado momento do processo histórico, aspectos novos que são resultantes da vitória sobre o que é velho” (p. 74). Quando o novo supera definitivamente o velho aparece o caráter inovador, a fecundidade das contradições internas, emergindo a mudança qualitativa.

A **unidade dos contrários** é a terceira característica da contradição, que é a luta entre, pelo menos, duas forças. “A contradição encerra, pois, necessariamente, dois termos que se opõem: ela é a unidade dos contrários” (p. 76). Ou seja, os contrários se combatem, mas são inseparáveis; e o contrário “A” age sobre o contrário “B”, assim como “B” age sobre o contrário “A”. Portanto, “os contrários não são justapostos um ao outro, de modo que um possa mudar e o outro permanecer imutável” (p 77), mas se relacionam e se condicionam de acordo com as lutas internas e as condições externas a que estão submetidos.

Uma reflexão: “A unidade dos contrários é condicionada, temporária, passageira, relativa. A luta dos contrários, que, reciprocamente se excluem é absoluta, como absolutos são o desenvolvimento, o movimento” (p.79).

A partir desta lei da dialética pode-se, por exemplo, encarar a música como resultado de uma relação entre natureza e cultura e que, à medida que o homem ocidental tentou evitar o intervalo FÁ-SI, deu início a um processo Histórico de conformação da Natureza – representada, aqui, pela escala de ressonância dos harmônicos – cujo final é o temperamento igual (condição *sine qua non* para o tonalismo). Portanto a aplicação da dialética sobre o material musical pode oferecer um ângulo de compreensão com base em algo concreto – o som – e sua manipulação pelos homens ao longo dos diversos estágios das forças produtivas da sociedade ocidental. Porque é desta Música que se fala neste trabalho.

Esta audição da música –, a partir do seu material – é dialética, mas é também materialista, porque “a dialética que acabamos de estudar não tem sentido, se a separamos do mundo real – natureza e sociedade (...), isto porque (...) a dialética está na própria realidade; não é o espírito que a introduz” (p. 107). A própria realidade – natureza, sociedade – é dialética. Adiante, uma definição de materialismo*:*

> é uma concepção de mundo, isto é, certa maneira de compreender e de interpretar, partindo de princípios definidos, os fenômenos da natureza e, conseqüentemente, também os da vida social. Esta concepção do mundo aplica-se em todas as circunstâncias e é a base das diversas ciências. Ela constitui, pois, uma explicação geral do universo, oferecendo base sólida aos trabalhos científicos de toda espécie;em resumo, é aquilo que se denomina teoria (p. 108).

Faz-se um recorrido sobre as leis gerais do materialismo-dialético a partir do trabalho de Georges Politzer, que definiu assim as três características do pensamento filosófico marxista: “o mundo é, por natureza, material; a matéria é o dado primário, a consciência um dado secundário, derivado do primeiro; o mundo e suas leis são perfeitamente conhecíveis” (p. 115).

Primeira característica do materialismo filosófico: **a materialidade do mundo**. O materialismo dialético parte do princípio de que o mundo, por sua natureza, é material e de que os múltiplos fenômenos do universo são os diferentes aspectos da matéria em movimento – que não é apenas mudança de lugar, mas também calor, eletricidade, magnetismo, processos químicos etc – e não a manifestação da "Idéia". Essas transformações da matéria, este movimento, podem ser explicadas, pela dialética, através da luta dos contrários; portanto, um dinamismo interno, uma atividade e um poder criador que repousa na própria existência da matéria, por conseguinte, na existência de suas contradições internas. Portanto, para esta filosofia, "a forma não pode existir sem o conteúdo, sem um conteúdo determinado e, reciprocamente, o conteúdo não pode existir sem a forma, sem uma forma determinada" (p. 124). E, nessa relação forma/conteúdo, tão importante também para a música, está determinado que o conteúdo é que muda primeiro, depois a forma, que muda de acordo com a mudança de conteúdo, em concordância com o desenvolvimento das contradições internas do conteúdo. Quando vai discutir a forma, por exemplo, Willy sempre chama a atenção para a "falsidade" de se fazer uma música com material não tonal sobre formas clássicas (como a forma Sonata). Mas, ao mesmo tempo, elogia as soluções de Schoenberg, no opus 33a, em que este utiliza a série dodecafônica para expressar a forma Sonata, portanto, de acordo com essa lei derivada do materialismo; ainda que no caso da Arte, ela possa parecer incoerente, como neste caso. Mas, ainda nele: qual esforço teve de suar Schoenberg para colocar vinho novo em odres velhos sem azedá-lo? Essa resposta pode ser encontrada nas aulas referentes ao dodecafonismo (mais notadamente a que se refere ao opus 33a, Willy_IV_09). Mas já se adianta demasiado, o assunto, por isso vale continuar trabalhando, agora sobre a segunda característica do materialismo marxista (assim chamado no livro em questão): **a matéria é anterior à consciência**.

Essa segunda característica está fundamentada sobre duas teses principais: o ser é uma realidade objetiva, e a consciência é o reflexo subjetivo dele. De fato, se o mundo é material, a matéria é anterior à consciência, que reflete o mundo. Parte-se, então, da idéia de que o homem forma o conceito a partir das sensações, da prática, isto é, de seu trabalho na transformação da realidade sob o estímulo de suas necessidades naturais. "É o trabalho, a prática, a produção, que suscita os primeiros movimentos do pensamento nas origens da espécie humana" (p. 143). Como o trabalho humano é, e tem sido, desde a sua origem, um trabalho em sociedade, como observa Engels, então "o pensamento é, por natureza, um fenômeno social" (p. 145).

Apesar de as idéias serem livres, elas são produtos do cérebro: matéria. Os conceitos, produtos mais elevados do cérebro. E este, "o cérebro, produto mais elevado da matéria" (p 147). Portanto, a matéria é anterior às idéias, à consciência, que é um reflexo dela, "não como o reflexo de um espelho, mas constitui um reflexo vivo, móvel, mutável, em incessante progresso" (p. 142).

Como terceira e última característica temos que **o mundo é conhecível**. Diferente de muitas teorias e concepções filosóficas - que, nesta fonte, são combatidos ardorosamente pelos autores e que não é, agora, objetivo solidarizar-se nesta batalha – o materialismo marxista compreende ser a matéria conhecível a partir do conhecimento das propriedades das coisas; pois, se conhecemos as propriedades de uma coisa (uma substância química, por exemplo) de forma a reproduzi-la, recriá-la, conhecemos a própria coisa. E esse conhecimento só é possível por meio da prática.

Também só é possível, mediante prática, a validação das idéias. Se uma idéia fracassa, não é porque a declaramos falsa; "ao contrário, ela fracassa por ser objetivamente falsa" (p. 161).

Um pouco mais adiante nesta dissertação haverá mais espaço para a discussão a respeito da prática – não só no pensamento de Willy Corrêa, bem como de sua importância para uma audição materialista-dialética da Música.

Para terminar mais essa entrada, devemos recapitular o que foi estudado, sucintamente, de uma maneira de ver o mundo a partir da matéria, de sua materialidade, do que é mais aparente. Relacionando os fenômenos às circunstâncias que os envolvem – naturais, sociais – compreendendo suas transformações por meio da luta dos contrários e que essas contradições, geradoras das transformações, são internas ao próprio fenômeno e à matéria e que, conhecendo essas contradições em sua própria unidade e em suas relações recíprocas e com as condições exteriores a que estão submetidas, se está fazendo ciência. E só é possível ter essa percepção pela prática.

3.2 Primeira aproximação ao material de análise

Depois de colocar em duas tabelas (Tabelas 1 e 2) a sinopse do conteúdo de cada aula foi possível ter uma visão ampla do material de análise – o curso como um todo - e, daí, extrair informações e estabelecer relações que serão úteis, à medida que possam completar ou serem completadas por outras. Para esta primeira parte do capítulo, pode ser fundamental acompanhar as descrições mais gerais do curso com as referidas tabelas; assim, o leitor poderá também conhecer um pouco melhor o material de pesquisa.

A vantagem deste método para a primeira aproximação é a possibilidade de estabelecer limites aos assuntos abordados pelo compositor em sua investigação sobre o objeto música. Tais limites determinam os temas mais amplos que são tratados ao longo das

transcrições. Dá, portanto, a possibilidade de vislumbrar o curso verticalmente, facilitando uma reflexão sobre a superfície do objeto de estudo e suas relações mais aparentes.

Tabela 1 – Mapa das aulas do primeiro semestre.

Aula	1ª.	2ª.	3ª.	4ª.	5ª.	6ª.	7ª.	8ª.	9ª.	10ª.	11ª.	12ª.	13ª.	14ª.	15ª.	16ª.
PRIMEIRO MÓDULO	Chopin: Por que estudá-lo hoje? Panorama geral (contexto sócio-econômico comparado a hoje e biografia)	Chopin: Análise do p*relúdio nº. 4.* Introduz visão materia lista da música simult/ par do som	Chopin: *estudo op.25 nº. 7.* Música como um organis mo (3 acontec simult).	Chopin: *estudo op.25 nº. 5* – análise. Visão materia-lista sobre a polifonia * Pede trabalho (som excepc)	Apresen-tação dos. trabalhos (comen-tários)	Timbre: Bach/ Webern o*ferenda musical*	Chopin: *estudo op.25, nºs. 4* e *nº. 10*. Pousseur.	Audição coment: *intermezzo nº. 1*, de Willy; *op. 10, nº. 3* de Webern; *Scherzo da 7ª.* de Mahler; *Agon*, Stravinsky.	Hetero fonia (define) *sequenza V*, de Berio Schumann Chausson Mahler, como exemplos de acompa-nhamentos vivos.	Berio *Circles e o3º. mo-vimento da 1ª. sinfonia* Mahler * Pede trabalho para rádio	Rudimen-tos Acústicos (prepara-ção para trabalho com rádios).	Apresen-tação dos trabalhos. (comentá-rios) Sistema de referên-cia cole-tivo (sala) Críticas mais diretas aos trab.	Melodia Oposto da polif Aud de melos excepc * Pede trab (melos exceps)	Apresen-tação dos trabalhos. Análise radioló-gica da melodia em relação aos parâ-metros do som		
TERCEIRO MÓDULO	Aula introdutó-ria sobre o problema da música ocidental. Escola de Viena.	Hist Mus por Leibowitz A partir do material musical e sua relação com a prática (até tonalis-mo).	Tese de que a mús oc é eminen-temente polifôni-ca. Natur X cultura – como se confor-ma a esc. res. Harm.	Hist Mus (cont de tonal pra frente) Análise *son op. 10 nº. 1*, de Beet	Rudimen-tos da técnica dodeca-fônica	Lê e elucida o livro de Carlos Jachino *La Tecnica Dodeca-fonica*	Analisa estatisti-camente a v*alsa do op 23*, de Schoen-berg	Audição e fecha mento da análise da *valsa do op. 23*	Análise do *op. 33 a* de Schoen-berg	Audição de obras de Schoen-berg Propõe leitura da abertura de *O Cru e o Cozido*, de Levi-Strauss	Aula em que deveria ser dada a respos-ta para *O Cru e o Cozido*	Resposta de Willy à intro de *O Cru ...*, de Levi-Strauss	Fecha a questão com aborda-gem semióti-ca.			
QUINTO MÓDULO	História da Música a partir do sistema de referência e a neces-sidade de se ter consciên-cia do princípio organiza-dor das alturas	Exemplo de orga-nização a partir da relação com os parâme-tros do som C/o or-ganizar idéias? Aula de composição	Analisa *minueto* Bach Sentença e período (tipos de frase)	Audição de trabalho de aluno Identifica, através da práti-ca, confusão entre motivo e sist ref	Como se faz um tema hoje? * Pede para fazerem temas Schu-mann. (Chiari-na op.9)	Forma ABA	Audição comenta-da de peças de Willy *prelúdio nº. 1*, *sursum corda*) Ilustra forma	Os vários As e o B (texto publicado antes)	Audição das respostas musicais de Willy para o problema dos As (*3 instantes para piano*). Audição de peças de Schumann	Forma conden-sada em Schumann Poeta e contexto do material musical em sua época.	Schum Biografia (suas personae) Comenta intérpre-tes	Metalin-guagem em Schu-mann	Prática no curso Audição de *caderno de desenho* de Willy	Fecha forma condensa-da * Pede trabalho (fazer uma peça com a forma condensa-da)	Apresen-tações de trabalhos	Conti-nuação das apresen-tações. Fecha-mento

Tabela 2 – Mapa das aulas do segundo semestre.

Aula	1ª.	2ª.	3ª.	4ª.	5ª.	6ª.	7ª.	8ª.	9ª.	10ª.	11ª.	12ª.	13ª.	14ª.
SEGUNDO	MÓDULO	Esclarece a conti-nuação do curso. Faz uma relação entre o aprendiza-do de um instru-mento e a criação musical	Análise da *son op 53*, de Beet: Princípio Unificador, estrutura interna do acontec musical e a relação com os par do som.	Beet, proprietário de um cérebro	Montagem Continua Beethoven, proprietário de um cérebro.	Variações Diabelli * Pede Variações sobre tema para jornal.	Apresenta-ção dos trabalhos e a falta de uma língua falada na música contempo-rânea	Metalin-guagem Parte semiótica do Beet, proprietário de um cérebro. Pierce.	Metalin-guagem Satie Music sens music (Cage, Kagel) * Pede trabalho (criar uma música conceitual).	Metalingua-gem Stravinsky Mahler.	Beet: *sonata op. 111* Stockhausen: *Klavierstück*	Apres trab música (conceitual) Mozart: *Jogo de Dados* Fecha metalingua-gem	Audição de *Os Miserere*, de Willy com foco na metalingua-gem. A Arte no capitalismo.		
QUARTO	MÓDULO	Comen tários sobre a obra de Webern (ouvida previamen-te pelos alunos).	Apres dos trabalhos dodecafô-nicos. Relação prática/ parâme-tros do som Aula de composi-ção	Audi de peças para trabalho com harmonia. * Pede trab (da cadeira ao piano)	Hist Mus através das diversas conforma-ções sofridas pela escala de ressonância dos harmônicos	Introduz a teoria de Costére Apresenta *Mort ou transfigura-tion de l'harmonie* e a tese da evolução da escuta na história * Pede trab de Harmonia.	Análise *son op 10 nº. 1*, de Beet. do ponto de vista de seu projeto harmônico (tonal)	Apresentação dos trabalhos sobre polarizações (harmonia) Comentários e outros exemplos	Leitura mais direta sobre o livro de Costére (sociologia das alturas)	Exemplos para fechar o assunto de harmonia não tonal e de outras direciona-lidades					
SEXTO	MÓDULO	Rondó e Forma Sonata Análise da *Son op. 10 nº.1* e Beet do pto de vista da forma. * Pede análise do op 129, de Beet	Análise morfoló-gica do *op 129* de Beet. A memória.	Audi do *andante do concerto para piano e orq K453 nº. 17*, de Mozart. Tese dos 2 eixos: Mozart – Beethoven Schoenberg (o que aprendeu com ambos)	Trabalho sobre Mozart	Moz_X_Beet: e uma leitura do andante do concerto nº. 17, de Mozart	Audi de *flamme dún chandelle* e do *concerto para piano e orq* de Willy como exemplos de tendência mozartia-nas em sua obra.	Texto sobre Mozart e Beethoven Minueto através de uma história econômica da música. Considera-ções finais	Minueto/ Scherzo Audi do *minueto da son op 2 nº. 1,* do *scherzo da op 2 nº. 2* de Beet e do *scherzo da 7ª. sinfonia* de Mahler. Indica intérpre-tes	O scherzo em Mahler Como deve ser um compositor (decantar na solidão) Biografia de Mahler	Audi de obras de Mahler Visão semiótica	Fecha Mahler com análise psicológico-hermenêu-tica do *primeiro movimento* de sua *6ª. sinfo-nia*	Audi de *la flame d'un chandelle* como exemplo de resposta musical gerados pelo estudo sobre Mahler. Audi do *Adagio* para orq, de Willy	A variação Relação entre os parâme-tros e as proprieda-des da música (ritmo, melodia etc) * Pede trabalho sobre variação	Fechamento

Seguem descrições mais gerais do objeto de análise, no intuito de conhecer de um modo geral a fonte de pesquisa e preparar as estratégias de busca.

O curso tem, em linhas gerais, uma conformação tratando, no primeiro módulo, de simultaneidade (polifonia). No segundo, trata-se da estrutura da música – como se articulam os sons dentro do acontecimento musical. No terceiro, o assunto é **sistema de referência** (o princípio organizador das alturas) e música semântica, enquanto o quarto trabalha com harmonia não-tonal e direcionalidade. O quinto dá conta de um aparato técnico básico de composição e explica a forma; e o sexto trata de história e significado. Embora os assuntos possam ser separados por módulos, eles se entrelaçam.

Para iniciar um olhar mais detalhado ao primeiro módulo, pode-se dizer que seu assunto principal é, na verdade, a **polifonia**. E também a característica própria da **linguagem musical** que seria trabalhar com a **simultaneidade** – e Willy trabalha com a simultaneidade desde o próprio som (através da simultaneidade de seus parâmetros) até a heterofonia (polifonia de polifonias).

O conceito de polifonia trabalhado pelo professor está ligado ao conceito desenvolvido por René Leibowitz em sua abordagem da História da Música Ocidental. Este conceito será melhor desenvolvido em sub-item seguinte, mas é possível dizer que Leibowitz pensou a polifonia da música ocidental como um fator determinante para diferenciá-la de outras músicas porque o resultado com a sobreposição de melodias gerou transformações no próprio "material musical". Willy baseia-se, no início, principalmente em algumas obras de Chopin para relacionar o som - através da simultaneidade de seus parâmetros, portanto "polifônico" por natureza - à polifonia, mostrando exemplos de casos excepcionais de polifonias e definindo heterofonia. Destaque-se a preocupação em confrontar dialeticamente o assunto principal com seu oposto, a melodia. Ao realizar, nas duas últimas aulas do primeiro módulo (I_13, 14) uma análise desta também relacionando suas propriedades aos parâmetros do som, o professor mostra a melodia como

polifônica à medida que é resultado também da simultaneidade desses parâmetros. Isso dá uma outra dimensão à compreensão de ambas, já que as relaciona com uma origem em comum, e garante uma unidade ao conjunto.

O segundo módulo está mais dedicado à estrutura interna do acontecimento musical – os procedimentos realizados pelo compositor, de uma maneira geral, para escrever música. Para isso, vale-se de exemplos de Beethoven, em sua primeira parte, para demonstrar como as propriedades de uma música (como o **princípio unificador**, por exemplo) devem contaminar sua estrutura interna por inteiro. Isto é, Willy procura demonstrar que o compositor tece relações entre os sons e os silêncios organizando-os no fluxo temporal para obter um resultado estético e dar coerência ao discurso; e que essas relações não são arbitrárias ou frutos do acaso, senão frutos de reflexão do compositor sobre o confronto dialético entre o princípio organizador das alturas (**sistema de referência**) e o "material musical" escolhido por ele para formar seus significantes (motivos, frases, harmonia, contornos melódicos etc). Na segunda parte deste módulo, o professor trabalha com a metalinguagem, de uma maneira geral (em relação a outras artes, inclusive), a partir de vários autores e dá exemplos de vários tipos de sua manifestação na música. Relaciona-a com a estrutura interna do acontecimento musical, à medida que explica sua necessidade pela falta de uma língua falada (sistema de referência universalizante). E o faz buscando exemplos na História.

No terceiro módulo, o dodecafonismo é trabalhado e utilizado como apoio para falar de sistema de referência, a partir da conscientização do problema geral da música ocidental quanto à organização das alturas (os diversos sistemas ao longo da história) e do trabalho sobre a história da música do ponto de vista do "material musical". Utilizando-se de algumas obras de Schoenberg, este trabalho visa conscientizar o aluno de que há, independente de sua vontade, um sistema de organização das alturas, ainda que não se tenha consciência dele. Na segunda parte do

semestre, o compositor apresenta sua resposta à abertura de *O Cru e o Cozido*, de Levi-Strauss. O texto da *Abertura* desta obra causou certa "comoção" aos compositores de vanguarda da época (vide a introdução de *Fragments Theoriques I*, de Pousseur), já que o antropólogo afirma, baseado em uma teoria lingüística, que a música serial não teria nada de soluções humanas, já que o dodecafonismo (no caso) não promovia a segunda articulação[10] na linguagem musical, como acontecia com a música tonal. Nesta, a **função tonal** daria significado aos significantes (motivos, frases etc). Aproveitando a relação proposta pelo autor entre a música e a semântica, Willy define o sistema tonal e o dodecafônico como sistemas de referência apresentando, portanto, um outro ângulo de visão sobre o mesmo objeto de estudo, re-definindo-o por outra via. Este assunto será mais profundamente tratado em subitem dedicado à semiótica.

O quarto é destinado ao trabalho para se compreender uma harmonia não tonal e outras direcionalidades. Vale dizer que este módulo tem um número menor de aulas que os outros módulos pares (o quarto tem apenas nove aulas). Isto se deve ao fato de que, nesse ano, houve muitos feriados coincidentes com as datas de aulas dessa turma e, ademais, houve greve na universidade, dificultando o trabalho. Por isso, a audição completa da obra de Anton Webern, não foi realizada no começo do período – era de praxe o professor ouvir e comentar com os alunos fazendo um estudo completo do trabalho deste compositor, confrontando-o com a obra de Shostakovich na conclusão da escuta de Webern abordando, assim, o envolvimento entre música e sociedade. Esse processo durava aproximadamente quatro aulas do início do período. Porém, talvez o mais importante nesse semestre seja o trabalho com a teoria de Edmond Costére, que desenvolveu uma *sociologia das alturas* esclarecendo de um ponto de vista teórico-musical (e também matemático) certas intuições empíricas no controle do fenômeno da atração e repulsão das alturas. Ele compreendeu e provou que determinados intervalos (harmônicos e melódicos)

[10] O significante está unido ao significado. Conceito um pouco mais profundo em subitem seguinte.

são atrativos e outros repulsivos, possibilitando uma consciência no controle e na compreensão de polarizações e direcionamentos sob o ponto de vista da organização das alturas.

O quinto módulo tem a característica de um manual de composição – o próprio professor recomenda que seja utilizado o de Schoenberg para dirimir as eventuais dúvidas – visto através da dialética. Willy, aqui, explica a forma a partir de seu conteúdo e nunca como uma "fôrma". Reforça, portanto, o conceito de que hoje não há um sistema de referência coletivo e provoca os alunos a pensarem em como organizar o "material musical" sob tais condições. Chama atenção a aula 4 (V_4), em que o professor, a partir de trabalhos dos próprios alunos, verifica uma falha de compreensão e a corrige, esclarecendo a diferença entre **motivo** e **sistema de referência**, confusão percebida através da prática (para maiores esclarecimentos deste exemplo, vide aula em anexo).

Inicia o trabalho, portanto, de uma visão micro (motivos, frases etc) para uma visão macro, utilizando-se de obras de Beethoven e Mozart, preferencialmente, mas também de Chopin e Bach. Apresenta um trabalho sobre Schumann a partir do problema da forma condensada, na segunda parte deste módulo.

O último (sexto) continua os estudos do precedente, trabalhando Mahler e sua relação com a forma, além de estimular mais diretamente os alunos a escreverem e apresentarem suas peças para que o professor possa identificar e resolver os problemas enfrentados, quase antecipando a fase seguinte. Também identifica em algumas de suas próprias obras as soluções para os problemas musicais estudados até então. Ao fazer isso, Willy dá unidade ao conjunto a partir da prática, garantindo a visão de compositor – o "rigor imaginativo" – na interpretação dos dados coletados na análise das obras utilizadas como exemplos durante o curso. Na verdade, este é um semestre de passagem: uma modulação de um curso a partir da teoria para seu outro eu, a partir da prática.

Isto não quer dizer que, nesses primeiros seis semestres não haja prática e nem que na fase seguinte (que esta dissertação não contempla) não haja teoria. Pelo contrário, na segunda fase do curso o professor sempre recorre ao conteúdo das aulas teóricas e a relação entre as propriedades da música e os parâmetros do som para esclarecer dúvidas, argumentar na análise do trabalho do aluno etc.

Durante a primeira fase do curso é fundamental o uso de exemplos musicais na ilustração do assunto trabalhado. Além disso, o professor também pede pelo menos um exercício prático – de composição - por semestre (assunto a ser discutido em próximo subitem).

O professor também ilustra alguns casos com suas próprias composições, o que unifica o conjunto: ao enfrentar conscientemente os mesmos problemas que os grandes mestres e os propostos aos alunos, o professor mostra, indiretamente, como se aprende com o exercício da composição para, ao menos, conhecer a linguagem através da prática.

Chama a atenção, no cômputo geral das aulas, as diversas histórias da música contadas, com a finalidade de contextualizar o compositor e a obra, relacionando-os ao contexto atual. Um exemplo disso está na aula I_1: o contexto sócio-econômico-cultural e do material musical à disposição de Chopin é comparado ao atual para explicar porque este compositor deve ser estudado hoje.

Nas aulas 2, 3 e 4 do terceiro módulo (III_2, 3, 4), apresenta-se a história da música a partir das transformações do material musical ao longo dos diversos estágios das forças produtivas da sociedade ocidental; ou seja, uma visão materialista da história. Inspirada em um curso de história ministrado por René Leibowitz e freqüentado pelo professor, nos anos 60, embora os exemplos musicais não sejam os mesmos utilizados no curso original, há a palavra de Willy de que estes mantêm o espírito da fonte. Também aqui o pensamento e o processo estão condensados, já que o foco principal do trabalho original de Leibowitz era a História.

No quarto módulo, aula 4 (IV_4), apresenta-se uma história da música a partir das diversas conformações sofridas pela escala de ressonância dos harmônicos – a relação natureza X cultura, também tratada na III_3. Na aula V_1, temos uma história da música por meio dos sistemas de referência ao longo dos vários estágios da sociedade ocidental – suas transformações e relações.

Chama a atenção, também, a preocupação do professor em sempre dizer o estado atual das questões trabalhadas (como a falta de um sistema de referência comum hoje), relacionando-as com a atualidade contextualizando, assim, o seu próprio "material musical" em relação a seu momento histórico.

Para os próximos subitens também ficam a discussão sobre a semiótica, a fenomenologia e a hermenêutica – teorias utilizadas nos trabalhos de análise e de compreensão da linguagem - e suas relações com o materialismo dialético no pensamento musical do compositor.

A opção por dividir assim os assuntos é inspirada na maneira de fazer do próprio Willy, já que ele também divide o conteúdo do livro *Beethoven, proprietário de um cérebro* em duas partes distintas apresentando-o, no curso, em aulas diferentes - II_3, II_4 para as escutas direcionadas a cada parâmetro do som separadamente e a montagem, i.e., a obra analisada vista sob o parâmetro mais material – a partitura; e mais diretamente na II_7 apresenta a teoria semiótica contida no livro sob o título *Por uma semiótica musical*, além de reportar-se sempre a essa teoria em diversas aulas do curso, nas quais uma abordagem semiótica é demandada.

A tempo, uma observação: algumas peças são utilizadas como exemplos em vários momentos do curso e são analisadas sob diferentes ângulos. Uma delas é a sonata op. 10 n$^{o.}$1, de Beethoven: ela é ouvida e analisada a partir do sistema de referência (exemplo de música tonal) (aula III_4); seu "projeto harmônico tonal" (IV_6) e quanto à forma (VI_1). O *scherzo* da sétima sinfonia de Mahler também é utilizado como parte da definição de heterofonia (I_8) e como parte

de um trabalho mais geral sobre este compositor (VI_8). Esses são dois exemplos, mas há outros que podem ser descobertos com a ajuda das tabelas ou com uma incursão aos anexos.

3.3 A análise das obras na História

No subitem anterior chamou-se a atenção para as diversas vezes em que o professor recorre à História da Música para contextualizar um dado da linguagem, complementando uma definição. Para exemplificar, na aula I_1 ele justifica porque Chopin pode nos interessar hoje, "mas somente compreendendo o contexto em que ele estava imerso" (I_1). Por contexto social, Willy faz um apanhado geral das relações sociais pré e pós Revolução Francesa (1789) e as conseqüências disto - as relações sociais hoje; tudo isso em confronto com a prática musical (tanto na época de Chopin, como hoje) e o estado do material musical que lhe era disponível. Segue parte da conclusão da aula:

> 2) Mesmo sem um sistema de referência de permeio (o tonalismo já entrara em decadência), Chopin foi o músico que mais se comunicou com o mundo inteiro. De qualquer modo, maciços recortes advindos da música tonal, ainda estavam em jogo, o que facilitava a compreensibilidade, mesmo levando-se em consideração as novidades das influências da música polonesa e a originalidade de seu estilo em sua música. Percebe-se a influência de Chopin nos Estados Unidos, no Brasil, na Rússia, enfim, em toda a Europa, seguramente e em outras tantas partes do mundo. Isso significa que Chopin soube dizer algo e todo mundo o entendeu sem que ele banalizasse o processo.

A esse parágrafo seguem-se exemplos musicais, interpretados pelo próprio professor, que dão força à argumentação.

Também chamou a atenção o fato de que o professor reconta a História da Música a partir de diversos pontos de vista: como o sistema de referência (aula V_1):

> A história da música ocidental testemunha a nossa saída e há uma explicação que diz que o homem um dia resolveu cantar em coro; e esse fato modificou o gregoriano, porque, para duas vozes paralelas sobrepostas e com mais ou menos o mesmo campo de tessitura (somente homens podiam cantar), o intervalo mais confortável entre elas é o de quinta. Ademais, é o primeiro na escala de ressonância dos harmônicos, portanto mais próximo da voz original. [O professor toca um fragmento de uma Antífona de um Salmo de uma Véspera passando por vários modos e apenas o da dominante (uma quinta acima do original) coincidiu com o original.]
>
> Essa distância de quinta não foi alcançada sobre todos os graus, dado que a relação SI-FÁ, ou seja, o trítono, aparece irremediavelmente como resultado da progressão por quintas paralelas. Então, os músicos tiveram que alterar notas para evitar o trítono, dando início a um ciclo que resultou em mais cinco notas. De sete iniciais, chegamos a doze, por volta da *Ars Nova.* [Todas essas questões exemplificadas ao piano]
>
> Em 1300, aproximadamente, os modos também não eram mais os mesmos. E, no século XVI, só havia dois modos: maior e menor. Daí para a tonalidade, resolvida a questão do temperamento, durante trezentos anos, aproximadamente, foi mais rápido.
>
> O tonalismo teve alta influência da França e da Itália, países mais desenvolvidos politicamente. E o tonalismo coincide com o capitalismo. A industrialização busca no campo o trabalhador, que perde sua identidade ao chegar à cidade, pois não encontra ressonância coletiva de seus valores culturais como, por exemplo, sua música. Então o capitalismo criou uma música para esse "expatriado", substituindo suas culturas originais por outra *made in capitalism*. Dessa forma o trabalhador se entorpeceria e esqueceria sua terra natal.
>
> E porque tudo tem um declínio, o do tonalismo coincidiu com o Romantismo. E a grande inovação do romantismo foi a entrada do folclore como sentimento nacionalista. Antes, era-se fiel ao Rei. Depois que o capitalismo surge, começa um momento novo e o nacionalismo se fortalece. Mesmo com o declínio da tonalidade, há muitas coisas novas na música. O nacionalismo, basicamente, se incorporou aos restos de tonalidade que ainda existiam.

Isto para mostrar a importância de se ter consciência do princípio organizador das alturas. E a exposição de uma concepção de História baseado em um dado a partir da estrutura da própria música, que tem intrínseca relação com a sociedade que a produziu – o sistema de referência.

Também expõe relações entre Natureza e Cultura através das diversas transformações sofridas pela Escala de Ressonância dos Harmônicos – o dado da Natureza – em suas diversas adaptações e conformações aos diversos estágios das práticas musicais da sociedade ocidental (IV_4) – uma visão histórica da música a partir do conflito Natureza/Cultura:

> No domínio da natureza, vamos ter a escala de ressonância dos harmônicos. Isso não é um dado cultural: é absolutamente natural. [Coloca, na lousa, a escala de ressonância dos harmônicos] Como a cultura dialoga com a natureza, é o que estamos trabalhando. E todo esse diálogo parte do ponto em que olhamos para essa escala e, a cada aproximação, modificamos o modo de olhá-la.
>
> Em um primeiro olhar, o que vemos é a oitava, a quinta e a quarta. A primeira coisa, a oitava, é uma igualdade. A quinta é a primeira diferença. Mas, fisiologicamente, a quinta é tão fácil de ouvir quanto a oitava (basta perceber que, as crianças, quando

> cantam, às vezes cantam uma quinta acima, naturalmente). As relações de oitava e quinta estão no ouvido. Estão próximas.
>
> Também, em um primeiro momento, cantamos a oitava e a quinta. Mas a quarta tem uma característica que, enquanto a quinta se debruça sobre a nota geradora, a quarta se afasta da nota geradora. Uma é centrípeta e a outra é centrífuga. São dados da natureza, não da cultura.
>
> Toda a música parte da oitava e depois da quinta e, se pensarmos bem, a última coisa que apareceu no tonalismo, por exemplo, foi a quarta.
>
> A terça só apareceu muito tempo depois. O homem, penso eu, tem a capacidade de ouvir alguns harmônicos, e ouvir a terça foi uma conseqüência de ouvir um pouco mais a escala de ressonância. Somente mais tarde é que entra a relação de terça, mas ela aparece como dissonância. E tornou-se proibida. Daí se tornou um problema cultural. A Igreja proibiu o solfejo! Mas a Inglaterra, que estava afastada do continente, ouviu as terças muito antes, porque não tinha preconceito. Só mais tarde ainda é que a terça apareceu no continente.
>
> Depois, ouviu-se mais um pouco a escala até o acorde perfeito. Esse é o caminho que a harmonia percorreu. Essa sobreposição de terças, quando já está mais no ouvido, chegou até a sétima. Notem que toda a História do homem é um caminhar sobre a escala de ressonância dos harmônicos.
>
> Até que o homem chega à tonalidade e impõe regras: arma uma hierarquia. Como se estabelece esse um entre cultura e natureza é importante. Pode-se por o acorde de sétima, mas não sobre a tônica. Mas, a natureza, não precisa disso. Pode-se, para a natureza, por a sétima em qualquer lugar. Mas a natureza não é tonal. Sobrepor terças é um dado da natureza. É mais um dado do diálogo.
>
> Mas, ao chegar nesse ponto, a primeira oitava, eu já olho diferente: eu já vejo um baixo. E o objetivo é manter a tônica. Olho a oitava como baixo, como função. Tenho o baixo, a dominante, a subdominante e a sétima, se eu a colocar sobre o acorde de dominante. Aí, tudo se acomoda. Esse é o resultado do diálogo da cultura com a natureza: há de se mascarar certas coisas para que outras dêem certo.
>
> [O professor forma, sobre cada nota da escala de dó maior, um acorde] Notem que o primeiro, o quarto e o quinto graus são iguais (maiores). O resto é diferente: eu não preciso me preocupar com eles. Mas, entre os outros três (I, IV, V), tenho que criar diferenças porque eles são iguais e tendem a tomar um o lugar do outro, fácil. Então, o I vai ser a tônica; o IV, a subdominante e o V, a dominante. E o IV e o V devem trabalhar para o I. É como se o resto fosse o povo; a tônica, o capital; a subdominante, o subgerente; e a dominante, o gerente. Por isso não se pode nunca colocar um acorde de sétima sobre a tônica. A tônica é o capital, e tudo deve trabalhar pelo capital. O subgerente e o gerente podem tudo, mas devem, apenas, ser empregados do capital. Mas o capitalista diz que ele é dono do capital, embora todo o capital que ele tem é o capital que ele tirou dos peões que trabalharam para ele e fizeram o capital dele.
>
> Mais para frente vamos ver porque uma música em menor pode terminar em maior, mas não o contrário.
>
> E há um momento em que o homem começa a ouvir as segundas maiores. Então, aconteceu Debussy, que já ouve outros harmônicos. Toda a História é um diálogo entre natureza e cultura. Quando se tem uma dúvida, comece a procurar pela natureza. Depois, o homem passa a ouvir o cromatismo, que desemboca facilmente no dodecafonismo.
>
> Notem que, mais para frente, na escala de ressonância, os intervalos vão diminuindo e reproduzi-los é possível através da música eletroacústica.

Talvez o ponto de partida para todo esse escopo de possibilidades tenha sido o curso de René Leibowitz, freqüentado em Paris por Willy Corrêa em meados dos anos 60. Nas aulas 2, 3 e 4 do terceiro módulo (III_2,3,4), ele justifica a adoção dessa História entendendo que, apesar da

concreção e dos exemplos diferentes do curso original, seu espírito permanece o mesmo. E o próprio professor ainda se encarrega de criticá-la, quando o assunto é a música dodecafônica, o que pode mostrar que esta maneira de compreender a História da Música não deixou de passar por uma reflexão crítica, apesar de sua importância.

No início da aula 2, o professor sugere que se inicie o trabalho sobre o dodecafonismo a partir de uma justificativa histórica, portanto "assim poderemos saber com o que estamos lidando" (III_2). E no quarto parágrafo da mesma aula, diz que Leibowitz "por ser marxista e evitando métodos de análise metafísicos, como justificar a História através de gênios ou datas, pensou a História a partir do material musical".

A partir daí, o professor coloca uma síntese do pensamento desse teórico, justificando-a com alguns exemplos musicais. Leibowitz, segundo Willy, concluía que a música erudita é um ato de vontade e que, por um ato de vontade – cantar a duas vozes e depois tentar resolver o trítono FÁ-SI, alterando as notas que dificultassem a entonação dos intervalos melódicos e harmônicos – teve transformado seu material musical. Por isso tem uma história. E que também o homem necessitou criar uma escrita para poder realizar projetos mais complexos; por isso, segundo Leibowitz, "a nossa História também é de uma escrita musical".

Outro dado importante da teoria de Leibowitz também é o de que a polifonia é o grande "princípio unificador" da música ocidental – diferenciando-a das outras músicas. Uma polifonia cujo resultado dos encontros intervalares verticais gerou a necessidade de uma transformação no próprio material musical – as notas disponíveis para a confecção da música. De sete notas iniciais, passou-se a ter doze. E essa transformação gerou, também, transformações na prática musical, por meio do sistema de referência.

No final da aula 4, o professor comenta o trabalho de Leibowitz, chamando a atenção para o fato de que esse pensador se mostra descontente com a música do século XX por esta não ter

sido dodecafônica. E explica este fato, dizendo que, apesar de Leibowitz ter feito uma História da Música baseada na história do "material musical":

> muito diferente das histórias da música que vemos por aí, esqueceu-se de que a música sofreu uma evolução (transformação) de seu material por ação direta dos Homens e não compreendeu que apenas um homem somente não poderia ditar as regras de algo que deveria ter acontecido através de uma prática social, e não por ordem de um ditador (III_4).

Mesmo com essa crítica, fica evidente a dívida que Willy tem com essa visão histórica na construção de seu pensamento. Não há informações de que Leibowitz tenha registrado esse curso, ou mesmo que tenha escrito trabalho semelhante. No entanto, ele se faz vivo à medida que seus conceitos servem de fundamento para uma compreensão da música a partir de seu dado mais material.

Portanto, pode-se dizer que a visão de História, no pensamento musical estudado é fundamentada no conceito de que há uma História da Música Ocidental, porque ao longo dos diversos estágios das forças produtivas desta sociedade, seu material musical foi transformado por meio de uma prática social. E essa transformação, enquanto acontecia, transformava também a maneira de ouvir daqueles que a modificavam, gerando outras transformações. Poderia ser, também essa, a base para uma estética; i.e., para se compreender a prática musical de determinado estágio da sociedade, há de se relacionar seu resultado estético com o estado do "material musical" utilizado e, se é assim, não se poderá esquecer que o "material musical" tem intrínseca relação com a sociedade que a utiliza. E essa relação não é apenas na questão do uso ideológico da música ou sua função na sociedade, mas também e principalmente, na matéria prima utilizada para sua confecção – a maneira de organizar os sons.

Há alguns exemplos transcritos que podem exemplificar essas relações. Um deles está na primeira aula do curso (I_1), em que o professor declara que Chopin pode interessar-nos ainda hoje, "somente entendendo o contexto social em que ele estava imerso". Mas o contexto social,

neste caso, também tem relação com o material musical à disposição de Chopin, mostrando, por exemplo, a importância da música folclórica polonesa para sua obra (vide exemplo na introdução deste sub-item).

Em outras aulas, o mesmo procedimento é adotado. Por exemplo, na aula V_10, o material musical disponível a Schumann é discutido a partir de dados de sua biografia e das relações sociais e artísticas de seu meio, também mediante dados de seus contemporâneos – preferencialmente a maneira particular de cada um (Berlioz, Chopin, Mendelsohn etc) de resolver a falta de um sistema de referência (princípio organizador das alturas), que já entrara em declínio (Sistema Tonal). Observe-se:

> À medida que o sistema de referência "encolheu", sua natureza foi transformada. As modulações já não estavam, agora, a serviço da tese tonal. Os acordes de sétima de dominante já se apresentavam livremente em quaisquer dos graus. O cromatismo já não estava a serviço da tonalidade: ele se tornava mais vivo à medida mesmo que a tonalidade mais movia. Dissonâncias não resolvidas têm livre trânsito porque a faixa de preferência não estava mais reservada para a tese tonal. Era um vale-tudo que se possibilitava a partir da ruína e dos restos da tonalidade.
>
> O material musical de Schumann: cantos folclóricos alemães (com uma forte adoração pela natureza, comum aos alemães), unidos a restos de tonalismo, estavam dispostos sob sua paleta musical. O sistema tonal tinha perdido sua amplitude, tinha encolhido: daí que ele fornecesse materiais para miniaturas. Era próprio dessa época, por causa desse "encolhimento, comunicar-se através de pequenas formas. Não foi isso que Schumann escreveu. O que ele escreveu e inaugurou na música foi uma "forma condensada", importada da poesia. Isso me veio à mente quando li a definição de Ezra Pound para a poesia "Dich Tung: Condensare", ou seja "A Poesia: Condensação". Poesia é condensação. Imaginem quanto tempo seria necessário para contar, em prosa, aquele poema de Schumann que acabamos de ler, por exemplo. Poesia é revelação: de tal forma ela condensa que desarma o leitor, levando-o a uma descoberta através de um choque. Poesia é choque (V_10).

Tudo isso para apresentar a "forma condensada" de Schumann, que seria resultado de uma síntese musical do pensamento poético.

Há inúmeros exemplos: praticamente a cada aula do curso esse conceito da História está presente, também em relação à música contemporânea. E o resultado disso é a conscientização de que, ao se fazer música hoje, não se tem disponível um sistema de referência universalizante. Expondo constantemente esse "problema", o professor aponta soluções musicais para a criação

de um simulacro que garanta uma coerência na organização da composição. Mais diretamente, este assunto (em relação aos nossos dias) é tratado nas aulas do quinto semestre, iniciando pela primeira, que é um resumo da história a partir dos sistemas de referência – como um se transmutou a outro e os esforços sociais envolvidos nessas transformações. Quanto ao problema contemporâneo, também o assunto é tratado todas as vezes que os alunos apresentam trabalhos práticos, como na aula I_12[11]:

> Falando do ponto de vista mais geral, como foi para vocês assistir às apresentações? (Classe em silêncio) Posso facilitar um pouco se eu disser como foi para mim? (Sim) Acho mais compreensível ouvir esses trabalhos daqui do que a música do século XX, no geral. E isso tem uma razão, na minha opinião: queiramos ou não, existem, para a apresentação desses trabalhos, uma série de regras. Se joga-se bem ou não, as regras estão aí para julgarmos. Tínhamos regras muito claras: que o instrumento fosse o rádio, que houvesse uma forma ABA, que houvesse, no mínimo, três acontecimentos e, por fim, a peça deveria ter um princípio unificador. Por isso é mais fácil. Na música do século XX, não há regras. Por isso, no nosso caso, dá pra dizer se elas eram ou não eram interessantes. Muito diferente de dizer "Façam o que quiserem". Quero saber se, para vocês, isso também ocorreu.
>
> (Classe em silêncio - aluno diz "acho que não entendi muito bem") Quando a gente vai ouvir música, podem acontecer duas coisas: ou a gente acha que está entendendo tudo (ouvindo a música do passado) porque aquilo não incomoda e, sobretudo, não reflete os problemas do mundo em que a gente vive, sendo, portanto, uma fuga (uma fuga burra, porque não conhecemos as regras - quando estamos diante daquilo, não estamos nos comunicando com aquilo: é apenas um fundo para evasões); ou, quando ouvimos Música Contemporânea, fica chato, porque não há regras, porque não há música erudita nesse mundo. Então, essa música reflete o mundo em que vivemos - ou seja, não há regras na música, porque não há música. Portanto, não podemos avaliar. Mas, neste trabalho em classe, conhecíamos as regras de antemão. Seria possível avaliar. Era isso que queríamos. Porque já conhecíamos as regras de antemão, isso nos possibilitaria uma comunicação melhor com as peças. É óbvio que facilita. Fizemos uma experiência.

Não se pode dizer, portanto, que haja, em algum momento do curso, um ponto em que a História seja discutida separadamente. Ela faz parte do pensamento musical de Willy Corrêa de Oliveira quase como um pilar de sustentação que, com outros pilares, suportam sua compreensão do objeto de estudo. É a partir desta perspectiva da História (materialista dialética), disparada por Leibowitz, mas presente também em outros autores, (como Siegmeister, por exemplo) que se fundamentam as questões trabalhadas pelo professor.

[11] Os alunos teriam que fazer uma peça para rádios com, no mínimo, três acontecimentos simultâneos (heterofonia a 3).

Uma história da música que não seja fundamentada em nomes ou datas, mas em uma perspectiva que exponha as contradições entre a natureza e a cultura; que explique e compreenda o contexto da obra, não somente estético ou ideológico, mas em relação ao seu material – como foram articuladas as idéias composicionais para um público mais ou menos consciente das regras do jogo musical – e as relações sócio-político-econômicas de tais questões, podem ser encontradas nesse curso.

No entanto, uma visão da história dessa natureza só é possível com o esforço pessoal do aluno. O professor mostra que, durante as aulas, só é possível contemplar um método, uma maneira de se relacionar com ele. Sempre Willy sugere a audição de toda a História da Música e da música contemporânea - com o apoio de livros de História – com o objetivo de se compreender essa "evolução". E, também, ouvir a música de outras culturas, e conhecer outras artes etc. Portanto, o professor oferece uma porta para perspectivas não oficiais do objeto de estudo Música, mas não tem garantias de que seus alunos vão abri-la ou de que, ao abri-la, seguirão o caminho até o final.

A história serve para que se possa compreender o objeto de estudo: conhecendo sua origem, seu contexto em dado momento, no momento atual etc; tudo se relacionando interna e externamente, simultaneamente.

Sua importância se dá ainda com a possibilidade de se conhecer conscientemente os sistemas de referência existentes na história e suas características comuns – as que herdaram de seus antecessores e/ou legaram aos sucessores; as contradições internas dos seus antecessores – portanto que geraram os sucessores – e as próprias, fruto das anteriores, origem das futuras. E conhecer as características dos períodos intermediários, em que o sistema de referência já não é mais o antecessor, mas ainda não é o sucessor. Com essa consciência pode-se identificar no contexto os procedimentos utilizados pelo compositor em sua estratégia para obter o efeito

estético desejado, na tentativa de compreender as relações internas entre os sons e silêncios do fenômeno musical estudado. E, comparando essas estratégias e técnicas ao longo da História, o compositor-aluno pode aproximar-se de uma significação do objeto de análise com base em algo concreto: a consciência de suas regras de jogo e a identificação da idéia central da obra, independentemente do seu sistema de organização das alturas.

É, portanto o "espelho" a partir do qual o músico (praticante de música) contemporâneo pode refletir sobre sua própria prática. E a prática passa por conhecer as peças musicais do ponto de vista de sua "estrutura", também por meio de análises musicais. É do que trata o próximo subitem.

3.4 As relações entre as propriedades da música e os parâmetros do som

No capítulo da fundamentação teórica foram apresentados alguns trabalhos que partem das relações entre a música e o estado das forças produtivas da sociedade estudada para estabelecerem suas conclusões. Propositalmente não foram colocados trabalhos sobre composição, como manuais etc, por não terem esses muitas vezes senão a função de ensinar especificidades; geralmente apenas um aspecto da linguagem musical, como técnica vocal, harmonia, forma e, mesmo alguns tendo o nome de curso de composição, não passam de trabalhos sobre a forma do ponto de vista de uma retórica tonal. Geralmente, ensina-se composição a partir da conscientização de que a menor parte de uma frase é o motivo, logo temos que as frases (uma que pergunta, outra que responde) formam o tema e assim por diante. Partem da tradição sem consciência crítica para guiar compositores que já não têm um sistema de

referência socialmente abrangente e nem mesmo respiram esses "ares tonais", já que não vivemos mais na era dos primeiros burgueses a lutar pelo poder. No próprio curso, Willy cita alguns e faz uso deles, como o de Schoenberg, sempre de um ponto de vista crítico. Portanto, o que se pode dizer, com segurança, é que, na maioria desses manuais, apenas um aspecto da questão está contemplado.

Alguns esforços foram feitos, notadamente por H. Pousseur – compositor – para aproveitar os conhecimentos adquiridos em estúdios de música eletrônica sobre o som e generalizá-lo a outros aspectos da música. Em seu *Fragments Theoriques I*, mais especificamente no último artigo *Por une periodicite generalisee* ele propõe um tipo de relação dessa natureza, buscando compreender a música a partir de seu próprio material.

O professor o cita em diversas aulas, mais notadamente na sétima do primeiro semestre (I_7), em que apresenta o conteúdo do texto de Pousseur relacionando-o com a análise dos estudos 4 e 10, do opus 25, de Chopin. O trecho seguinte inicia a análise do nº 4.

> Estamos diante de algo que parece diverso dos modelos do passado. Por que? É diferente por causa da enorme consciência da linguagem. Vamos colocar algumas questões do texto (Fragments Theóriques I) de Henri Pousser. Ele faz umas considerações gerais sobre o comportamento da acústica e tenta, a partir da acústica, falar de música. Portanto, falar da música com coisas relativas à própria música. Por exemplo: Duas ondas, se sobrepostas uma à outra de mesma amplitude, mas em sentido contrário, se anulam: o resultado é o silêncio. Pode ser feito em laboratório e, quando se chega a controlar os picos todos e fazê-los coincidirem, há um silêncio. Forças iguais e contrárias se anulam, i.e., deixam de aparecer. Mas são possíveis ainda outras questões, por exemplo: quando se têm duas senóides de mesma altura, uma onda em concordância com outra, dizemos que estão em fase: a nitidez e a solidão da altura. Há também o caso de duas ondas de mesma altura, uma em defasagem com a outra, produzindo uma resultante algo próxima da simultaneidade.
>
> Pousser faz uma série de observações e reflexões sobre o comportamento de duas ondas iguais quando em fase, em oposição de fase e em defasagem; e aplica como ferramenta de análise para a leitura da polifonia. [Sempre ao quadro-negro, o professor, exemplificando as observações, continua] É claro que quando duas ondas estão em fase há, primeiramente, proposta de uníssono. Várias linhas sobrepostas – em fase – produzem uma sorte de polifonia próxima do tipo organum, ou da movimentação de notas paralelas em acordes de Debussy, por exemplo. Nesse caso, seja como for, a idéia de movimento é muito mais ditada pelo deslocamento geral das notas em paralelo, dos acordes; não é o que se poderia chamar de uma movimentação contrapontística. Quanto à obliqüidade da movimentação das vozes dos encadeamentos da polifonia tipo renascentista ou já dentro da perspectiva tonal dos encadeamentos, nos deparamos com algo próximo do fenômeno da defasagem. [Sempre ao quadro-negro produzindo

> figurações que exemplificavam as várias observações tratadas por Pousser em seu ensaio]
> [Seguindo com comentários sobre as diversas elocubrações apresentadas no ensaio em questão, anotamos, ainda]
>
> Suponhamos que temos, em uma escrita a duas vozes, uma oposição de fases (típico do contraponto Bachiano), em que as vozes, sempre em terças, se cruzem: não nos damos conta de cruzamentos de vozes, mas continuamos a ouvir as terças. Não ouvimos a movimentação de cada das vozes em particular, que, assim, se anulam, isto é, ficam sem movimento. Mas, colocando-se em cada voz um timbre diverso, restitui-se a idéia de movimento.
>
> Mas se propusermos as mesmas terças com pequena defasagem no tempo, entre elas, a movimentação é evidente: estaremos conscientes da posição de cada uma das vozes e seus cruzamentos, durante a articulação das terças. Notaremos sempre os cruzamentos com relação à escrita das vozes e não ao resultado das terças – neste caso não são mais simultâneas no tempo. A defasagem é, em última análise, uma articuladora da polifonia.
>
> Ao mesmo tempo, se temos dois instrumentos iguais, tocando a mesma nota, um crescendo e outro decrescendo, não teremos a sensação nem de crescendo e nem de decrescendo, mas ouviremos como resultado, uma média das intensidades. Isto porque as ondas estarão em fase e a resultante será a perda de movimento. Mas, trocando-se o timbre de uma das vozes, por exemplo, teremos novamente o movimento. Neste caso a movimentação é devida ao timbre, e não à disposição da escrita. Mas, se propusermos certas defasagens quanto aos crescendos e decrescendos de cada voz, também fica caracterizada a idéia de movimento: a idéia de polifonia. Ele também diz isso em relação às alturas. Se temos, simultaneamente, uma escala ascendente e outra descendente, por exemplo, formando frases contínuas, perdemos a sensação de movimento. Esse trabalho de Pousser é importante porque ele tenta criar uma meta-crítica da música: a partir da acústica explicar a música. [Dado que este momento da aula inteiro exemplificado ao quadro-negro, a transcrição perde necessariamente em detalhes, mas sugerimos a complementação com a leitura do referido trabalho de Pousser]

Assim, o próprio Willy dá conta de esclarecer este trabalho, além de definir a relação deste com seu pensamento musical. No entanto, faz-se justiça dedicando-lhe essas linhas.

A relação do que é próprio da música com os parâmetros do som se dá, no pensamento em análise, como um "princípio organizador de idéias", i.e., uma maneira de encarar o fenômeno sonoro separando e organizando as variadas informações, para depois relacioná-las novamente em busca do significado – que é a compreensão da obra, em última instância. Ao compartimentar algo que, por natureza, vive da simultaneidade, podem-se compreender os fenômenos isoladamente e depois em conjunto, dando-lhes uma interpretação que contemple o maior número possível de relações. Sempre que Willy se aproxima de uma peça musical ou vai se referir a aspectos gerais da Linguagem Musical (como a "variação" ou "as contribuições da Escola de Viena para a Música") começa pensando sobre cada parâmetro do som separadamente.

Esse “sistema” ou “método” (que pode vir a ser uma teoria) é sistematicamente apresentado nas aulas em que se dá início a uma série de análises (I_2, I_3, I_14, II_3 – para citar os mais diretos, apenas), ou que trata de como organizar as idéias na prática como compositor (IV_2, V_2 etc) e na continuação do curso - a parte individual – o professor sempre esclarece as dúvidas ou discute o trabalho do aluno partindo desse mesmo princípio.

No livro *Beethoven, proprietário de um cérebro* essa maneira de encarar o fenômeno sonoro já está exposta, tendo o autor proposto uma escuta seletiva para cada parâmetro do som, isolando um diferente a cada vez, na tentativa de perceber as idéias do compositor separadamente para cada parâmetro; fazendo, ainda, uma quinta escuta para percebê-los organizados juntos por meio da **montagem**.

Apesar das diversas fontes possíveis, uma visão geral das propriedades da música relacionadas aos parâmetros do som parece melhor sistematizada na aula VI_13, que pode ser útil, agora, como uma amostra deste tipo de relação. Nesta aula, o professor primeiro nomina essas propriedades em relação aos parâmetros do som: faz uma lista, sem preocupar-se com definições. Assim, dá-se uma melhor idéia sobre o que se trata este item da dissertação:

> Inicialmente elencamos, para cada parâmetro do som, as possibilidades existentes. Exemplo:
> ✓ altura: sistema de referência, freqüência, campo de tessitura, melodia etc;
> ✓ intensidade: levantar tudo o que é possível com a intensidade como estrutura e como expressão. São duas maneiras diferentes de encarar a intensidade: como fundamento da expressão ou como fundamento da estrutura;
> ✓ duração: valores, ritmos, densidade, tempo. A base de tudo é o tempo. O tempo modula todas essas propriedades;
> ✓ timbre: pode ter duas perspectivas: estrutural e expressivo, como a intensidade.
> Faz-se, com isso, um levantamento geral das questões.

Assim, Willy se aproxima do fenômeno musical a partir de sua matéria-prima (representado por seus parâmetros) e os elementos da própria linguagem. Com isso tem-se uma maneira de “visualizar” a identificação de um plano geral para a peça (forma etc) e focos de investigação particulares (como o sistema de referência, ou a densidade). Algumas vezes pode

acontecer que um dado qualquer figure como principal na interpretação da peça. Outras vezes, esse dado pode ter uma importância quase insignificante. Por isso, essa "maneira" de "pensar" a prática a partir de seus dados mais "concretos" (a partitura e o fenômeno sonoro em si) é uma base, um "princípio" para a investigação e a compreensão da linguagem musical e de uma peça em particular.

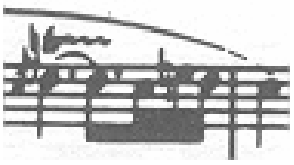
Essa pode ser a grande novidade do pensamento marxista em relação à música: relacionar não só os dados extrínsecos ao fenômeno musical – as condições que o cercam – mas também as relações intrínsecas: o próprio material (sons, motivos, frases, ritmo etc) e a dialética criada pelo próprio compositor ao colocá-lo em movimento (no tempo).

Para uma melhor compreensão desta maneira de encarar o fenômeno sonoro, faz-se necessário extrair de todos os exemplos que relacionem essas informações, não apenas as próprias (como colocadas anteriormente) - porque elas e o foco de atenção, a cada caso, podem se transformar - mas a maneira de se chegar a elas.

Nas aulas transcritas, talvez a amostra mais evidente deste pensamento, se encontre no conteúdo da aula II_2, em que o professor analisa a sonata opus 53, de Beethoven. A partir dela, portanto, se dará uma tentativa de compartimentar cada propriedade da linguagem musical em seu respectivo parâmetro, apesar de ser praticamente impossível isolá-las todas. E parece impossível porque, em primeiro lugar, elas se entrecruzam.

Um volteio de terça (ornamento)[12] pode ser parte de um **princípio unificador** (como é o exemplo utilizado pelo próprio professor em *Beethoven, proprietário de um cérebro*) e então estaria no domínio das alturas; mas também não é parte do princípio unificador da Quinta

---

[12]  (OLIVEIRA, 1979)

sinfonia de Beethoven a célula rítmica predominante? - uma célula rítmica que impregna todos os movimentos, unificando o conjunto. E então, neste caso, o princípio unificador estaria ligado ao campo das durações. Não é a intenção aqui analisar tal sinfonia; mas certamente há partes de seu princípio unificador ligado ao domínio das alturas, como deve haver uma coerência rítmica também na Sonata opus 57, de onde provém o primeiro exemplo.

Um segundo fator que dificulta o melhor aproveitamento deste tipo de análise é o fato de que muitas partes importantes de uma música não têm definições muito precisas e, às vezes, nem mesmo concretas. O exemplo mais corrente desse caso é o conceito de **densidade**. A densidade pode ser vertical ou horizontal. Mas o que é densidade? É muito difícil defini-la ou classificá-la. No caso de ser vertical, muitas notas ou motivos acontecendo ao mesmo tempo. Já a horizontal trata de muitas notas em um curto espaço de tempo, como uma melodia de notas muito rápidas, portanto classificada no domínio das durações (?). Mas e a vertical? Onde classificá-la? Se forem polirritmias, poderá ser no campo das durações. Mas, nem sempre essa densidade é apenas rítmica ou de alturas, já que é possível variar a densidade com uma sobreposição timbrística (um aumento gradativo do número de instrumentos tocando o mesmo trecho, por exemplo). E ainda que cada caso seja um caso, essas classificações e definições podem variar de acordo com as novas situações.

Outra razão que dificulta uma listagem das propriedades da música em função do som e seus parâmetros reside no fato de que "a força da música é a comunicação conjunta que ela pode transmitir" (II_2). E essa simultaneidade pode transformar, de um caso a outro, toda a configuração de uma análise deste tipo e gerar, através das relações entre as partes dessa polifonia, aparentes incoerências ou entidades de difícil classificação. Ou ainda novas propriedades, coisas que ainda não foram pensadas até então, que possam aparecer em algum caso excepcional. Mesmo assim um exemplo prático deve ser feito e é isso que segue, tentando

coletar, das aulas, as definições das tais propriedades. Portanto, essas definições não são fechadas, mas generalizações provenientes de um contexto que não deve ser esquecido. O fundamental é a compreensão da maneira de organizar o pensamento sobre a música.

Para as definições das propriedades da música em relação aos parâmetros do som que se seguirão, muitas aulas serão apenas indicadas. Aponta-se, apenas, para as aulas em que o assunto aparece, ou que é discutido com mais ênfase e assim por diante. O leitor poderá consultar integralmente esse material nos Anexos. O que for necessário para a compreensão das definições, será transcrito, isentando o leitor de buscá-las. No entanto, o espaço é exíguo para transcrever tudo.

Para basear, portanto, o trabalho a seguir, vale a pena transcrever o trecho da aula II_2, utilizada como base para a busca das propriedades da música na relação com os parâmetros do som:

> Quando aciono um som tenho esses quatro parâmetros simultaneamente (altura, timbre, intensidade e duração). Mas, ao organizar (musicalmente) os sons, tenho muitos outros parâmetros. Tenho, inicialmente, quatro. Musicalmente tenho outros, que devem se relacionar:
> - altura: tenho, no domínio das alturas, o sistema de referência, o campo de tessitura, as qualidades harmônicas, melódicas, etc.
> - intensidade: tenho a gama de intensidades possíveis (de pppp a ffff).
> - timbre: as qualidades acústicas do que está sendo mobilizado.
> - duração: tenho os valores e, talvez, o mais importante, porque também baliza os valores, que é o tempo.
>
> Depois, esses parâmetros e outros deverão trocar informações. Se tenho, como sistema de referência, o tonal, vou ter um tipo de harmonia, de melodia, etc. Toca-se Bach e chega-se às dinâmicas através da harmonia. Esses parâmetros, por exemplo, trocam informações.
>
> Quanto às durações, o tempo é o mais fundamental. E, então, cabe uma lembrança de Mário de Andrade, que sempre reclamou que faltava um Vivace, na música brasileira. Ele reclamou muito, mas não identificou o problema. Hoje, podemos tentar respondê-lo. Em primeiro lugar, as nossas heranças portuguesa e africana não nos trazem nada de tão épico. O segundo motivo é que, nem na música folclórica brasileira, tem-se uma música alegre. Tem o "frevo", mas este nasceu por volta dos anos vinte, e é importado das bandas americanas. Tem-se o miudinho, por exemplo, mas ele não é alegre. É rapidinho.
>
> Mas, o "Vivace" é próprio do sistema tonal, porque é próprio do maior. O tempo é importantíssimo para o sistema de referência. A música brasileira é muito menos tonal do que se pensa. Há um forte caráter modal, nela. Talvez até porque eu não consiga estender a minha geografia além dos limites da minha infância?

> O que eu queria deixar claro é que as simultaneidades trocam informações entre si. Portanto, para chegarmos a uma partitura, deveremos nos aproximar desarmados. Chegar com preconceito é estupidez. A estupidez começa quando não se relacionam as coisas. Só dessa maneira, não relacionando as coisas, pode-se ser um cristão e, ao mesmo tempo, um banqueiro. Cortar as relações entre as coisas é atentar contra a própria estrutura musical porque, nela, tudo deve se relacionar. Não adianta ouvir uma peça e fazer uma análise disto ou daquilo. Fazer somente uma análise harmônica, por exemplo. O importante é ter as ferramentas e desenvolver a capacidade de análise. Mas isso não deve ser uma receita, ou uma fórmula para aplicação de teorias.
>
> Sempre cheguem buscando entender o que move a peça e, a partir daí, buscar os conhecimentos que vão nos colocar diante de uma análise. Não adianta estudar harmonia funcional e, depois, analisar Wagner. Não vai dar certo. O melhor, diante disto, é buscar uma intuição e enriquecê-la. Há de se saber o que interessa mais em uma análise. Não se deve aplicar, para os diferentes trabalhos, a mesma fórmula de análise.

3.4.1 Altura

Do ponto de vista das alturas tem-se, de maneira geral, o dado natural - a escala de ressonância dos harmônicos - e um campo de tessitura geral, dado pela própria capacidade humana de ouvir a gama de freqüências – o umbral de audibilidade (entre 16 e 38000 Hz) (ZAMACOIS, 1956, p. 130). Mas, seguindo as primeiras indicações da aula II_2[13]; de modo particular dentro do acontecimento musical, tem-se o **sistema de referência** como um dado fundamental para o professor. Neste caso, entende-se **sistema de referência** como princípio organizador de alturas.

Essa importância é comprovada pelo fato de este ser o tema de um módulo inteiro (o terceiro) e ser motivo de preocupação em todas os outros módulos do curso ou mesmo (e principalmente) nos trabalhos práticos. Sempre o professor provoca em seus alunos a necessidade

[13]Última citação da seção anterior.

de se ter consciência do sistema de referência, como já demonstrado anteriormente para outros fins (a História).

Willy tenta de muitas formas trabalhar essa consciência e definir sistema de referência: por meio de exercícios práticos (por exemplo, aula I_12 – já citada) e a reflexão sobre seus resultados. No estudo da técnica dodecafônica (aulas III_5, 7, 8, 9 – mais diretamente):

> Todo sistema de referência tem, na origem, uma escala. A escala cromática é a escala básica do sistema dodecafônico. As escalas do sistema tonal são os dois modelos, maior e menor (com suas variações). No sistema modal temos os sete modelos (cada modo é uma escala). Um sistema de referência sempre tem uma escala básica.
>
> Essa escala do sistema dodecafônico é a última gradação possível a que chegou o sistema tonal, e deu origem ao dodecafonismo. Assim como os modos maior e menor foram a última gradação do modalismo. Cada sistema herda, de base, a síntese do sistema anterior. O sistema tonal erigiu os modelos maior/menor por serem a síntese dos modos, além de mais dois elementos fundamentais: o baixo e a hierarquia dos graus.
>
> Do modal para o tonal apareceram notas que não existiam; essas notas acabaram com a particularidade dos modos e, por fim, levaram o sistema todo ao seu fim.
>
> No sistema tonal, tudo deve acontecer segundo a hierarquia dos graus: isso é pensar tonalmente. Sistematizar a hierarquia dos graus. O compositor tonal tenta e projeta isso.
>
> Todo sistema tem, em si mesmo, seu germe de destruição. O sistema tonal usou duas escalas como modos e os compositores trabalharam com isso. Nada disso estava previsto. Aconteceu porque a música ocidental teve uma História, que se deu pela resolução das tensões. Até que, para se consolidar o sistema tonal, modificou-se a Natureza, com o temperamento. Sem o temperamento não seria possível modular. Mas o temperamento resultou no cromatismo, que possibilitou e, posteriormente, destruiu o sistema tonal (III_5);

> Já havíamos dito que Schoenberg, em determinado momento de sua vida, percebeu que necessitava de um sistema de referência, que não era mais o tonalismo. Não existe uma peça sem um sistema de organização das notas. Ou tem-se consciência disto, ou a Tradição já organizou um sistema de referência para nós e nem conseguimos ter consciência disto.
>
> É importante um meio de organizar as notas, que são importantes. Um sistema que pré existe à composição musical (III_7).

As aulas III_8 e 9 corroboram as anteriores, mas deixando um pouco mais aparentes as relações entre o sistema de referência e outros dados da linguagem musical:

> Vale dizer que quando se está trabalhando com uma idéia musical, é sempre bom pensar a partir dos parâmetros do som. Como penso sobre cada parâmetro? Exemplo: Sobre as alturas, posso pensar sobre o sistema de referência, a harmonia, o campo de tessitura (pensar que, na música tonal, as ocorrências no campo de tessitura são concentradas para que se dêem as atrações fundamentais para o sistema de referência. Em outro sistema de referência; dodecafonismo, por exemplo; o campo de tessitura pode dizer coisas fundamentais: sobremodo o pontilhismo, a fundamentação de qualquer evento musical com expressão da localização no campo de tessitura); e ainda intensidade; timbre; durações, que têm relação com a métrica, o tempo, as figuras

> rítmicas, etc. Ou seja, toda vez que tivermos que pensar sobre a música é importante pensar sobre os quatro parâmetros do som em função de um sistema de referência (III_8).
>
> Percebam que a peça (op. 33a, de Schoenberg) é uma compressão da forma Sonata. Feita com muita inteligência, tudo o que seria tonal, aqui é feito sob outra perspectiva. Quando se faz uma forma sonata com o tonalismo expandido (séc. XIX em diante) não funciona. Mas aqui ele conseguiu a façanha de transladar as idéias de um sistema de referência para outro, mas mudando tudo durante o caminho. Faz uma exposição, no desenvolvimento trabalha com outras transposições da série, e reexpõe condensando, o que dá equilíbrio ao conjunto. Uma peça formalmente bem resolvida.
> Notem que ele usou a série não como um artifício, mas como um sistema de referência para construir uma idéia, como no passado. Inteligível. Não é familiar, obviamente, porque não está no ouvido, mas com uma investigação, percebe-se claramente as idéias. E não estamos aqui inventando nada. Tudo o que dissemos pode e deve ser ouvido (III_9).

Em uma resposta à *Abertura* de <u>*O Cru e o Cozido*</u>, de Levi-Strauss (aulas III_12 e 13), o sistema de referência é trabalhado com a finalidade de responder ao texto do antropólogo. Willy se utiliza de um método lingüístico (o mesmo do texto a ser respondido) e analisa os sistemas Tonal e Dodecafônico sob essa metodologia. A análise se dá através de uma comparação a partir de dados como o sintagma (discurso) e o paradigma:

Sistema Tonal	Sistema Dodecafônico
Paradigma: o tom.	Paradigma: a série.
Sintagma: composição da distribuição das notas segundo a hierarquia de graus (as repetições de notas e a concentração no campo de tessitura são necessárias para a determinação do discurso tonal).	Sintagma: doze sons combináveis sem repetições. O paradigma equivale ao sintagma (que gera outros sintagmas: a distribuição das notas (12) pelo campo de tessitura).

> Tem-se muito mais próximo de um pensamento sintagmático, o sistema dodecafônico; como isso está mais próximo de uma qualidade poética do que um dicionário. Já o sistema tonal é paradigmático, essencialmente.
>
> O significado da música está mais próximo de uma combinatória de seus traços distintivos. Mais próximo, portanto, de um pensamento estrutural; e está mais próximo do sintagma que o sistema tonal, que está mais próximo do paradigma (III_12).

Um pouco antes, na mesma aula (III_12):

> Não existe a primeira articulação[14] na música dodecafônica. Pode-se conhecer a série, mas são distinções. No sistema tonal, não. Deveríamos ouvir as funções tonais quando ouvimos música tonal. No dodecafonismo, não. Mas este é uma reação àquele.

[14] Ele fala em primeira articulação, que é a unidade de sentido (do discurso), e em segunda articulação, que são as unidades distintivas (sem significado). Aqui estão todas as classes de fonemas. Um fonema não tem significado (eventualmente podem ter, mas não como um fonema, mas como uma palavra monossílaba, por exemplo). Há, também, os traços distintivos dos fonemas. Essa série de fonemas combinados adquirem um significado. Sobre isso,

> No sistema tonal a função é importante e não a nota. Por isso a existência da primeira articulação. Mas o significado do dodecafonismo é reagir ao tonalismo: eliminar a idéia de função, a busca de uma repartição por igual do valor das doze notas.

E a conclusão do trabalho na aula seguinte (III_13), trata de compará-los a partir da teoria semiótica, a mesma que usa em *Beethoven, o proprietário de um cérebro*. A conclusão a que chega é de que ambos se diferenciam porque um, o Tonal, tem uma "dupla articulação" devido à hierarquia de graus aproximando-se, por isso, à linguagem verbal. Mas que isso não tira do Dodecafonismo ser também um sistema de referência, porque a Música não é uma linguagem que necessita da dupla articulação para ter sentido:

> Agora, quando Levi-Strauss compara a música com a linguagem verbal, só porque esta é a matriz, é besteira. Há de se considerar as linguagens paralelas. Não vou exigir de um quadro que ele tenha dupla articulação!

Portanto, ele mostrou definições do mesmo objeto provenientes de fontes diversas e pôde efetuar uma comparação que, se hoje em dia não se discute mais (já que não se defende mais a música dodecafônica como no passado), essas conclusões podem disparar outras relações com a lingüística – seguindo (inconscientemente, talvez?) a busca de Charles Seeger, conforme a Fundamentação Teórica.

No trabalho com o Sistema Tonal, na aula IV_6, Willy propõe:

> Queria que tentássemos ouvi-la com atenção, procurando compreender o que ele quer dizer com os materiais e seus desenvolvimentos, com relação ao sistema de referência. Tente reter o primeiro acorde e tente perceber o que ele fez para que o retivéssemos. Sobretudo tente ouvir quando caminha (a harmonia), e quando pára que você saiba por que. Não pergunte bobamente "por que parou? você parou por que?". [Faz ouvir a sonata op. 10, nº 1, de Beethoven]

é bom dizer que, para todas as línguas do mundo, há entre 29 e/ou 30 e poucos fonemas. Mesmo em chinês, em que a intonação promove diferentes significados. Em português, a intonação é apenas uma mensagem paralela. Em chinês há uma mudança no significado. Às vezes, a troca de uma qualidade de fonemas promove significados mais diversos. Exemplo: peles, reles (III_12).

Nas primeiras cinco aulas do quinto semestre (V_1, 2, 3, 4, 5), mais fundamentalmente a terceira e a quarta, em que o professor discute a maneira de se fazer música em uma sociedade sem um sistema de referência coletivo (capitalista):

> Porque não temos um sistema de referência. Para conseguir isso (tempo musical ideal), devemos fazer uns exercícios, tendo idéias musicais e perguntando, primeiro a nós mesmos, depois a algumas pessoas, se a idéia está inteligível. E, continuar tentando até conseguir um tempo optimal, comparado com o do compositor tonal. Hoje, por não dispormos de uma linguagem universal como no passado e, ainda por cima, pressionados pelo capitalismo em sua fúria pelo esvaziamento de qualquer significado que não seja o do lucro, devemos estar atentos para que o pensamento musical tenha uma coerência a despeito da ausência de linguagem e do esvaziamento dos significados (V_3);

> Toda vez que se escreve, tem-se um sistema de referência que é anterior à própria escrita. Mesmo quando parece não haver um sistema de referência, há algo anterior à escrita. O que é este algo? Geralmente é a lembrança de um sistema de referência que, usado sem consciência torna-se, pela mão do compositor, repetições de aproximações medíocres de obras do passado.i impedir o compositor de compor, já que ele vai estar reescrevendo uma outra peça.
>
> Quando se vai interpretar uma peça, conhecer o sistema de referência e sua relação com a peça é fundamental. Uma partitura não é senão um projeto de uma verdade musical. Há de se buscar a relação do projeto com o sistema de referência.
>
> Toda vez que escrevemos uma obra a partir de um sistema de referência definido há, já de antemão, uma sintaxe e uma semântica aptas a oferecer ao compositor, previamente, a coerência que o discurso musical projeta. Ter uma idéia musical é lançar mão de um sistema de referência que dota de significado os parâmetros do som e o tempo musical e a morfologia do discurso. Hoje em dia como não temos um sistema de referência anterior à composição, é a partir da própria idéia de uma peça que temos que extrair uma sorte de simulacro de um sistema de referência a dar sentido e a amparar todos os passos efetuados em direção a um discurso coerente.
>
> O sistema de referência fornece variantes enormes. Elas são as possibilidades que o sistema de referência fornece ao compositor. O motivo tonal, por exemplo, não tem relação apenas com as notas, mas é rítmico, harmônico, de perfil, etc; tudo se originando das prerrogativas do sistema tonal (V_4).

Além disso, dedica uma aula (V_1 – já citada) para contar uma história da música a partir do sistema de referência, explicando aos alunos a necessidade de se ter consciência de um princípio organizador das alturas. Discute, nesta mesma aula, o problema da música ocidental quanto à organização das alturas e o da sociedade capitalista, em particular – sem um princípio organizador coletivo (universalizante).

Nas aulas I_6, 8 e 9, apesar de este não ser o assunto principal, o professor expõe algumas relações entre a música e o sistema de referência, afirmando, por exemplo, na 6, página 1, que

ouvir as notas "é ter uma grande consciência do sistema de referência, que pré-existe à composição" (I_6). Na 8, analisa a Coda do *Agon*, de Stravinsky, como caso em que há uma simultaneidade de discursos dodecafônico e de aura tonal. Na 9, analisando a *Sequenza V*, de Berio, afirma que não há um sistema de referência no capitalismo conforme a linha de pensamento dos autores presentes na Revisão Bibliográfica desta dissertação; deixando claro que esta é uma **verdade** (materialista dialética) aceita no pensamento musical de Willy Corrêa de Oliveira; i.e., que este conceito é ponto de partida desse trabalho.

Uma definição "dicionarizada" desta propriedade poderia ser a de que o **sistema de referência** pode ser considerado como a língua falada da linguagem musical. Algo que se interpõe entre o compositor, o intérprete e o público tornando compreensível a esses, as individualidades daquele, a partir de um entendimento mútuo, inconsciente, erigido através da prática.

Há, ainda, na aula II_2, um trecho que pode esclarecer muito sobre essa propriedade e, então, para concluir este dado, transcreve-se:

> O que vai dotar as partes do acontecimento musical para que troquem informações entre si é uma estrutura interna. E essa estrutura interna vai informar, também, a maneira precisa de mobilizar as alturas. Sempre que existir música, ela estará evidenciando isso, através dos vários sistemas de referência. O tonalismo é um deles. Se eu organizar dessa maneira, tenho uma hierarquia de graus, escalas, arpejos, cadências, etc. Se for dodecafônico, não terei isso, mas a série, etc. Se for modal, também terei coisas próprias da música modal, etc. Só não podemos analisar uma coisa com as ferramentas de outra. Por exemplo: analisar Wagner ou Scriabin com harmonia funcional. É impossível (...).

A música (principalmente a ocidental erudita), portanto, é sempre um envolvimento de como organizar as alturas. E nem sempre a divisão dos intervalos será em meios tons. Há outros sistemas de referência que requerem outras divisões intervalares. Há um contínuo de freqüências entre 40 e 20.000 ciclos por segundo e, toda vez que o homem faz música (e somente o homem

faz música) ele está se dotando de uma maneira de dividir e organizar esse contínuo estado natural de freqüências.

Um segundo dado a partir da altura, é o **campo de tessitura**. Este tem, como já dito, uma configuração geral, dado pelo conjunto de sons que o ser humano é capaz de ouvir (umbral de audibilidade). Particularmente a cada peça, o campo de tessitura pode ser determinado pelo meio de produção sonora ou pela idéia que o compositor quer transmitir. Por exemplo, se a peça é para flauta solo, o campo de tessitura da peça está restrito ao do instrumento solista, produtor dos sons. Se é para conjunto, a nota mais grave do instrumento mais grave e a mais aguda do mais agudo determinam – teoricamente – o campo de tessitura possível da peça. O compositor utilizará, dentro de sua estratégia, esse espectro hipotético. O professor busca, sempre, conscientizar para esse dado.

A aula I_3 tem sua importância já que, ao analisar o *Estudo opus 25, nº. 7*, de Chopin, o campo de tessitura é determinante para a definição dos três acontecimentos simultâneos constituintes da peça (os três estão localizados separadamente, no campo de tessitura: um no registro grave, outro no agudo e o outro na região média) e que, segundo tal análise, representa uma polifonia extraordinária.

> Aqui, temos três acontecimentos simultâneos. (Tese) Para fazer uma análise, devemos sempre, antes, convencionar significados. E, nesse caso, convencionamos assim:
> - o que chamamos de acontecimento 1, é o mais grave;
> - o 2 é o central;
> - o 3 é o mais agudo.
>
> Até agora, apenas intuímos do que se trata e estamos iniciando uma investigação para verificar a veracidade do que intuímos. Provar a tese. Começamos perguntando se alguém ouviu isso como uma melodia acompanhada. Espero que não. Ter três acontecimentos é muito importante para a polifonia, já que a simultaneidade de acontecimentos é a própria essência da linguagem. Quando uma peça mostra essa essência de maneira tão vigorosa, deve nos interessar.

Outro exemplo deste tipo aparece na aula I_8, quando da análise do primeiro dos *Dois Intermezzi para Piano*, de sua própria autoria, em que vários parâmetros, dentre eles o campo de tessitura, definem as partes da heterofonia presente na peça:

Acontecimento	Densidade Horiz.	Intensidade	Timbre (artic.)	Tessitura
a	alta	p	non legato	agudo
b	média	mf	legato	médio/grave
c	baixa(com acrésc. vert)	f	staccato	grave

Cada acontecimento, na peça, tem essas características. O que se tem, aqui, é uma análise calcada nas qualidades específicas de cada acontecimento. Os parâmetros sempre estão em nos auxiliar em todas as análises.

Indica, nas aulas III_5 e 12, diferenças do uso do campo de tessitura nos sistemas tonal e dodecafônico, chamando a atenção para a necessária imantação, naquele, para a hegemonia da tônica – no Sistema Tonal seria necessária, portanto, a concentração no Campo de Tessitura. Necessidade inexistente no sistema dodecafônico, por não privilegiar a hierarquia de graus. Uma relação direta, portanto, entre o sistema de referência e o campo de tessitura.

> Usando como exemplo, ainda, a série de Webern, temos que, em relação ao Campo de Tessitura, uma segunda menor (sib-lá), não necessariamente deve ser uma segunda menor. Poderá ser uma nona menor. Ou uma sétima maior (intervalo invertido) ou ainda distribuir este intervalo mais longe no Campo de Tessitura, ou seja, pode ser distribuído pelo Campo de Tessitura inteiro. Não se trabalha mais com imantação (atrações) no dodecafonismo como antes fora parte inextrincável no tonalismo.
>
> Quanto mais a Música caminha para o século XX, mais ela se coloca no Campo de Tessitura por inteiro. Em Mozart, por exemplo, o Campo de Tessitura é mais concentrado do que em Beethoven. Mas Beethoven amplia o Campo de Tessitura utilizando-se de repetições para deixar a polarização clara. Essa ampliação do Campo de Tessitura e o modo como a série se instala nele (livremente) são características da própria série. O dodecafonismo sistematizou o uso do Campo de Tessitura.
>
> Quanto mais a imaginação trabalha, mais elementos para trabalhar o Campo de Tessitura, teremos. Uma outra possibilidade de utilização da série são as formações de acordes. Eles não têm de estar imantados, isto é, cada nota pode estar distante da outra no campo de tessitura sem nenhum problema com a imantação.
>
> Este uso sistemático do Campo de Tessitura é um solfejo a mais que deve ser treinado. Não há graus, nem hierarquia.
>
> Podem ser feitos acordes de um sem número de sons (até doze). Se os sons estão simultâneos, não importa a ordem que estejam. Pode-se dar dimensões diversas aos acordes: basta mudar uma nota de lugar (da mais aguda ela passa a ser a mais grave, por exemplo). Acordes com diferentes distâncias no Campo de Tessitura, etc. Tudo isso são experiências incríveis de solfejo, de possibilidades de variação, etc. É interessante fazer pequenos exercícios, durante três ou quatro dias, fazendo experiências com harmonias. Atentar para o fato de que vamos lidar com duas coisas novas: tensões e distensões das

> mesmas notas. Isso se dá em relação às distâncias entre elas no Campo de Tessitura (III_5);
>
> > Mas o campo de tessitura, no dodecafonismo, tem um novo significado (se revela), porque na música tonal ele está concentrado para facilitar a imantação; tudo se dando em um curto âmbito no campo de tessitura (III_12);

Nas aulas do quinto e sexto módulos, o professor repete reiteradas vezes a importância de se pensar o campo de tessitura como dado fundamental da linguagem também no controle das polarizações, já que a localização no espectro pode influenciar sua direção (assunto abordado mais concretamente na oitava aula do quarto semestre (IV_8), a propósito da apresentação da *sociologia das alturas* de E. Costére):

> > O que se pode fazer com essa melodia é tentar tomar cuidado com outras direcionalidades. Exemplo: ir para o grave é uma direção. O pontilhismo não é direcional, por exemplo, mas eu posso direcioná-lo: basta que ele se dirija para um dos extremos.

Seguindo o modelo adotado (aula II_2), a próxima propriedade do âmbito das alturas, são as **qualidades harmônicas** e **melódicas** e, então, o problema antes mencionado aparece com força. As qualidades harmônicas e melódicas dependem, segundo este pensamento em estudo, fundamentalmente do sistema de referência, pois é a partir dele que figuram as relações entre as freqüências. Antes, há de se lembrar que, aqui, a palavra *qualidade* tem o sentido de *propriedade*.

Mesmo dentro de um sistema de referência determinado, essas relações podem ser diferentes da usual (e aí se veria a capacidade criativa do compositor em burlar as regras – sua individualidade). Há de se buscar, portanto, em cada caso, compreender que surpresas o compositor, dentro de seu pensamento musical, causou no ouvinte quanto às relações entre as notas que escolheu; quão surpreendente é o contorno da melodia ou se uma melodia é excepcional justamente por não ter contorno melódico (vide o caso do *Prelúdio nº. 4*, de Chopin, analisado na aula I_2):

> > O que temos nessa melodia? [O professor toca somente a melodia] O que há de excepcional nela? (Veremos as características de uma melodia mais detidamente um pouco adiante no curso, mas vamos adiantar um pouco agora, apenas para esclarecer

> esse ponto.) O próprio de uma melodia é mover-se no campo de tessitura, desenvolver essa linha é importante. Mas aqui, ela é excepcional por ter um caráter único, pois move-se minimamente entre os pontos e só mais adiante atinge o que é uma melodia: a movimentação livre das alturas pelo campo de tessitura. A relação intervalar dessa melodia também é surpreendente: 2ª menor, 2ª maior, 2ª menor, até chegar à plenitude da "melodia". É uma melodia excepcional, pois cria algo diferente do usual.

Sobre melodia, todo o pensamento sistematizado parece estar nas duas últimas aulas do primeiro módulo, conforme já comentado outrora, mas cite-se aqui um trecho:

> A melodia é algo que mais convence na música. E isso está na História do mundo inteiro. O que é a melodia, a não ser uma sucessão de notas no tempo? Mas há outras qualidades que fazem uma melodia ser convincente.
>
> No século XX, houve um certo "deixar acontecer" da melodia. Depois do tonalismo, houve um grande momento melódico, que foi o Romantismo, porque cada um trouxe, de sua origem, um *modo* que, de certa maneira, se espalhou pelo mundo. Com a fragmentação do tonalismo, a concentração de melodia diminuiu.
>
> A música contemporânea atou a melodia à tonalidade e, por causa de uma reação contra ela, deixou de pensar aspectos importantes da melodia. O timbre, que foi trabalhado após Debussy, foi a preocupação maior da música contemporânea. Depois de Debussy, começou-se a ouvir o timbre. Isso pode ter sido uma das causas do esquecimento da melodia, também.
>
> No passado, há melodias incríveis que não são tonais. Mas a música contemporânea, como já disse, provavelmente por reação ao tonalismo, desprezou-a um pouco. [O professor canta uma melodia ("Can Shee Excuse my Wrongs") de J Dowland] É genial essa melodia! O que tem de incrível? A métrica. Essa é de um grande músico. Mas algumas melodias populares podem ser tão incríveis assim, também.
>
> Agora, ouçam essa, que é incrível como sucessão de notas. [Canta uma melodia de Chopin, provavelmente do Concerto para piano nº 1] Bem, é impossível canta-la, porque é uma melodia para piano. As melodias deveriam, como esta, ser escritas para um instrumento, e as melodias deveriam se ressentir disso.
>
> [O professor canta o tema do Concerto nº 3, de Rachmaninoff] Essa é incrível como sucessão de notas, porque ela sempre gira sempre em torno da mesma nota. [Interrompendo-se por um instante, diz] Reparem que, esta agora, não se fixa em nenhuma [Retomando o tema].
>
> Algumas melodias são incríveis porque tratam dos mais diversos assuntos [Faz ouvir o tema do concerto para piano e orquestra, de Schumann]. Uma melodia que tem a mesma classe, que vem de uma essência harmônica, é essa aqui [canta o tema do movimento lento do quarteto com piano].
>
> Essa é uma peça incrível porque combina sistemas de referência dos mais diversos. [Canta o tema do concerto no 4 de Saint-Säens] É pentatônica, mas depois modula - e esta modulação não está prevista no sistema pentatônico. E ainda as maneiras diversas de arrematá-lo segundo as duas situações diversas (I_13);

> Para se pensar a melodia, como qualquer coisa que eu queira pensar em música, estou pensando a partir da simultaneidade dos parâmetros do som: altura, timbre, duração e intensidade.
>
> Vou tentar colocar algumas coisas em relação à altura. E, relacionado a ela, temos:
>
> o campo de tessitura: não posso pensar em melodia sem pensar no campo de tessitura. É muito importante (notem que estou pensando o campo de tessitura em função da melodia). Tenho de ter consciência de que ele está ali. Saber que o campo de tessitura tem três dimensões: agudo, médio e grave; e que cada dimensão também tem outras três dimensões (agudo, médio e grave).

Como estou pensando sobre a melodia em relação às alturas, tenho que pensar em contorno e direcionalidade. E, de cara, tenho tendências ascendente e descendente, ou ainda melodia em ziguezague. Isso pode se dar em uma proporção pequena, média ou grande. Por exemplo, posso ter uma melodia em ziguezague feita de pequenos ziguezagues.

Ainda em relação às alturas, temos o índice de recorrência de freqüências, que pode ou não resultar em polarizações sobre algumas freqüências, etc. Por exemplo, se compararmos a recorrência de freqüências de uma melodia dodecafônica com a melodia do Concerto nº3 de Rachmaninoff, elas deverão ser diferentes. Ele tinha dom para melodias, mas era um homem do passado. Não serve como modelo, mas deve ser usado para que tomemos consciência.

Temos, ainda, os limites da melodia, que têm um motivo: muitas vezes o próprio limite do campo de tessitura do instrumento, por exemplo, delimita a melodia. Mas, sobretudo, tudo isso (direcionalidade, limitação no campo de tessitura, etc) deve ter um motivo que é tentar dizer alguma coisa melodicamente.

Ainda quanto às alturas, temos as relações intervalares: que tipos de intervalos serão utilizados? Um modelo de sobreposição de terças existe há, mais ou menos, 250 anos, e foi utilizado por gente muito boa (Bach, Mozart, etc). Quais intervalos eu vou privilegiar para manter a atenção do ouvinte? Como projeto isso? Essa consciência é importantíssima. Tensões, relaxamentos. Quanto mais amplo o escopo do intervalo, menos tenso ele fica. E, finalmente, o que deveria ser a primeira preocupação: o sistema de referência.

Que tipos de ambigüidades ele me proporciona? Sem o sistema de referência não há crítica. Antes de pensar na melodia, deve-se pensar o sistema de referência. Há o problema da direcionalidade/ não direcionalidade, etc; e tudo isso está intimamente ligado ao sistema de referência, também. Ou há tensão/relaxamento, em um jogo bem dirigido (tonalismo), ou há uma distensão (modalismo), ou há tensão contínua (dodecafonismo).

Quanto à intensidade, há de se ter uma enorme consciência musical para pensar a intensidade. Mesmo na História, a preocupação com a intensidade apareceu mais tarde. Começou no Barroco e, com Beethoven, alcançou-se a consciência plena (pode-se dizer que Beethoven era o artista da intensidade).

A intensidade pode ser passional, expressiva ou estrutural. Ela é muito importante. Distingue-se um grande artista pela consciência da intensidade.

Depois, temos o timbre. Interessa-me falar sobre o timbre quando falamos em melodia. Deveria ser a primeira coisa a se pensar em uma melodia. Vou fazer uma melodia para quê? A melodia deveria ter uma implicação timbrística logo de cara. Mas não pensamos nisso ao fazermos uma melodia. Por que? Porque estamos repetindo. Há um timbre base e mudanças de timbres dentro desse timbre base (violino é o timbre base e ele pode ser tocado com o arco sobre o espelho ou sobre a ponte, por exemplo). Não pensar é repetir coisas. Pode haver um timbre base e uma mescla de timbres bases. Pensar em uma melodia para clarinete e não pensar sobre suas três regiões tímbricas é não pensar no clarinete. A mescla é uma melodia para vários instrumentos mas, quando pensarmos o timbre base, devemos pensar, sobretudo, como ele interfere na melodia (uma melodia para voz deve ser diferente de uma melodia para oboé e uma melodia para voz e oboé deverá ser diferente das outras duas, por exemplo).

É bom lembrar que, intimamente ligadas ao timbre, também estão as articulações que, sabidamente, mudam o timbre do piano, por exemplo.

Finalmente temos o problema da duração. Isso tudo é como os quatro parâmetros ocorrem em relação à melodia. A duração me dá, já de cara, duas definições: tempo e densidade.

As durações não existem sem uma definição de tempo. Não pensem em uma melodia sem pensar no tempo, que é um atributo da duração. O tempo pode ser fixo ou móvel. Se é um, não é outro. Mas ele também pode ser uma montagem de tempos fixos. Quando o tempo é móvel, ele incorpora acelerandos e retardandos, ou uma mescla de tempos fixos e móveis.

> A densidade é uma dimensão do tempo, também. Mas é dentro do tempo. É a partir de uma idéia do tempo que tenho uma idéia de densidade.
>
> Por fim, devemos entender que tempo, densidade e duração estão ligados entre si e com o sistema de referência. Por isso não se pode pensar em Chopin sem o rubato, que ele trouxe da música folclórica polonesa e da harmonia pós tonal que ele empregou. Chopin não era um compositor tonal. [O professor toca, ao piano, uma Mazurca, de Chopin] Um compositor clássico não se exprime assim. Isso só acontece no âmbito de um modalismo do folclore polonês. Como harmonizar algo em lá, onde o mi bemol é fundamental? Ele quis imitar bem: criar sobre a História, e não imitar mal (repetir). Não adianta atar coisas novas às idéias velhas. Tomar consciência. Aplicar ritmos múltiplos de dois e três é próprio de um sistema de referência. Depois de tudo o que já aconteceu na História, não se deve fazer isso.
>
> Para terminar, quero que vocês saquem duas coisas: esse trabalho sobre a melodia foi excelente para criar uma dialética com a polifonia que colocamos, é a melodia, e que essa é que é a idéia extraordinária: mesmo em uma melodia, já se tem um polifonia. É por isso que devemos tomar consciência (I_14).

O professor trata de harmonia - tendo este termo o sentido de resultados de freqüências simultâneas – e diversos sistemas de referência no quarto semestre, apresentando a teoria de E. Costére, mais diretamente na aula IV_5, porém seguindo com o tema até seu fechamento:

> Por ser o cristianismo universal, ele não aproveitou-se das músicas existentes em nenhum dos confins do Império Romano. Tomou da Grécia os modos de sua teoria, batizou-os (cristianizou-os) e estabeleceu como sistema de referência para a Música Cristã. Os modos gregos sem a música grega como sistema de referência para a música cristã.
>
> O homem se dotou desses sete modos e começou a trabalhar com eles. Mas havia três problemas graves: tudo, na natureza, existe a partir de contradições. Eis um dos problemas que havia: a antitônica - o trítono. Dificuldade de afinação e, modalmente, ainda mais complicado. Isso aconteceu. Se o homem fazia, por exemplo, uma quinta no modo de si, é difícil de afinar! Então, ele criou certas regras: só se pode chegar na quinta por graus conjuntos, no modo de si. E, ainda mais complicado foi ficando, à medida em que o homem começou a cantar polifonicamente. Por isso ele começou a se criar regras. Por causa desse prazer polifônico, que é típico do homem ocidental. Isso foi um dado que não estava previsto: resolver o problema do intervalo si-fá, mas, dialeticamente, eu arrumo aqui, desarruma-se lá.
>
> Então, recapitulando, a primeira coisa foi o trítono; a outra, foi a ereção da polifonia: fazia-se com duas vozes, inicialmente, mas podia-se fazer com mais. E os problemas iam sendo resolvidos à medida que o homem construía-se uma polifonia consciente. E isso é a História. E, no final do modalismo, de tanto corrigir esse intervalo (trítono), o homem tinha, ao invés de sete, doze notas.
>
> Percebam que temos o primeiro modo, que vai de dó a dó; outro, de ré a ré, etc. Observem que, sobre a nota dó, tem a fundamental (dó), a quarta (fá), a quinta (sol) e a sensível inferior (si). Pensem sobre os outros modos.[O professor analisa os outros modos] No modo de ré, temos a fundamental (ré), a quarta (sol), a quinta (lá) e não tem sensível. No de mi, temos a quarta (lá), a quinta (si) e a sensível superior (fá). Daí coloco, já neste passo, outro dado psicoacústico: a sensível inferior escorrega mais naturalmente. Os dois modos (dó e mi) têm a quarta, a quinta e a sensível, mas o de dó tem a sensível inferior, que resolve-se com mais prontidão. A aptidão do escorregar da sensível fez com que, na prática não sublinhássemos a terça, que poderia escorregar com soltura para outra polarização. Então, essa seria uma explicação da regra que diz, no tonalismo, que não se pode duplicar a terça do acorde. Duplicá-la seria dar-lhe uma força atrativa que pode tirar a força atrativa da tônica. [Termina a análise dos outros modos]

> A gente pode, a partir dessa análise, também observar porque o modo maior prevaleceu e é isso que faz com que mesmo que uma música seja em menor, ela termine em maior. Porque o modelo da escala maior, que é o modo de dó, tem mais notas atrativas do que o modo de lá, que é o modelo para a escala menor. No final da renascença havia dois modos: o maior e o menor, com a terminação jônica. Já tudo preparado para o momento seguinte, que era o sistema tonal.
>
> Faltava resolver a desigualdade entre os meios tons, que foi resolvida e, de cara, possibilitou modulações. E uma outra resolução a tomar foi restringir o acorde de sétima à dominante, porque, senão, não se resolve a tonalidade.
>
> O que fez possível a tonalidade (a inclusão dos intervalos de meio tom) corroeu-a, no final. Não se pode falar de tonalidade depois de Wagner, e, então, chega Schönberg e organiza tudo isso. Mas esse estado de coisas já existia e, com isso, dizemos que a música é o resultado de uma prática universal.
>
> A polarização ocorre de duas maneiras: ou em uma monodia, ou em uma polifonia (melodia ou harmonia). Vou dar exemplo das duas. Vou tentar uma melodia que polarize dó. E posso fazer isso tentando fazer uma melodia com essas notas [põe, na lousa, uma melodia - sem ritmo - pontilhista, com as notas ré, mi bemol, fá, ré, sol sustenido, fá sustenido si, sol, lá bemol, sol e dó] É uma melodia atonal, mas polariza tanto o dó quanto uma melodia tonal, porque quanto mais longe uma da outra no campo de tessitura, a nota perde imantação. Veja que as mais polarizantes estão mais próximas de dó. O fá sustenido, aí, desequilibra o conjunto anterior, mas como não se resolve, não compromete a polarização de dó.
>
> Agora vou tentar a outra alternativa: evitar as polarizações [escreve uma seqüência com as notas dó, fá sustenido, sol sustenido, ré, mi, dó sustenido, etc] estou cercando tudo de antitônicas, e o resultado é totalmente diferente do anterior [toca, ao piano, as duas].
>
> Posso ter um domínio fabuloso sobre o material atonal. Por exemplo, Schönberg foi dominado pelo material no minueto do op.25, em que ele pretendia uma peça dodecafônica e que é em si bemol, tão forte quanto uma peça tonal. Agora não: eu domino isso. Tenho consciência de que posso dominar isso.
>
> Esse tipo de exercício, eu gostaria que vocês fizessem. Façam e ouçam, ao piano ou outro instrumento, melodias maiores. E com acordes. Um exemplo, com acordes de três notas [escreve três acordes: ré, mi bemol, fá; sol sustenido, ré, fá sustenido e si, dó, sol sustenido; e toca-os, ao piano]. Cantem as fundamentais: tende para si. O primeiro acorde vai ser sobre ré, o segundo não polariza nada, mas a localização privilegiada de fá sustenido privilegiou a resolução em si, no terceiro acorde.
>
> Isso coloca, para a gente, o problema das cadências. Elas podem ser afirmativas ou suspensivas. Isso acontece, também, em uma música não tonal, porque é um dado da natureza: na escala de ressonâncias, os extremos atraem e o centro repulsa. E que essa dialética é o resultado simultâneo de atrações e repulsas, equilíbrio e desequilíbrio.

E segue ...

Outros elementos da música podem ser relacionados ao campo das alturas e, se essa maneira de encarar a linguagem subentende um exercício de reflexão sobre os dados da mesma, é possível tentar ampliar a lista original da aula II_2.

Do livro *Beethoven, proprietário de um cérebro*, temos que o **princípio unificador** também pode estar relacionado junto ao parâmetro altura; mas não é só nesse trabalho que sua

importância é levantada. Em todo o primeiro módulo, mais notadamente na aula 2, o assunto é tratado. Neste caso, para esclarecer que, nem só da simultaneidade vive a música, mas também das relações entre as diferentes partes, o professor diz que "(...) o princípio unificador pode acontecer num acaso ... mas deve acontecer de modo consciente, como é o caso de Chopin. Resolver isso é compor, pensar a música. Ou seja, como relacionar as diferenças em um corpo só".

A definição fica a cargo do próprio livro, já que, durante a transcrição desta aula em particular, o escriba optou por apenas citar a fonte e não a definição propriamente dita. Portanto, tem-se que:

> princípio unificador: célula básica, a idéia primeira (ontogênica) aunando as entidades temáticas heterogêneas: consubstanciando-as em um todo homogêneo. Essencialmente, um elemento formativo. Idéia recorrente, recirculando por toda a obra. Germinal.

Na aula VI_13, que trata da variação, alguns aspectos são contemplados do ponto de vista das alturas. Por exemplo, a retrogradação e a inversão melódicas como formas de se variar etc. Mas esses recursos também são apresentados em relação às durações, quando se trata do ritmo. Por isso, colocá-los aqui seria tolher a amplitude da verdade: esses são recursos de variação aplicáveis, a rigor, a todos os parâmetros do som. Portanto não são propriedades da linguagem musical, mas recursos utilizados por compositores nos diversos estágios da linguagem na sociedade ocidental, não sendo classificáveis em um ou outro somente.

Assim, para Willy, pensar sobre o parâmetro da altura é observar como o compositor articulou as idéias em relação a este (o mesmo em relação aos outros) e que essas são as principais propriedades que integram esse domínio. Porém, certamente há outras e elas podem saltar à vista em uma análise, ou na tentativa de organizar o material para uma composição ou, ainda, em um exercício puro de reflexão. Porém, esses parecem ser os mais abrangentes, podendo servir de parâmetro de comparação em busca de uma compreensão. Exemplo: ao ouvir o conjunto

integral das sonatas de Beethoven, pode ser feita uma comparação do trabalho do compositor nesses quesitos do domínio das alturas etc.

3.4.2 Timbre

Quanto ao timbre, o primeiro impacto que o professor causa em seus alunos está na sexta aula do primeiro semestre, quando apresenta diversas versões da *Oferenda musical*, de Bach. Ao apresentar a orquestração de A. Webern, ele chama a atenção para este dado fundamental da linguagem e a necessidade de ouvi-lo também, além das notas. Propõe, a partir da audição de algumas obras de Anton Webern, um solfejo completo que contemple também a audição de sons sem altura definida.

Na aula V_2, Willy incita os alunos a perceberem "como se apresenta o jogo timbrístico da idéia, porque (...) no ocidente não há uma preocupação fundamental com o timbre. Em outras culturas, por exemplo, o mesmo conjunto de notas pode ser outra música, se o timbre for mudado".

Um pouco antes, na mesma aula, diz que "o homem já inventou um sem número de instrumentos e conseguiu, com isso, timbres extraordinários. Com a tecnologia da geração eletrônica de timbres, tornam-se quase infinitas as possibilidades timbrísticas". Ele está chamando a atenção para o timbre como força na comunicação musical.

Na análise da *Sonata opus 57*, de Beethoven (aula II_3), o professor mostra que os intervalos harmônicos também podem determinar um timbre (exemplo no livro *Beethoven, ...*) em

instrumentos solo (no caso, o piano) ou mesmo em conjuntos. Também pulsos reiterados, ou alternâncias entre agregados verticais e uma só nota (filtragem) podem variar o timbre:

> As duas oitavas do início, movendo-se no campo de tessitura, é um timbre fantástico. Nunca isso havia ocorrido na História. [Lê o capítulo 24, do livro] Todas essas mudanças timbrísticas estão escritas. Beethoven está querendo dizer coisas diferentes. Não é a mesma dimensão da Waldstein, mas é a mesma idéia. Ouvir isso é incrível! Isso diz coisas.
>
> Ouçam a alternância de timbres do compasso 108. Um cara sem computadores ou sintetizadores trabalhou os timbres tão bem. Não adianta se apoderar do sintetizador sem ouvir antes: o resultado é grosseiro. Beethoven chegou, com o timbre, tão longe, que só é comparado às descobertas da música eletroacústica do século XX. É uma maneira de ouvir tão nova só comparada a essas experiências. Depois de tantos laboratórios, conseguimos ouvir como um surdo há quase dois séculos.
>
> Mas essa peça é muito mais sutil do que uma música eletroacústica. E essa peça é uma abstração incrível. Não há melodia, nada. [Faz ouvir, novamente, a peça] Ouçamos o timbre.

Também entram nesse domínio do timbre as articulações. Na aula I_8, citada anteriormente, o timbre também ajuda a definir as partes da heterofonia da peça, por meio das diferentes articulações ao piano.

Na escuta seletiva proposta na análise da *Apasionata*, de Beethoven, na aula II_3, o professor destaca o uso de aparentes ornamentos (o trinado, neste exemplo) como uma possível variação de timbre (conforme leitura do livro).

Vale salientar a preocupação do professor em chamar atenção para um dito de Stravinsky, no qual dizia que ele sempre tinha uma idéia para compor a partir da encomenda, isto é, do conjunto instrumental à disposição. Assim, sempre que pedia um trabalho, Willy orientava para que ele fosse iniciado pela definição do conjunto instrumental e todas as possibilidades timbrísticas e técnicas dos instrumentos escolhidos. Inúmeros testemunhos de seus alunos deverão poder confirmar esta preocupação também na segunda fase do curso.

Na aula IV_9, cita o *Bolero*, de Ravel, como exemplo de uma direcionalidade através do timbre – um desenvolvimento pensado a partir deste parâmetro. Embora o professor não

demonstre por meio de análise ou outro meio concreto esta afirmação, esta é uma escuta possível desta peça.

3.4.3 Intensidade

Em se tratando deste parâmetro, a partir da aula base (II_2), tem-se a gama de intensidades possíveis: do *pppp* ao *ffff*. Na aula V_2, no entanto, o professor esclarece um pouco mais este dado, dizendo que as intensidades podem ser apenas um ornamento, ou podem ter uma função de acabamento final ou ainda estrutural, na peça.

Na mesma aula, ele pede aos alunos que pensem na intensidade, porque "ela pode fazer parte da idéia, isto é, ao ter a idéia, a intensidade já está no conjunto. Ou ela pode complementá-la. E que se deve, portanto, analisar as relações entre os níveis de intensidade no conjunto etc".

Na aula II_3 durante a análise da *Sonata op.57*, de Beethoven, Willy repete o conteúdo do livro no qual se baseia (*Beethoven, proprietário de um cérebro*): que este compositor passou a usar a intensidade musicalmente porque, nesta peça, esta está em função de idéias musicais e não por força de representação das emoções humanas, por exemplo. Por isso, os extremos, do *ppp* ao *ff*, neste caso, saíram da pena do próprio compositor. No livro há os exemplos que garantem a defesa desta afirmação, por isso não cabe aqui essa prova. Ainda desta fonte, o autor define os usos possíveis da intensidade. Por fazerem parte da aula, essas informações podem ser transcritas aqui:

> Na produção musical do Ocidente – até Beethoven – a intensidade aparece como elemento subsidiário:
> 1) a nível expressivo ("f": resoluto, desesperado, tenso; ou "p": terno, calmo, triste).

> 2) ou segundo a cinética de contraste de origem barroca (**tutti** e **soli**).
> 3) ou se plasma sobre os eixos de tensão/relaxamento dos encadeamentos harmônicos (p. 57).

Na aula IV_9, Willy aponta para a direcionalidade através da intensidade, citando uma canção de Ernest Chausson, chamada *Chanson Perpetuelle* e, então, este pode ser um exemplo também de um uso estrutural para a intensidade, apesar de não existirem provas para esta afirmação nos transcritos. Ainda assim, pode ser uma possível escuta para esta peça.

3.4.4 Duração

Sempre rememorando a aula II_2, que foi adotada como base para este trabalho, tem-se que, do ponto de vista das durações, os valores rítmicos da peça são evidências mais aparentes. Antes, porém, está o que baliza esses valores: o **tempo**.

Da aula VI_13, tem-se a afirmação de que a base de tudo é o tempo já que, se os valores rítmicos são relativos a uma base temporal (dado pelo andamento da peça), o tempo é o fundamento esses valores. Na mesma aula, o professor trabalha a idéia deste dado fundamental, compreendendo que o tempo pode ser estável ou móvel, dentro de uma gama que vai do *largo* ao *vivacísimo*. O tempo, portanto, como **andamento**.

Pode haver um outro aspecto do **tempo**. Uma mobilidade de tempo, durante o curso do andamento, por meio de indicações como *acelerando*, *ritardando* ou *rubato* entre outras, que movimentem a estabilidade temporal modificando desta forma as relações entre os valores rítmicos presentes.

Apresenta, na aula II_3 durante a análise da sonata opus 57, de Beethoven, uma série de exemplos que este compositor faz dos recursos que este tipo de manipulação do tempo provoca nas relações entre os valores rítmicos do acontecimento musical: “Percebam que ele dá medidas bem concretas ao longo da peça inteira. E muda essas medidas”. Modificar o andamento, portanto, é modificar as relações entre os valores rítmicos.

Contempla, na mesma análise, as mudanças de **valores rítmicos** - as figuras rítmicas. Com vários exemplos no livro apresentado na aula em questão (II_3), chama atenção, também, para o uso dos silêncios na peça analisada (sonata opus 57, de Beethoven).

Utiliza outro exemplo do uso das durações: as praticadas pelos compositores pré-tonais:

> (...) ouçam Machaut, Dowland e os músicos da Ars Nova. As durações são muito melhor utilizadas que no sistema tonal. Porque era próprio do modalismo uma liberdade rítmica e métrica das vozes do contraponto. É mais livre, o ritmo., mas afirma também que (...) Mozart já havia começado a ouvir as durações e Beethoven levou às últimas conseqüências esse trabalho com as durações.

Na aula V_2, Willy exemplifica algumas possibilidades de variação das relações rítmicas no trabalho de composição:

> Quanto ao ritmo temos:
> - modificações em uma ou mais durações de notas*;
> - defasamentos (vide pg 12 do Carnaval, op.9 de Schumann)*;
> - adaptações a diferentes compassos (vide Sonata op. 53 de Beethoven)*;
> - retrogradações, nos ritmos retrogradáveis; i.e, não palíndromos, ou seja, que ao serem retrogradados, apresentem variação*;
> - adaptações, de segmentos motívicos, a determinados padrões rítmicos (vide Euzébio, do Carnaval op. 9 de Schumann)*;
> - repetições de notas (vide Campanella, de Liszt e Reconaissance, do Carnaval op.9 de Schumann)*.
> [* Todos os exemplos foram reforçados, ao piano, pelo professor].

Pode-se fazer um paralelo com a semântica e entender os valores rítmicos – as figuras – como o paradigma; sendo as danças, os ritmos, a métrica de uma melodia etc, o sintagma – o discurso propriamente dito.

Um outro aspecto do tempo está discutido na aula V_3: o professor afirma que o compositor tonal já ganhava o **tempo musical** do próprio sistema de referência.

> O tema clássico projetava um tempo musical. Para existir, ele tinha um tempo optimal para que a tonalidade, os motivos básicos e a cadência fossem percebidos. E esse tempo relacionava-se com a velocidade da música, isto é, um tema de muitos compassos tem praticamente o mesmo tempo (ideal) de outro de poucos compassos, se o primeiro tiver um andamento mais rápido que o segundo. Os temas podem ter 4, 8, 16, 32, 64 e até mais compassos, mas seu tempo de duração é praticamente o mesmo, pois o número de compassos está diretamente ligado ao andamento da peça. O sistema de referência é tão incrível que engendrou um tempo limite para a compreensão!

Afirma, um pouco mais adiante que está "trabalhando o conteúdo tonal para que tenhamos consciência do fato lingüístico assentado sobre um modelo que, embora datado, é extraordinariamente viável como modelo, dada a universalidade de sua gramática"; e que, por não termos hoje um sistema de referência como o tonalismo, há de se "fazer uns exercícios, tendo idéias musicais e perguntando, primeiro a nós mesmos, depois a algumas pessoas, se a idéia está inteligível. E, continuar tentando até conseguir um tempo optimal, comparado com o do compositor tonal".

Neste caso, então, **tempo musical** seria o tempo necessário para que uma idéia musical seja inteligível, mas, como não poderia deixar de ser, este tempo se relaciona também com outros parâmetros e, então, o quinto semestre, com seu "curso de composição" pode tornar-se uma fonte de exemplos e idéias de como colocar, no tempo, idéias sem uma fundamentação concreta (sistema de referência coletivo) e, conseqüentemente, sem seu tempo musical dado de antemão.

Pode haver outros dados relativos ao campo das durações. Mas um caminho inicial já está traçado aqui. Um lugar de onde partir, para se tomar consciência dos dados relativos ao tempo e seus desdobramentos.

3.4.5 Outros parâmetros

Aparte os parâmetros do som, outros parâmetros – que Willy chama de composicionais – podem facilitar a compreensão de determinadas relações de partes do objeto de estudo.

Um deles é a **densidade**. Em várias aulas o professor cita a densidade como um fator de peso nas relações musicais e é comum referir-se a ela como uma dimensão do tempo, como na aula I_14:

> A densidade é uma dimensão do tempo, também. Mas é dentro do tempo. É a partir de uma idéia do tempo que tenho uma idéia de densidade.
> Por fim, devemos entender que tempo, densidade e duração estão ligados entre si e com o sistema de referência.

Há dois tipos de densidade: a horizontal e a vertical. A **densidade vertical** refere-se à quantidade de notas lineares em um determinado período de tempo. Uma melodia cujas durações são cada vez menores, aumentando a quantidade de notas em determinado período de tempo, pode ser um exemplo deste tipo. Na aula I_3, em que o professor analisa o *Estudo opus 25 nº 7*, de Chopin: um dos traços distintivos entre os acontecimentos simultâneos é a densidade vertical.

> E, a partir do compasso 4, posso definir que:
> - o acontecimento 1 é muito mais denso que as outras vozes (acontecimentos), o que não acontece no contraponto, que as densidades entre as vozes são balanceadas; este acontecimento tem um campo de tessitura mais amplo que os outros, e fica restrito à região médio grave; notamos ainda que ele tem uma curva melódica mais pronunciada e é muito móvel.
> - o acontecimento 2 é mais denso verticalmente (massa) e é reiterado pela pulsação de colcheia; tem uma natureza harmônica e tem o campo de tessitura praticamente imóvel.
> - o acontecimento 3 tem a menor densidade de todo o conjunto; é reiterado sobre valores de semínima e tem o campo de tessitura menos móvel e restrito na região aguda.

Já a **densidade horizontal** refere-se à quantidade de elementos simultâneos em determinado período de tempo. Por exemplo, a sobreposição de três vozes polirrítmicas criará uma densidade horizontal diferente do que a criada por três vozes cujos ritmos coincidam. Ambas

têm relação com o tempo e, então, poderiam ser colocadas no âmbito das durações. Mas a verdade é que a densidade é algo à parte, que pode ser controlado e não apenas o resultado de idéias alheias a esta propriedade. Para isso, há de se refletir sobre este parâmetro não só na análise de uma peça alheia, mas também na crítica ao material bruto a ser trabalhado na composição, ou ainda como possibilidade de variação, em ambos os casos.

Outro desses parâmetros alternativos pode ser a **direcionalidade**. No curso analisado há uma aula sobre a direcionalidade (IV_9) em que o professor tenta demonstrar que, embora na música ocidental a direcionalidade tenha se manifestado mais em relação à harmonia, podem-se encontrar exemplos relativos a outros parâmetros.

> A harmonia não é a única maneira de propor a direcionalidade. Mas, talvez, seja a principal, e isso é o que ele conseguiu determinar com precisão através de sua sociologia das alturas. Uma consciência disso dá margem a pensar qualquer tipo de direcionalidade, mesmo que não estejamos operando com o sistema tonal. E a consciência da sociologia das alturas ajuda-nos a lidar, como intérprete, com as idéias musicais, inclusive com a música tonal. Pensar em direcionalidades não somente harmônicas, mas sobre outros parâmetros, per se e combinados.
>
> O Bolero, de Ravel, tem uma direcionalidade timbrística. A harmonia não tem direcionalidade lá, mas, em um determinado momento, tem uma modulação jazzística deliciosa.
>
> A dinâmica também é outra grande força de direcionalidade. Há uma peça de Ernest Chausson, uma canção chamada Chanson Perpetuelle, que é um bom exemplo disso.
>
> Outro vetor de direcionalidade pode ser, também, de duração. Com a densidade, também pode-se operar extraordinária dose de direcionalidade. Um bom exemplo são as Variações [II movimento] da Sonata op. 111, de Beethoven. Há outras e outras, mas a harmônica é a principal.
>
> Uma peça será tão rica quantas mais direções existirem nela. Assim como uma peça vai ser mais rica quantas mais relações sejam intercambiadas entre as figuras de sua estrutura. É o próprio da música.

Há, também, direcionalidades parciais, isto é, não ligadas aos parâmetros do som, mas já a suas propriedades. Um exemplo disto é o campo de tessitura: uma melodia pode ter um direcionamento no campo de tessitura e essa direção pode variar, apesar de as alturas ou suas relações permanecerem as mesmas. Ou ainda, direções diferentes sobre o mesmo parâmetro em acontecimentos paralelos, por exemplo, em relação às intensidades. Um acontecimento pode se

direcionar do pianíssimo ao forte, enquanto que outro se mantém estável neste parâmetro e a idéia de direção pode distinguir ambos.

Outra propriedade que se encaixa aqui é a **montagem**. Discutida na quarta aula do segundo módulo (II_4) com base no livro *Beethoven, proprietário de um cérebro*, o professor faz, no início, uma relação com o cinema sob o ponto de vista deste dado comum a ambos. E dá, na seqüência, exemplos, contidos no livro, da consciência que Beethoven possuía dessa qualidade.

> Ficamos, na vez passada, de realizar a última leitura sobre a "Appasionata": a montagem. Para isso, vamos falar um pouco o que é uma montagem.
>
> O cinema trouxe à tona um problema interessante e importante para os músicos: a montagem. Os meios que os primeiros cineastas dispunham para contar uma estória era a imagem em movimento. Sem som. Com isso, eles contavam estórias inteiras. Lembro de um filme soviético chamado "A Mãe", em que há uma cena de batalha. Há uma seqüência que se inicia com uma tomada ampla do campo de batalha. Até que aparece um soldado em close-up, mirando e, do fuzil, sai fumaça. Há um corte para um cavalo empinando e outro para um soldado, com outro uniforme com a mão no peito, caindo. Quanta coisa ele contou só com isso! Somente com cortes! Notem que ele conta tudo, inclusive o som do fuzil, sem ter som. Isso é muito importante para o cineasta. Ele já tinha, de antemão, a operação toda.
>
> O cineasta faz muitas tomadas e, depois, organiza-as. Assim como um poeta está com todas as palavras na cabeça. O modo de ele por uma palavra junto à outra é importante. E, na poesia, as palavras podem adquirir outro sentido. [O professor recita um poema de Mallarmé, primeiro em francês, e depois o traduz] Vejam: "violas morredouras"; ora, violas não morrem. "Serafins em prantos" !, alguém já viu isto? Dessa forma o cara está contando o primeiro beijo.
>
> Assim, o cineasta pega essas tomadas, põe-nas todas no varal, e depois ele vai montar tudo isso. E, então, entra um fator com o qual a poesia não trabalha, que é o tempo. Na poesia, o tempo é de quem lê. No cinema, o tempo pode mudar a estória. Para um músico, o tempo também é importante. Quanto tempo um músico dá para a dominante, por exemplo? O que é importante é contar uma estória. E saber contar uma estória. Que tempo vou levar para, de uma tomada geral de um campo de girassóis, chegar a um girassol? Isso é determinante para contar a estória. É importantíssimo para a harmonia do filme. Mas não use regras de harmonia para isso. Lá, no cinema, pelo menos, eles testam a montagem. Experimentam.(...)
>
> A música também é uma montagem. E tempo. Mas é de outra dimensão porque trabalha com o som. Toda música pressupõe uma montagem, que nem sempre é consciente. Geralmente ela vem de um mau hábito. Tudo se relaciona. É a base da dialética e da montagem. Na música, o campo de tessitura, os motivos, o princípio unificador, etc, tudo isso se relaciona.
>
> Vou dar um pouco o vocabulário [lê o livro, definindo corte e tomada]. Vamos ver como fica [Vai ao piano e toca um arpejo repetidamente] temos uma tomada [faz algumas figurações, no agudo] outra tomada. Vejam, posso ficar mais tempo em uma tomada, posso intercalar as duas rapidamente, etc. [Faz todos os exemplos ao piano]. Está claro isso? [Improvisa um pouco mais, com as mesmas tomadas, a fim de esclarecer a montagem] Posso aumentar o tempo, diminui-lo, fazer algo em câmera lenta, etc.
> [Toca a "Ária em ré menor", de Scarlatti] Está na cara que é o mesmo motivo que está se desenvolvendo. São apenas close-ups. Uma consciência da montagem é importante para

> compositores e intérpretes, para que ele não passe pela estória intuitivamente. As nuanças de corte é que dão vida ao filme e também à música. (...)
>
> Com isso, temos uma idéia de como funciona. Vamos à análise. [Lê o livro, cantando os exemplos] Essa massa que aparece interrompendo o tema é um corte impressionante. E toda essa exposição foi feita com essa tesoura. Esses cortes são, também, dramáticos: onde deveria ser forte, ele faz piano, etc. São cortes impressionantes.
>
> Notem: do compasso 217 ao 218 temos outro corte incrível. Nessa gravação esse corte não está bem pronunciado. Mas isso é, realmente, uma idéia incrível. Imaginar que o corte é um processo composicional e também de interpretação, como se pode perceber. Nessa gravação ele não mostra esse corte. É apenas um pianista. No píu allegro, o corte é de tempo. São cortes. A idéia do corte está em todos os sentidos. Há cortes de timbre, de dinâmica, de durações, de tempo, etc. Beethoven trabalha com as simultaneidades.
>
> Temos algumas fusões impressionantes aqui. Uma delas, quando ele vai do compasso 34 para o 35, é uma fusão incrível; como idéia! Existe uma fusão impressionante dessa figura do mi bemol reiterado para a figuração seguinte. Ele faz uma fusão incrível!
>
> Há um fade-out da primeira figura com o fade-in da próxima para a entrada do segundo tema. [Lê o livro] Os trinados não se ligam um ao outro. Há de se fazê-los de tal forma que queiram atender o telefone na platéia. Sem enganar. É uma idéia de montagem impressionante.
>
> Os compassos 52 para o 53, 58 para o 59 e do 63 para o 64 são fusões incríveis. No compasso 65, existe um outro corte, agora sobre o campo de tessitura. Dos dois extremos do campo de tessitura, Beethoven concentra na região média. [Lê o livro]
>
> Do compasso 218 ao 234, temos uma panorâmica. Beethoven trabalha como se estivesse trabalhando diante de uma mesa de mixagens de estúdio sonoro. Aí também é possível fazer as coisas mais impressionantes. Glenn Gould fez muito isso. [Continua lendo o livro, citando e cantando os exemplos] Comparem o compasso 53 com os compassos 79 e 80. Temos a mixagem de dois materiais.
>
> Um caso exemplar: compassos 64 e seguintes, 203 e seguintes. Ambos têm os pontos de partida análogos. Meditem sobre a solução de Beethoven. Diferentes maneiras de colocar a mesma idéia. Mixam-se bandas de diferentes contornos, mas de mesmas densidades.
>
> Termina o texto com a paráfrase sobre Béla Balász: "a montagem torna-se criadora se, por seu intermédio, viermos a saber qualquer coisa que não tenha emergido do fragmento temático em si mesmo." Ou ele corta ou ele funde. É incrível!

E o faz também ao longo do trabalho, principalmente na questão da forma (quinto semestre) e mesmo no primeiro (aula I_7), em que analisa o equilíbrio formal em Chopin, transparecendo a montagem como fundamental para o reaproveitamento do mesmo material para diferentes funções, variando, ainda que dando unidade ao conjunto, embora o assunto tratado fosse a teoria de H. Pousseur e a palavra “montagem” não apareça no texto, pode-se subentender que é sobre ela que se trata o trecho abaixo.

> Agora voltamos a este estudo de Chopin e perguntamos: o que aconteceu aqui, que um baixo com acordes criou uma pluralidade de acontecimentos, apesar de todos serem de mesma natureza? Neste estudo não há naturezas diversas (imprescindíveis para acontecimentos simultâneos), portanto é algo mais interessante que a polifonia clássica

> por causa das defasagens. Neste caso, o que define a pluralidade de acontecimentos é a defasagem. Assim como se tivéssemos um som e defasássemos uma de suas ondas, teríamos dois sons. Isso também vale para quando se filtra ou se modifica o interior de um som.
>
> Mas, mesmo sendo de mesma natureza, notem o cuidado do compositor com o material. Notem, no compasso 21, como ele cria uma nova realidade apenas deixando imóvel o baixo. O baixo deixa de acontecer e assim ele cria uma parte B na peça: o pedal anula a mobilidade do baixo. Outro cuidado é que, por serem de mesma natureza, ele está sempre informando, não é repetitivo; mas dialeticamente também é difícil essa questão: deve-se informar muito, claro, mas sem deitar a perder a memória do original. Ou seja, há de se variar, mas sempre próximo do original.
>
> Vamos ver, a cada compasso, uma variação da mesma idéia. Uma informação incrível, por exemplo, está no compasso 9: a nota estática. Um mínimo de informação, mas o suficiente para uma grande variação (outra informação).
>
> No compasso 13, o mi fica parado. Agora vejam o compasso 17 e comparem com o 13. Depois, comparem com o compasso 7. Note que não é uma colcha de retalhos, tem uma profunda coerência, mas fica sempre variando.
>
> Notem como as retomadas são sempre diferentes. Vejam o compasso 37. Assim ele está sempre tentando dizer coisas. Vamos ouvir algo. [Faz ouvir o Estudo op.25 nº12, de Chopin] (I_7).

Espera-se ter sido possível demonstrar como funciona o pensamento do compositor Willy Corrêa de Oliveira quanto a relações entre parâmetros do som e as propriedades da música no intuito de compreender as partes do acontecimento musical e refletir sobre elas criticamente para relacioná-las, depois e em conjunto, com a História, não só da música, mas também a biografia do compositor, o contexto sócio-político e econômico da obra etc. Essas relações serão tratadas nos próximos subitens.

3.5 A prática e o rigor imaginativo

Sendo, portanto, a consciência de uma história materialista dialética uma das bases do pensamento do compositor Willy – um sustentáculo que impregna todos os setores de seu pensamento sobre a música – cabe agora discutir a maneira pela qual é articulada essa consciência histórica na compreensão das obras musicais. Em outras palavras, verifica-se como

essa consciência histórica se apresenta no resultado final da análise musical. E, para isso, abre-se um espaço para a discussão do emprego de teorias que oferecem novos ângulos de análise e reflexão não só em relação a uma obra em especial, mas também em relação à própria linguagem.

De que bastaria: ter uma consciência da História da Música a partir das transformações de seu material, relacionando-os com os períodos históricos; conseguir compreender os diversos sistemas de referência (suas regras e contradições); ser capaz de identificar os procedimentos técnicos dos compositores ao longo da História sem, no entanto, escrever música? Como ter a certeza de que se compreendeu o que se estuda?

Em vários momentos do curso o professor pede trabalhos práticos de composição aos alunos. Em outros tantos, defende que todos os músicos (compositores, intérpretes, musicólogos, professores etc) tenham a experiência da criação "porque o homem só compreende integralmente o que ele mesmo cria".

O próprio professor muitas vezes utiliza composições próprias para exemplificar aspectos musicais (aulas I_8, II_12, VI_9, VI_12 etc). E algumas questões do curso, como o problema da forma *ABA*, trabalhada a partir da aula V_6, foram resolvidas também musicalmente pelo compositor-professor como "prova" prática de uma teoria (texto teórico, aula V_8 e audição das peças correspondentes na aula V_9).

> Eu ia publicar um trabalho e pensei sobre a forma. Procurei exemplos desses casos, mas foi dificílimo. No caso do *A* literal, só achei uma possibilidade. Dos dois casos, o primeiro (*A* literal) é o mais difícil. Encontrei-o em uma peça de Schumann, o exemplo mais perfeito desse primeiro caso. Para o segundo caso, estava mais difícil localizar uma partitura adequada como exemplo. Como, à época, estavam descobrindo umas partituras de John Field na União Soviética e um pouco por outras partes do mundo, então resolvi escrever uma peça à maneira de John Field, mas que contivesse uma transfiguração de *A*. Estava trabalhando em alguns esboços quando ouvi, no rádio, um bom exemplo do que eu estava procurando: um *A* transfigurado.
>
> Sempre devemos propor novas maneiras de pensar velhos problemas. Tentar sempre fazer isso, que é a base da criação
>
> Os exemplos são a Siciliana, de Schumann, do Álbum da Juventude (exemplo único de *A* literal); e os noturnos op.27, nº1 e op. 37, nº1 de Chopin, como exemplos de *A* que volta transfigurado. No caso do Noturno op. 37, nº 1, a transfiguração dá-se

> morfologicamente; no caso do Noturno op. 27 nº 1, a transfiguração acontece na re-exposição de *a* no âmbito de *A*.
> [Toda a análise dos três exemplos apresentados foram publicados na Revista de Lingüística **Acta Semiótica et Lingvistica** Volume 1, nº 1, 1977, editada pela Sociedade Brasileira dos Professores de Lingüística, HUCITEC Ltda. Optou-se por não transcrevê-lo como aula, por ser este um texto já acabado, previamente publicado e sem contestações; além de ser toda a sua base . Esta aula, portanto, só terá sentido com a leitura do referido texto. Não valeria a pena transcrever a aula se, com mais detalhes, ela já está pronta. (Sugestão do professor).](V_8)
>
> Comecemos com as minhas tentativas de responder às questões que levantamos no nosso último encontro.
> [Faz ouvir **Três Instantes para Piano**] Antes de discutirmos a questão, isto é, analisar a peça quero, ainda, dizer algumas coisas sobre os problemas do encontro passado: falávamos sobre dois casos excepcionais da forma *ABA*: o *A* retornando literal ou transfigurado. Dissemos, ainda, que o usual é o retorno de *A* com variação. Se o *A* retorna sem variação (literal), ou o compositor não tem imaginação, ou é preguiçoso. Mas, nos casos que estamos discutindo agora, o *B* é tão excepcional, tão importante que, ou faz o *A* ter um retorno literal (desta vez composicional, isto é, por um ato de vontade do compositor), ou *A* é transfigurado por *B*, ou seja, tem sua natureza transformada por *B*. Fiz minhas tentativas, e hoje vou mostrá-las. Mas, apesar de pensar que a proposta desse problema, sob o ponto de vista musical e composicional, é ótimo, não estou bem certo de que seja possível resolver isso.
> Nessa peça, os três instantes (a soma das três peças do ciclo) formam um *ABA*. Mas cada instante também tem um *ABA* própio. O instante nº2 é o mais próximo que cheguei do *ABA* com retorno de *A* transfigurado. O *ABA* literal, nunca tentei. E o *ABA'* está presente em toda minha obra, praticamente. Penso que o *ABA'* (o retorno variado de *A*) é uma norma. E é uma norma porque atende às questões mais fundamentais da linguagem musical.
> [Faz ouvir novamente os três instantes] É clara a idéia geral? É possível ouvir o conjunto como um *ABA*? (V_9)

Ter dado uma solução musical ao problema proposto justifica que ele "encomende", aos alunos, suas respostas para o mesmo problema – o de criar peças com forma *ABA*, em que criassem três qualidades distintas de *A'* (que é o segundo *A*, a volta de *A*): *ABA'* com *A'* variado, com *A'* transfigurado e com o retorno literal de *A*, por força do próprio *B* – na seqüência das aulas. Mas, se uma maneira geral, só pode "encomendar" soluções musicais alguém que já deu soluções de mesma natureza para esses mesmos problemas. Portanto, também de uma maneira geral, praticar a composição pode justificar as propostas dessas experiências aos alunos.

Há outros trabalhos semelhantes ao longo do curso e, principalmente, nos quinto e sexto módulos, esta prática de encomendar peças aos alunos já se concretiza mais diretamente.

Nos primeiros trabalhos práticos encomendados aos alunos pode-se notar a preocupação de fazê-los criar peças em um meio incomum. Por exemplo, a primeira peça para rádios. Ao trabalhar a simultaneidade de acontecimentos musicais dentro da estrutura de uma obra da tradição, ele encomenda a seus alunos que criem e executem uma peça para rádio, com no mínimo três acontecimentos simultâneos (aula I_10, com apresentação e comentários na I_12). As causas para o uso desses "instrumentos" e as conseqüências disto, o próprio Willy justifica, depois de discutir os trabalhos mais diretamente, na própria aula I_12, encontrando um meio para refletir, sob a prova da prática social – já que todos os alunos tinham as mesmas regras de jogo para realizarem o trabalho – e conscientizar sobre a falta de um sistema de referência universalizante no capitalismo, suas causas e conseqüências. Este caso já foi transcrito quando se ocupou do sistema de referência, no subitem 3.4.1; portanto deve ser suficiente apenas referenciá-lo. O objetivo aqui é apontar para as relações entre as práticas musicais (composição, interpretação, audição etc) no fundamento de um trabalho com a linguagem; e apontar que também a prática pode demonstrar uma realidade social, à medida que se contrapõe a ela dialeticamente.

As relações com a prática se dão, também, com a interpretação. Na aula V_15, uma aluna, ao invés de tentar escrever uma peça com a forma condensada – trabalhada sob a perspectiva da obra de Schumann – pede para executar algumas e, então, o professor também a orienta a "pensar como intérprete". É sabido que o próprio compositor Willy Corrêa de Oliveira é capaz de interpretar, ao piano, não só algumas de suas obras, mas também algumas de outrem. Exemplos podem ser encontrados nas próprias transcrições do curso, como na aula I_2 em que o professor interpreta a peça que será analisada: o *Prelúdio n^{o} 4*, de Chopin. Infelizmente, os conselhos dados à aluna em questão não foram totalmente transcritos devido às dificuldades de se descrever, por exemplo, a digitação para manter a nota presa contida na primeira peça dos *Papillons,* de

Schumann. No entanto, “pensar como o compositor” é uma das características das análises contidas nesse trabalho e também é, segundo o próprio professor, um dos fundamentos para o que se quer “dizer” com o projeto (V_15), que é a partitura, ao interpretá-la.

> [O Professor, então, prepara a peça com a aluna, em uma aula de interpretação incrível, tentando fazê-la aplicar as idéias que ele havia dito anteriormente] Como ler uma partitura? O que interpretar? Como DIZER o projeto? Há de se pensar em cada momento e resolvê-lo.

Não se pode esquecer da prática também como ouvinte. Há de se praticar ouvir música, também. Ao recomendar que os alunos (e todas as pessoas envolvidas com música) ouçam a história e a música contemporânea (porque muitos dos alunos, então, nunca haviam tomado contato com peças deste tipo até a faculdade), Willy está recomendando que pratiquem ouvir música. Ter o hábito de ouvir música já é algo que nem mesmo os músicos, muitas vezes, têm mais. Conhecer sempre o que está acontecendo contemporaneamente, tomar contato com o maior número de músicas possíveis, buscar conhecer, freqüentar as obras (ouvir várias vezes a mesma música, porque, assim, se aprofunda a audição), ouvir uma peça várias vezes sob diferentes pontos de vista etc.

A prática, simplesmente, não garante uma compreensão do sentido da obra em análise. A prática de compositor, relacionada ao conhecimento da História, pode ajudar a interpretar relações estruturais tecidas pelo compositor em dado período histórico ou contemporâneo, já que este lidou com a mesma sorte de problemas que o ouvinte, no caso, dentro de um sistema de referência, universalizante ou não. Nas análises transcritas neste trabalho, observa-se que há algo mais na interpretação dos dados obtidos com as investigações estatísticas e análises diretamente sobre a partitura.

O professor tenta relacionar os dados concretos, obtidos com as análises da partitura, as re-audições da obra, o contexto social do compositor, da obra, o estado do material musical à

disposição no período, os recursos técnicos etc; uma série de informações decorrentes de outras fontes, até mesmo de outras teorias e "interpreta" esses dados. Esse é o foco do próximo passo da investigação, já que a **imaginação** de compositor não é esquecida no momento da análise e a maneira em que figura mais esse dado na relação da prática com uma compreensão da obra musical em questão pode ser explicada através da hermenêutica.

3.5.1. Visão hermenêutica

Segundo Hans-Georg Gadamer, em *Verdade e Método* (GADAMER, 1991), **hermenêutica** "é a disciplina que se ocupa classicamente da arte de compreender textos" (p. 217). O que pretende esse autor com o referido trabalho é mostrar que "a compreensão não é nunca um comportamento subjetivo a respeito de um objeto dado, senão que pertence à história efectual, isto é, ao ser do que se compreende" (p. 13/14). E que "a compreensão só se converte em uma tarefa necessitada de direção metodológica a partir do momento em que surge a consciência histórica" (p. 16).

O autor apresenta a hermenêutica como uma filosofia que tem uma tradição histórica (o termo surge com Aristóteles) e com base filosófica idealista; o que se mostra contrário à concepção materialista-dialética, base do presente trabalho. No entanto, alguns conceitos apresentados em *Verdade e Método* não podem ser deixados de lado, mesmo diante desta contradição fundamental, não apenas para justificar, mas também para compreender algumas das interpretações dos dados obtidos nas análises musicais apresentadas nos diversos momentos do curso *Linguagem e Estruturação Musicais*.

O texto de Gadamer discute a maneira de interpretar os textos da tradição com uma consciência histórica não só do próprio texto, mas com a consciência da finitude histórica de quem o interpreta (compreende). Isto quer dizer que "na finitude histórica de nossa existência está que sejamos conscientes que, depois de nós, outros entenderão cada vez de maneira distinta" (p. 452). Essa chamada "consciência histórica efectual" é base da filosofia do autor em questão e seu conceito é: "O interesse histórico não se orienta somente em direção aos fenômenos históricos ou às obras transmitidas, mas tem como temática secundária o efeito dos mesmos na história (o que implica também a história da investigação)" (p. 370).

O autor continua definindo a maneira de interpretar - sempre no sentido de compreender, como um pastor protestante deve interpretar um determinado trecho da Bíblia e não no sentido de interpretação musical – como a "reconstrução de uma pergunta que dá resposta a um determinado texto" (p. 452), mas lembrando que esta pergunta não necessariamente foi feita pelo próprio autor do texto: mas por alguém que o interpreta de determinada distância, e que

> quando aparece uma pergunta "histórica", isto significa sempre que já não é mais uma pergunta. É o produto residual do "já não compreender mais", um carrossel em que se fica preso; ainda que, ao contrário, forme parte da verdadeira compreensão recuperar os conceitos de um passado histórico de maneira que contenham ao mesmo tempo nosso próprio conceber (p. 453).

Compreender, portanto, o que o autor de um determinado texto "quis dizer" ao escrevê-lo, passa também pela maneira que o intérprete (no caso da música, o ouvinte) a compreende, em seu momento presente, com a consciência de que essa é uma interpretação "datada" e que pode mudar em outro momento. Esta é, portanto, *uma* interpretação possível, resultado da reconstrução da pergunta fundamental ao texto.

Vale lembrar que o autor não se refere diretamente à música, em *Verdade e Método*. Trata mais das implicações da interpretação de textos escritos na Tradição, por isso alguns conceitos podem soar confusos na aplicação à linguagem musical. Como essa questão, por exemplo: o

intérprete, no caso, parece ser o ouvinte (a quem deve chegar o sentido da obra, finalmente). Mas isso não fica evidente no referido trabalho. No entanto, para que esse sentido chegue ao ouvinte, ele deve estar consciente para o intérprete (agora no sentido musical da palavra) que deverá revelá-lo (mostrá-lo) ao ouvinte.

A partir desta contextualização de conceitos a respeito da hermenêutica, espera-se ter uma base para explicar a sorte de interpretação que o compositor-professor tem sobre os dados das análises musicais.

Cada aula que contenha uma análise traz um exemplo concreto deste tipo de interpretação. No entanto, destacam-se, aqui, alguns que chamam a atenção pelos resultados surpreendentes.
Um primeiro exemplo se encontra na aula 3 do primeiro módulo (I_3), em que o professor, a propósito de discutir a simultaneidade da música, analisa o *Estudo op. 25 nº 7*, de Chopin. Depois de ouvir separadamente os três acontecimentos simultâneos, ele interpreta as relações entre eles (criadas pelo compositor), relacionando-as e imaginando como compositor, compreende a peça de uma maneira diferente da usual. Por exemplo, ao apontar um *dó* natural que soa, no compasso 17, no acontecimento 3, inesperado e que "soa, e instala-se, tornando o acontecimento 3 extraordinário, provocando desequilíbrio no conjunto. Decisiva informação".

Lendo a peça desta forma, em uma descrição analítica, compasso a compasso, depois de compreender as diferentes naturezas iniciais de seus três acontecimentos e entender suas transformações – suas causas e conseqüências, como no exemplo do compasso 17 ou ainda, mais abaixo, saber que, no compasso 19 "desaparece o acontecimento 3. No compasso 20, ele reaparece". e etc – o compositor interpreta esses dados, refletindo sobre eles por meio da imaginação, para compreender que

> Nesta peça, os acontecimentos funcionam como um organismo, diferentes entre si, como órgãos em um organismo vivo, mas relacionando-se, também, como em um organismo

> vivo. Quando mexe na parte, o todo se altera. Quando mexe no todo, a parte também se altera. Tudo se relaciona (I_3).

E, então, o professor continua o parágrafo fazendo uma pequena retrospectiva das causas das alterações de equilíbrio no conjunto que, segundo ele

> começa com o lá do acontecimento 3, no compasso 14. Posteriormente, desestabilizará ainda mais o conjunto com o dó natural do compasso 17 e, a partir disso, o "organismo" que, no caso que nos ocupa é o próprio Estudo nº 7, é a própria peça artística, tenta resolver o desequilíbrio.

E completa generalizando "Uma obra de arte é um organismo vivo, em que as partes são diferentes, mas se relacionam, como os órgãos de um ser vivo".

Esta é apenas uma parte de uma extensa aula que a análise em questão ajudou a suscitar. O objetivo é destacar, como que para apontar, exemplos de interpretações dos dados musicais, identificados com a hermenêutica. Por isso, vale apontar, também a aula 10, ainda do primeiro módulo (I_10). Nesta, encontra-se uma interpretação dos dados lingüísticos obtidos de uma audição analítica do 3º movimento da *Sinfonia*, de Berio, que identifica o 3º movimento da 2º sinfonia de Mahler, como princípio unificador da peça, mais o texto de Beckett (Samuel Beckett, escritor) e os *Swingle Singers* (conjunto vocal a quem o compositor dedicou essa peça). Ele continua:

> A sinfonia de Mahler funciona como uma onda portadora; mas como onda portadora que se escuta como ilhas em meio ao mar de música que a cerca por todos os lados. Como palavras e curtos versos do poema Un Coup de Dés, de Mallarmé: são como ilhas em mar em branco da folha de papel. Na obra de Berio, o terceiro movimento da sinfonia de Mahler está sempre lá, mas submerso quase sempre (I_10).

Nesta aula, essa interpretação vem a propósito do conteúdo geral, que tratava de metalinguagem. Pensar que a onda de rádio é uma onda portadora, que viabiliza a difusão de outras ondas (uma música, por exemplo) e identificar algo semelhante na peça de Berio, é buscar um sentido (talvez aqui, a melhor palavra fosse significado) que vai além do que está na partitura, que está na intenção do compositor (uma intenção que ele mesmo pode não ter estado consciente,

no momento da criação). Willy pode ter perguntado à peça algo que nem mesmo o compositor havia pensado. Ele, portanto, interpretou-a.

Há outros tantos exemplos e não se faz necessário outro destaque destes. Deve ser apontada a compreensão de obras curtas de Schumann como forma condensada, à maneira de um poema, demonstrada na aula V_10. Para isso, foi fundamental relacionar a biografia do compositor (sua proximidade com a Poesia), o material musical à sua disposição na época e etc. É possível obter testemunhos de poetas, como o de Jorge Koshiama, de que o compositor Willy Corrêa é um conhecedor da linguagem poética. Este tipo de relato tem pouca validade, principalmente feito desta forma, sem uma comprovação concreta. Mas pode-se demonstrar a proximidade de Willy com a linguagem poética através de dissertações de mestrado, como a de RIZZO, 2002; e em outros exemplos de aulas, como o acima destacado.

Na dissertação referida, o autor analisa a proximidade dos compositores Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes com a vanguarda da poesia concreta no Brasil. A influência e o uso dos poemas concretos na obra dos referidos compositores e também em suas respectivas formações intelectuais, além de inspirarem novas soluções musicais.

Outros exemplos, daqui, ainda podem indicados; como o da aula VI_11, em que o professor compreende o 1º movimento da *Sinfonia nº 6*, de Mahler, como uma peça autobiográfica, relacionando as informações da peça com elementos da biografia do compositor, sua relação com sua irmã etc. Há ainda exemplos nas aulas I_6, I_7, II_10, III_7 e 8, IV_6, e praticamente em todas as que contenham análises ou audições musicais, também de sua própria obra, como a II_12 e VI_12.

Assim, supõe-se dar por apontadas algumas relações do pensamento musical de Willy com a teoria de Gadamer, que pode explicar este tipo de "liberdade imaginativa" na interpretação da peça musical. Apenas que a consciência histórica do primeiro, por ser materialista-dialética,

compreende também o estado do material musical à disposição do compositor, as relações de produção e poder da sociedade em questão, a consciência ideológica do compositor e de si próprio e as transformações sofridas por esses dados através dos diversos estágios das forças produtivas da sociedade ocidental e também de outras sociedades. Nesta dissertação é que o escopo se restringe à música erudita ocidental.

3.5.2 Peirce, por uma semiótica musical

O livro *Beethoven, proprietário de um cérebro* (OLIVEIRA, 1979) trata também de uma semiótica musical. A teoria ali exposta, e que é apresentada em diversas aulas no curso de Willy, é uma aplicação à música do método investigativo e de conceitos semióticos, obtidos no estudo da linguagem, pelo filósofo americano Charles Sanders Peirce.

Essa abordagem é apresentada, pela primeira vez, na aula II_7. Ali, o professor faz um resumo do conteúdo da parte intitulada *por uma semiótica musical* com o apoio do livro, inclusive, apresentando e explicando os conceitos e o método, ali presentes. O tema da aula em questão é a metalinguagem e, depois de defini-la, é mister conceituar linguagem. A partir da definição de linguagem como um sistema de signos que permite a comunicação entre indivíduos (etc), torna-se importante aplicar, à música, uma teoria de signos para a definição de cada um dos termos da metalinguagem.

Buscando um paralelo, inicialmente, entre os níveis do signo (sintático semântico e pragmático) e a música, entende-se que (a música) “Sintaticamente, diz respeito à estrutura. Então, antes de qualquer coisa há de se eleger o sistema de referência, que vai dotar de sentido

todo o resto. Se é tônica, dominante, ou as notas 6,7 e 8 da série, ou se é uma cadência plagal etc".

Ainda ele chega à conclusão que, "na música, o mais importante é o nível sintático". E isso se dá porque, na linguagem musical, o signo não substitui nada. Na linguagem verbal a palavra "mesa" substitui o objeto "mesa". Na música isso não acontece e, se acontecesse, "a música seria chata: perderia todo jogo combinatório, sua força estrutural em prol de uma semântica a reboque da linguagem verbal. A música não nomina coisas, põe em funcionamento singularíssima combinatória de dados estruturais da própria música".

E continuam as conclusões, afirmando que, na música, "o mais importante é como ela se estrutura e, em qualquer lugar do mundo, indivíduos dotados do conhecimento da linguagem musical podem compreendê-la. O significado da música está em sua estrutura".

Peirce não pensou isto desta maneira. Este é um trabalho de Willy Corrêa de Oliveira, em colaboração com José Miguel Wisnik, aplicando uma teoria de decodificação de um sistema de signos pensada pelo filósofo americano[15]. Portanto uma aplicação da teoria de Peirce, seu método de pensamento e não simplesmente uma tentativa de adaptar os resultados obtidos nas análises sobre a linguagem verbal à linguagem musical. É, de certa maneira, uma compreensão fenomenológica da música por meio de uma teoria semiótica.

"Eu tenho, portanto, o nível sintático que é a estrutura; o semântico que é novamente a estrutura; e o pragmático poderá ter outro sentido. A música de Wagner, por exemplo, tornou-se um símbolo nazista (...)". Assim, os níveis do signo estão definidos para a linguagem musical.

[15] Ao apresentar, no Forum CLM do Depto de Música da ECA-USP em dezembro de 2004, um trabalho com esta teoria, os Profs. Drs. Fernando Iazzetta e Silvio Ferraz chamaram a atenção do autor desta dissertação para o fato de que a compreensão que Willy teve da teoria semiótica de Peirce pode estar, em alguns pontos, equivocada. Peirce não teria pensado da maneira que Willy o explica na fundamentação de sua aplicação à música. Talvez um exame minucioso da teoria de Peirce e a correção do pensamento Peirceano não interessem mais ao próprio Willy, mas poderá interessar a outrem.

A exposição da teoria continua com a tríade que trata da decodificação do signo e outra sobre suas categorias:

> Uma nova tríade de Piece vai tratar, agora, da decodificação de um signo que, como já vimos, ocorre em três níveis simultâneos que podem, dependendo da linguagem, ficar mais ou menos relevantes.
>
> Sobre a decodificação do signo, temos: denotativo, conotativo pessoal e conotativo coletivo. Não importa quem o lê: o signo tem três níveis de significado para todo tipo de leitor.
>
> Quando se lê um signo, tem-se a denotação, que é a significação dicionarizada. Conotativo pessoal, que é pura psicologia pessoal, é como o decodificador (individualmente) vê o signo e, depois, o conotativo coletivo, que tem a ver com uma psicologia coletiva: como a tribo por inteira refere-se ao símbolo. [Lê o exemplo do livro com a palavra "porco"]
>
> Do ponto de vista da música, a denotação é sua estrutura (como ela se organiza). Depois, a mesma música pode significar algo diferente da estrutura (quando um intérprete "vê", em uma peça, uma interpretação pessoal, que não tem nada a ver com a estrutura, por exemplo). E, o conotativo coletivo, é quando uma música pode ter um significado coletivo, como é o caso de Wagner em Israel, por exemplo.
>
> Os intérpretes geralmente fazem uma leitura baseada no conotativo pessoal. Mas, a interpretação fica muito mais interessante, quando eles tentam leituras denotativas.
>
> E Pierce faz, ainda, uma outra tríade, sobre as categorias do signo. Um signo se qualifica de três maneiras diferentes: simbólica, que é quando um determinado signo substitui um significado (ex: a palavra cadeira, quando substitui o objeto cadeira). Há uma simbologia: um símbolo substitui alguma coisa fundindo-se a ela. O ícone, quando existe uma semelhança entre o significante e o significado. No símbolo, não há semelhança. Parece-me que a linguagem verbal vive de uma categoria eminentemente simbólica. As palavras mais diferentes – nas diversas línguas de uma mesma origem - podem significar uma mesma coisa. Não há uma razão, a não ser uma substituição de uma determinada maneira: um acordo. A linguagem verbal é eminentemente simbólica. As outras categorias, ela tem por aproximação.

Outra aula que deve ser apontada aqui é a III_13, que diz respeito à conclusão da resposta formulada pelo compositor ao prefácio (Introdução) do texto *O Cru e o Cozido*, de Levi-Strauss. Na aula 12, o professor explica o conteúdo do referido texto e sua motivação para dar-lhe uma resposta. Esta é pensada a partir dos dados do próprio texto, ou seja, dos autores utilizados como caução pelo antropólogo francês para as afirmações que faz sobre a música dodecafônica. O que nos chama atenção está no remate do assunto, na aula 13. Nesta, através da teoria de Peirce aplicada à linguagem musical, Wisnik e Oliveira definem e provam o dodecafonismo como sistema de referência, porém diverso do Sistema Tonal.

No início da aula III_13, ele diz que Strauss "defendia a música tonal porque ela se assemelhava à linguagem verbal". E que as ferramentas que ele havia utilizado para fazer essa defesa eram a lingüística. Mas que "a partir disso, tentamos algo mais amplo, que é a semiótica, porque a lingüística trata apenas de um sistema de signos".

Praticamente todos os conceitos apresentados na aula do segundo semestre estão repetidos aqui, com um julgamento mais crítico e comparando o Sistema Tonal ao Dodecafônico, por meio dessa teoria. Ou seja, não somente, agora, analisando a linguagem musical como um todo, mas tratando, particularmente, de dois diferentes sistemas de organização das alturas. Esse assunto já foi tratado no subitem referente ao **sistema de referência**.

No entanto, há de se notar alguns resultados obtidos, na aula III_12, com a comparação entre o Sistema Tonal e o Dodecafônico, por meio da lingüística. Nesta aula, ele comenta a parceria com José Miguel Wisnik no trabalho de entender lingüisticamente os dois sistemas de referência. Para isso, começa entendendo que "Levi-Strauss está trabalhando, nesse texto (O Cru ...), com termos da lingüística para provar que a música do século XX não tinha nada de soluções humanas, a não ser o que ficara da música tonal".

E continua: "ele fala em primeira articulação, que é a unidade de sentido, e em segunda articulação, que são as unidades distintivas (sem significado)". Segue uma demonstração desses e de outros termos, com o uso de tabelas, que facilitam a compreensão da teoria utilizada para essa análise proposta por Levi-Strauss. Portanto, aqui, reproduzir-se-ão apenas as conclusões, a fim de apontar o que se pretende.

Ao analisar, sob esse ponto de vista, os sistemas de referência Tonal e Dodecafônico, a conclusão a que chegam os contestadores é de que o primeiro tem dupla articulação e o segundo não, porque

> O tonalismo só funciona com supremacia da tônica. Não existe essa verdade necessária em outras músicas ou em outros sistemas de referência, a não ser no tonalismo. E que o segundo Não é totalmente destituído de significado. O sentido é a série. Cada peça tem uma série, portanto ela ganha algum significado. Não é um significado pleno, como o da primeira articulação do sistema tonal, mas há significado.

Então, ambos são **sistemas de referência**, porém o Sistema Tonal tem uma dupla articulação. "No Sistema Tonal a função é importante e não a nota. Por isso a existência da primeira articulação. Mas o significado do Dodecafonismo é reagir ao tonalismo: eliminar a idéia de função, a busca por uma repartição por igual do valor das doze notas" (III_12).

E, na aula III_13, ganha um novo sentido a ótica semiótica já mostrada em aulas anteriores. Sem alongar-se muito na re-exposição da teoria semiótica musical, o professor compara, agora por meio das tríades Peirceanas, os objetos de estudo. No nível sintático, diz: "estrutura. Diz da organização interna do signo, de como se concatenam". E exemplifica dizendo que "moça", antes de indicar sexo e idade, por exemplo, é uma categoria gramatical que se relaciona com outras categorias gramaticais. Na música, os elementos da gramática musical: motivos, frases etc.

No nível semântico: *significado.* Na música, quando o significante substitui o significado, eles se equivalem. "Na tonalidade, as funções estão muito próximas do significado". Sobre o terceiro nível do signo, o pragmático, ele diz que é uma alteração do signo original. "Um novo significado é adotado por uma comunidade estatisticamente representativa. Exemplo: o hino nacional é um símbolo da pátria. Do ponto de vista pragmático, o hino representa o país. Mas, originalmente, ele é uma marcha que, em outro lugar, não vai ter o mesmo significado".

E segue, passando pelas categorias do signo e concluindo que

> O acontecimento musical é o próprio significante e o significado é o acontecimento musical. Uma música só pode ser ela mesma. É o índice mais puro. A música não é símbolo, mas índice. Ao mesmo, uma música é ela acontecendo e as relações que ela vai formando enquanto acontece.

Então, conclui com a tríade do significado do signo (primeiridade, segundidade e terceiridade):

> O acontecimento musical é o próprio significante e o significado é o acontecimento musical. Uma música só pode ser ela mesma. É o índice mais puro. A música não é símbolo, mas o índice. Ao mesmo tempo, uma música é ela acontecendo e as relações que ela vai formando enquanto acontece.
>
> É um protoíndice. É, ao mesmo tempo, o significante e o significado. Diante do significado, o homem se depara com uma nova tríade (Pierce):
> -Primeiridade: fluxo do acontecimento musical.
> -Segundidade: o choque, na consciência, de que existe uma estrutura.
> -Terceiridade: a significação do fluir do acontecimento musical, enquanto estrutura. Quando se revela o significado do choque na segundidade.
>
> A burguesia faz, com a música, uma relação de primeiridade.
> Para encerrar, duas classes de índices musicais:
> -Inter-índice: indica relações intertextuais (músicas que citam músicas). E é importante sublinhar o caráter metalingüístico: citações, paráfrases e paródias (três classes de inter-índice). Ela é índice do que ela mesma já foi.
> -Extra-índice: aponta para fatos de natureza extra-musical. Manifestações etno-musicais; marchas militares; danças e seus gestos. Cada dança tem um gesto que não se pode dizer. Há de se ter um contato direto com a dança. Isso há de ser mostrado.
>
> Não precisa ter um significante diferente do significado. E, depois de tudo isso, o que pensamos de Schöenberg, afinal? Já que a crítica de Strauss era dirigida a ele, e vimos que era uma besteira?

Portanto, pode-se dizer que a aplicação da teoria de Peirce na busca por uma semiótica musical e a aplicação da lingüística na linguagem musical geraram ângulos diversos dos obtidos pela análise de partituras ou pela audição da História da Música tornaram possíveis o conhecimento da Música enquanto linguagem e as relações de suas propriedades lingüísticas com os sistemas de organização estudados, sob o ponto de vista de quem conhece música e os problemas musicais. Portanto aplicando um método a uma nova realidade, de acordo com o conteúdo. Em movimento, então, (por meio da dialética) buscando as forças contrárias do fenômeno musical, suas contradições e relações com outras linguagens; completando uma compreensão da música um passo além de suas relações internas (com seu próprio material e estrutura), com a História e a sociedade atual ou mesmo com o uso da imaginação na interpretação dos dados obtidos da partitura e audição de uma obra. Com consciência dos problemas da música enquanto linguagem, da necessidade de um sistema de referência para a linguagem.

Assim, as relações da teoria de Peirce com o pensamento musical de Willy Corrêa são fundamentais, porque completam os dados, cercando o objeto de estudo e provocando a sensação de uma explicação mais completa das relações internas e externas do fenômeno musical.

3.5.3 Husserl

Como já exposto, o primeiro módulo trata de uma *Fenomenologia da Música* e o professor assim se refere, à guisa de homenagem a Edmond Husserl – filósofo alemão. Assim, ele dá pistas de que esse módulo, em particular, trata da linguagem musical do ponto de vista fenomenológico. De que maneira essa teoria se relaciona não só neste, mas em outros aspectos do pensamento musical em questão, é o que se busca agora.

Em *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (HUSSERL, 1949), o filósofo parte do conceito de que todo fato poderia, sob o ponto de vista de sua essência peculiar, ser de outra maneira, dando, segundo ele, expressão à tese de que "ao sentido de todo o contingente é inerente ter necessariamente uma essência e portanto um eidos que deve apreender sua pureza, e este eidos está sujeito a verdades essenciais de diversos graus de universalidade" (ps. 19, 20). E continua, mantendo que um objeto individual não é meramente individual, mas que tem outros predicados que faz com que lhe convenham outras determinações secundárias e relativas. O próprio Husserl exemplifica essas relações com um exemplo a partir do som, e diz que "todo som tem em si e por si uma essência universal som em geral ou mais bem acústico em geral – entendido puramente como o aspecto que a intuição pode destacar do som individual (separadamente ou mediante uma comparação com outros sons como `algo comum')"

(p. 20). E continua, então, dizendo que essas características comuns entre indivíduos acaba por permitir um condicionamento por "regiões" ou "categorias" de indivíduos.

Um pouco mais adiante (a partir da página 69), ele discute uma **metodologia** de abordagem fenomenológica baseada em sua compreensão da percepção humana. Não é o objetivo, aqui, discutir ou mesmo demonstrar as bases que o levaram a isso. Este é um outro caminho, percorrido pelo filósofo em *Investigações Filosóficas* (HUSSERL, 1975) e que tem, mesmo ali, uma outra finalidade. Para o caso aqui, basta mencionar que ele define, a partir dessas investigações, uma "atitude natural". Esta seria uma maneira de perceber o mundo, a realidade, tomando-a tal como se dá. E acaba por definir ciências da atitude natural, as que pretendem conhecer a realidade mais completa, mais segura e em todo aspecto, mais perfeitamente do que o senso comum – a experiência ingênua. A **fenomenologia** seria o oposto das ciências da atitude natural.

> Limitamo-nos a por de relevo o fenômeno do "colocar entre parêntesis" ou do "desconectar" que, patentemente, não está ligado ao fenômeno do intento de duvidar, ainda quando caiba tirá-lo com especial facilidade dele, senão que também pode apresentar-se em outras complexões, não menos que por si só (p. 72).

Esclarece um pouco mais dizendo que, o que se põe em parênteses, são todas e cada uma "das coisas abarcadas em sentido ôntico" pela tese geral inerente à essência da atitude natural (p. 73); assim, pois,

> desconecto todas as ciências referentes a este mundo natural, por sólidas que me pareçam, por muito que as admire, por pouco que pense em objetar o mais mínimo contra elas; eu não faço absolutamente nenhum uso de suas afirmações válidas. Das proposições que entram nelas, e ainda que sejam de uma perfeita evidência, nenhuma só faço minha, nenhuma aceito, nenhuma me serve de base – bem entendido, (...) como uma verdade sobre realidades deste mundo (p. 73).

Trata-se, portanto, de buscar uma "olhada do espírito" ao objeto, que poderia aclarar pontos– percebidos pela atitude natural – ou mesmo de revelar outrem que ou já estavam presentes ou de quem já se tinha uma "consciência implícita" e que "depois de voltar o olhar a eles se tornam explicitamente conscientes, percebidos com atenção ou observados

acessoriamente" (p.79). Segundo suas *Investigações* , portanto, a consciência é transcendência da percepção. Várias percepções do mesmo objeto, sob vários ângulos, aliadas a uma reflexão, que seria um outro ângulo e que partiria da experiência pura, sem pré conceitos, na imaginação, traz à luz um objeto melhor compreendido, assim, "a coisa percebida em geral, também toda e cada uma das partes, aspectos, fatores que a convém são, exatamente, necessariamente transcendentes à percepção" (p. 92).

Transmutando esses conceitos para este caso, o objeto (fato) é a linguagem musical: música. Colocar entre parênteses os resultados de outras investigações sobre a música acumuladas pela Tradição - ou em manuais de harmonia, composição, teorias estéticas etc; além das Histórias da Música - parece ter sido, no caso de Willy, buscar a "essência" desse objeto. Por isso, entender uma música como uma "combinatória de dados no fluxo temporal" pode ser o resultado dessa busca. Toda música é uma organização de sons e silêncios em um determinado espaço de tempo. E isso se refere ao fenômeno musical – à música enquanto ela soa. Resultado de uma *fenomenologia*.

Outro dado que pode ser apontado é a identificação da **polifonia** como dado fundamental da Música Ocidental. Herança de Leibowitz (tudo indica que sim), não deixa de ser o resultado de uma busca por essa "essência", separando indivíduos em categorias e compreendendo o que neles há de comum. Daí ser possível buscar o que há de comum entre os indivíduos de diferentes categorias, chegando a uma generalização de "espécie". Compreender, então, que o que há de comum em todas as músicas essencialmente é uma combinatória de dados e que um ramo de indivíduos tem uma combinatória de dados particular, pode ser considerado o resultado de uma investigação fenomenológica do objeto música. E mostrar os diferentes tipos de polifonias e as implicações acarretadas por essa característica particular (segundo o próprio Willy, toda a

História da Música) etc, são relações com outras áreas do conhecimento (como a pedagogia, por exemplo) e com a história, do ponto de vista do material musical etc.

Por isso, pode-se considerar o primeiro módulo dedicado a uma fenomenologia da música, como diz o professor; isto é, a observação do fenômeno buscando sua essência, tentando um novo ângulo de observação que se ocupasse com uma categorização de músicas e, posteriormente, de tipos de **uma** música ou de aspectos (propriedades) das músicas, em geral, ou de uma, em particular. Como na análise da melodia, por exemplo. A análise da melodia (aulas I_13 e 14) também pode ser considerada fenomenológica, haja vista a busca por uma essência: o que há de comum em todas as melodias e o que pode distinguir algumas excepcionais.

> No passado, há melodias incríveis que não são tonais. Mas a música contemporânea, como já disse, provavelmente por reação ao tonalismo, desprezou-a um pouco. [O professor canta uma melodia ("Can Shee Excuse my Wrongs") de J Dowland] É genial essa melodia! O que tem de incrível? A métrica. Essa é de um grande músico. Mas algumas melodias populares podem ser tão incríveis assim, também.
>
> Agora, ouçam essa, que é incrível como sucessão de notas. [Canta uma melodia de Chopin, provavelmente do Concerto para piano nº 1] Bem, é impossível canta-la, porque é uma melodia para piano. As melodias deveriam, como esta, ser escritas para um instrumento, e as melodias deveriam se ressentir disso.
>
> [O professor canta o tema do Concerto nº 3, de Rachmaninoff] Essa é incrível como sucessão de notas, porque ela sempre gira sempre em torno da mesma nota. [Interrompendo-se por um instante, diz] Reparem que, esta agora, não se fixa em nenhuma [Retomando o tema].
>
> Algumas melodias são incríveis porque tratam dos mais diversos assuntos [Faz ouvir o tema do concerto para piano e orquestra, de Schumann]. Uma melodia que tem a mesma classe, que vem de uma essência harmônica, é essa aqui [canta o tema do movimento lento do quarteto com piano].
>
> Essa é uma peça incrível porque combina sistemas de referência dos mais diversos. [Canta o tema do concerto no 4 de Saint-Säens] É pentatônica, mas depois modula - e esta modulação não está prevista no sistema pentatônico. E ainda as maneiras diversas de arrematá-lo segundo as duas situações diversas (I_13);.

> Queria fazer uma pequena reflexão ao problema da melodia, que é uma resposta ao que tentamos fazer. Há melodias que têm um poder enorme de diferenciação e provocam um interesse de tal ordem que nem sempre há uma explicação. Mas vale tentar algo diferente do "eu acho" (I_14).

Esse "algo diferente" pode ser considerada uma História Fenomenológica da melodia, à medida que discute essa diferenciação ao longo dos diversos estados das forças produtivas da sociedade ocidental.

> Este trabalho existe por ser um contraponto ao trabalho anterior (polifonia) e notem que, mesmo falando de melodia, estamos falando de polifonia: qualquer melodia, por mais simples que seja, carregará, com ela, uma polifonia (quatro parâmetros do som, acionados simultaneamente).
>
> Há melodias que apontam a polifonia, não só relacionada aos parâmetros, mas também como problema de polifonia [canta a melodia do Andante do quarteto com piano, de Schumann]. Percebam que, neste caso, ele divide o campo de tessitura e faz, com uma melodia, uma polifonia. A melodia Bachiana é polifônica por excelência. Mesmo quando Bach faz uma melodia, pensa polifonicamente. O ponto focal, capital, da música é a idéia de polifonia: simultaneidade. Mesmo em se tratando de uma melodia.
>
> Existe, no modalismo, uma grande qualidade que é a melodia. Não é o caso do tonalismo. A tonalidade não tem vocação para a melodia. Essa vocação é própria do modalismo, isto é, a melodia é própria do modalismo. [O professor toca uma melodia tonal em três tons diferentes e uma melodia modal também em três modos diferentes, constatando que, no caso da tonalidade, a melodia não se modifica mas, no caso do modo, a diferença entre os modos é significativa, muda a qualidade] Essa é uma diferença fundamental entre os dois sistemas. Um é melódico. O outro harmônico. Cada um tem suas características e ambas são diferentes.
>
> Existe uma dimensão melódica no modo, mas não no tonalismo. Quando se tem um melodista tonal, ele é frágil no tratamento do sistema de referência (tonalismo). Esse é o caso de Schubert, por exemplo. Schubert não pensou no sistema tonal: pensou em melodias. Isto é, ele não tinha o sentido da direcionalidade que Beethoven tinha, por exemplo. Beethoven não estava interessado em melodias. [O professor canta algumas melodias de Schubert] Mas, apesar da melodia não ser a preocupação de Beethoven, ele teve seus dias inspirados, também. Quer melodista mais incrível que Hugo Wolf? Schumann, que é um grande melodista, já não trabalha mais com a tonalidade e, voltando a Schubert, este faz sonatas que, como sonatas são chatas, mas como canções, são ótimas. Com esses dois gigantes (Schubert e Beethoven), só podemos dizer: "Viva a polifonia", tanto na direcionalidade, quanto na melodia. Agora, fazer melodias modais é saber que, de antemão, já se está repetindo um momento da História; “e não se pode voltar atrás”. Vocês nunca ouviram Machaut? Há de se ouvir essas coisas!

Neste trecho, pode-se dizer que Willy “diferenciou” as melodias e, no seguinte, vai iniciar uma metodologia para visualizá-las “de um modo geral” – como tudo o que se quer pensar em música.

> Para se pensar a melodia, como qualquer coisa que eu queira pensar em música, estou pensando a partir da simultaneidade dos parâmetros do som: altura, timbre, duração e intensidade.

Sob um aspecto mais geral do “pensamento willyano”, pode-se considerar a busca incessante por vários ângulos de observação diferentes do mesmo objeto (linguagem musical) também com uma fundamentação fenomenológica, à medida que Husserl provoca uma tomada de consciência da necessidade de obter outros ângulos de observação do mesmo objeto formando um todo, e de que maneira isso ocorre.

No entanto, as relações constantes que o professor faz, em uma análise de partitura ou na explicação de aspectos da linguagem, entre essas informações, deverão ser resultado da primeira lei da dialética, já que a fenomenologia se restringe, nesse caso, aos diferentes pontos de observação e da busca por uma essência do objeto e, apenas isto, não torna possível conhecer o objeto música. Também há de se fazer relações com a História, com o próprio material musical etc.

3.5.4 Outras teorias

Não se pode encerrar este capítulo sem mencionar o pensamento de Wittgenstein. O próprio professor se encarrega de explicar sua relação com o filósofo do *Tractatus* em várias aulas. Mais notadamente na aula I_1, em que define a tríade deste filósofo para a compreensão da linguagem.

Trata-se, no caso, mais do que de uma metodologia para o professor: são diretrizes de comportamento, à medida que ele sempre tem esta tríade diante de si, antes de iniciar uma comunicação com o interlocutor. Mesmo pessoalmente, fora da sala de aula, "dizer o dizível, mostrar o mostrável e calar quando for preciso (quando não se pode dizer nem mostrar)" são como que parâmetros para uma comunicação inteligível para Willy. Parece que, para ele, pensando desta maneira, facilitará a compreensão do que ele quer dizer com o que comunica.

> Wittgenstein, um pensador fundamental para a compreensão da linguagem, definiu certos parâmetros para a sua compreensão:
> a) Há coisas que eu posso dizer, então devo dizê-las. (Dizer o dizível.) Sem ludibriar o interlocutor. Deve-se ter objetividade e clareza quanto ao que se quer dizer.
> b) Há coisas que não se pode dizer, mas podem ser mostradas. Então, deve-se mostrar. (Mostrar o mostrável.)

> c)Há coisas que não se pode dizer e nem mostrar. Então, deve-se calar. (É preciso calar.)
> Existe, na execução musical, algo próximo do mostrável: a interpretação musical, por exemplo. E há algo no plano do sentimento (a definição de saudade, por exemplo, não pode ser dada.) que não pode ser atingido pela linguagem verbal. E há, por outro lado, uma possível gravação eletroacústica realizada pelo próprio compositor, que pode ser um exemplo daquilo que pode ser dito e pode ser dito.Há de se cuidar para que o que se quer dizer, tenha significado.

E nesta aula, em particular, ele apresenta praticamente todas as metodologias e teorias que utilizará ao longo do curso – já discutidos, fazendo questão de citar Wittgenstein como pensador fundamental para a linguagem ao desenvolver essa tríade para compreendê-la.

Há ainda outros exemplos, mas o próprio leitor, ao percorrer os anexos, poderá se deparar com eles, mas é na primeira aula do primeiro semestre que essa relação é explicada e contextualizada no trabalho (ao longo da aula) e determina um padrão para as exposições do professor, em aula.

Há, ainda, uma aplicação da *Lei de Zipf* para a linguagem musical, fundamentando o pensamento do compositor Willy Corrêa quanto a seu modelo de comunicação: o compositor estaria se comunicando com o ouvinte quanto mais estivesse informando-o: dando-lhe novas informações. Na aula I_7, ao analisar o *Estudo op. 25, nº. 10*, ele estabelece as relações com essa lei:

> Ele tinha um sistema de referência (restos do tonalismo), uma idéia (oitavas) e os motivos básicos "X" e "Y" mais as inversões desses motivos para movimentar as figuras. Na parte B ele usa o motivo "X' " e "Y" mas, ao invés de fazer a divisão por três, faz por dois. O máximo de informação com o mínimo de material. Essa é uma lei básica da linguagem (lei de Zipf). Na linguagem verbal temos pouco mais de vinte fonemas para todas as línguas. Na música, a idéia corresponde a essa lei. Quem tem imaginação varia. Não repete.

Esta talvez seja a única vez que o nome "Zipf" aparece nas transcrições, mas uma incursão aos anexos e mesmo aos exemplos anteriormente transcritos para o corpo desta dissertação poderá revelar outras manifestações do conceito da *Lei de Zipf* na maneira de compreender de Willy Corrêa de Oliveira.

4. CONCLUSÃO

Um item com este título pode dar a impressão de que se tem, então, uma verdade absoluta, o corolário do problema. Ledo engano, pelo menos neste caso. A palavra conclusão, aqui, não tem outro sentido senão o de "encerramento", "fechamento". No entanto, neste ponto, é que a hipótese inicial - a de que o pensamento musical de Willy Corrêa de Oliveira tem por fundamento o materialismo dialético – deve ser demonstrada.

Ciente também está o autor de que, com o mesmo material (as transcrições do curso *Linguagem e Estruturação*), outras interpretações são possíveis. E também novas pesquisas. Portanto, este último item também terá subdivisões.

A primeira conterá relações dos dados colhidos nos dois capítulos de análise com as questões da filosofia marxista apresentadas nas *Leis gerais do método*. O segundo trata de possível continuidade do trabalho.

4.1 Resultados das análises das amostras

Conforme a metodologia e critérios adotados para a realização deste trabalho, conclui-se que foi possível alcançar os objetivos estabelecidos. Mostrar de que maneira a filosofia marxista fundamenta o pensamento sobre a Música do compositor Willy Corrêa de Oliveira. Para isso, fez-se uma busca nos registros escritos deste pensamento atrás de indícios que pudessem servir de

provas. Eles estão colocados no quarto capítulo e, embora ao identificar esses indícios, algumas relações com o marxismo já tivessem sido apontadas, este é o fórum próprio para elas.

Após estabelecer um padrão para as definições das leis do método marxista em *As leis gerais do método*, o capítulo quatro dá elementos para uma visão geral (panorâmica) do curso <u>*Linguagem e Estruturação Musicais*</u> (em *Primeira aproximação ao material de análise)*. O que não se deve perder de vista é que, nesta dissertação, esse curso é percebido como uma manifestação sistematizada do pensamento de um compositor de música erudita nos séculos XX e XXI.

O próximo subitem trata dos fundamentos filosóficos dos diversos pontos de vista sobre a História de uma maneira geral e da música em particular, tentando relacioná-la ao marxismo. O seguinte trata da metodologia desenvolvida por Willy (?)[16] para compreender a linguagem musical a partir de sua matéria-prima – falando de música a partir de coisas da própria música (em *As relações entre as propriedades da música e os parâmetros do som*). E por fim, o último subitem (*A prática e o rigor imaginativo*) estabelece relações entre as interpretações dos dados obtidos com a análise da partitura – a visão a partir da matéria-prima do fenômeno trabalhado – e outras teorias que complementam o pensamento do compositor.

O materialismo dialético, portanto, fundamenta a compreensão da linguagem musical por duas vias principais: a primeira, uma compreensão materialista dialética da História e da História da Música; a segunda, uma prática musical consciente.

A prática, provavelmente, como "princípio unificador"; de caráter mais abrangente que a História, já que se relaciona a ela como universalizadora das soluções musicais e da compreensão das bases materiais pelas quais se fez História. Alguém que trata com a linguagem musical

[16] Não há como afirmar que o compositor em questão foi o criador desta maneira de relacionar os parâmetros do som às propriedades da música.

conscientemente nos três pilares desta prática (composição, interpretação, audição) pode ter uma relação com a produção histórica, e mesmo contemporânea, como alguém que faz; conhecedor das dificuldades e das engenhosidades contidas no discurso musical. Seria o que, em última instância, permite uma audição crítica e mesmo interpretativa das obras musicais (e artísticas em geral) mantendo um contato com a realidade – algo concreto: o material musical e suas relações com as Histórias e as Sociedades. A prática, portanto, seria o que dota o indivíduo de compreender e decodificar as relações entre sons e silêncios no fluxo temporal, o fenômeno musical. Principalmente a composição, já que ela é que permite o diálogo com os outros criadores mais diretamente.

A concepção materialista dialética da história, por outro lado, seria parte fundamental no jogo dialético: prática-reflexão-prática-reflexão-etc (princípio do conceito e transformador da prática), já que permite uma compreensão consciente do material musical e suas transformações ao longo dos diversos estágios das forças produtivas e/ou nas relações frutos da manipulação da Natureza (escala de ressonância dos harmônicos) também ao longo da História, pelos seres humanos. Permite, ainda, a relação entre a linguagem musical e a sociedade a qual ela pertence (no caso, a ocidental) e o entendimento de sua função em dita sociedade etc.

Neste sentido, a concepção materialista dialética da história (incluindo a da música) é fundamental na relação da hermenêutica com o pensamento estudado. Se, segundo Gadamer (1991), para se trabalhar sob a filosofia hermenêutica é necessária uma consciência histórica efectual, pode-se dizer que Willy a substituiu por uma consciência histórica de outra natureza. Mas não é só uma consciência histórica materialista dialética que une a hermenêutica ao marxismo, neste caso, mas também a prática. O compositor, o intérprete, ao ouvir uma música, ouvi-la-á como alguém que já experimentou as dificuldades de manipular e organizar sons e silêncios dando-lhes sentido. Então, poderá já ter tido a mesma idéia e reconhecê-la em outro

sistema de organização das alturas (já se disse mais de uma vez que J. S. Bach teve todas as idéias possíveis); ou, tendo consciência de como se organizam idéias musicais no tempo, reconhecê-las com maior facilidade - mesmo sem uma língua falada - por já ter experimentado esta prática. Também um compositor está aparentemente mais próximo de compreender outro compositor.

Quanto à semiótica, o argumento é ainda mais restrito. O que une essa visão semiótica da música desenvolvida por Willy Corrêa ao materialismo dialético é a prática, já que, se o significado de uma música está em sua estrutura, quem a conhece (a estrutura) é quem a constrói. Apreender, portanto, o significado de uma música, deste ponto de vista, é conhecer as relações que ela (a música) vai estabelecendo enquanto soa; portanto pelo menos a prática como ouvinte já aparece como fundamental.

Ambas as teorias têm relações com a fenomenologia que seus autores nem sempre deixam claras. Dentro do pensamento em análise, a fenomenologia entra quase como um apoio filosófico auxiliar - se é que se pode dizer isso do ponto de vista filosófico - como um método de observação do fenômeno, como as duas outras teorias discutidas anteriormente, porém com um caráter mais amplo.

Provar inequivocamente essa relação de maneira geral geraria, provavelmente, uma Tese em Filosofia. Mas no pensamento em estudo pode-se dizer que a fenomenologia entra como ponto de observação do fenômeno em busca de seu *eidos* – sua essência. Pode-se entender que, no caso de uma música, enquanto ela soa no fluxo temporal, uma investigação fenomenológica poderia observar que sua essência é uma combinatória de sons e silêncios e que todo o sentido do discurso se dá nas relações entre os dados (os sons e os silêncios). Que essa "organização de sons no tempo" pode ter características diversas de uma outra "organização de sons no tempo". Que essa diferença pode ser - como se crê na música ocidental, neste caso – uma particularização

dessa característica geral: a polifonia, entendida como uma sobreposição intervalar que gera conseqüências no próprio material musical (caso da música ocidental) categorizando, portanto, uma determinada sorte de indivíduos. Observar, dentro desta categoria, ainda, individualidades sob a mesma ótica fenomenológica: diferentes polifonias.

Também o trabalho de Husserl (1949 e 1975) pode ser compreendido como um formador de consciência sobre a percepção (não apenas musical), mas também do próprio fenômeno Música. A busca por diferentes pontos de vista da linguagem musical – uma análise sobre a partitura, uma interpretação hermenêutica, uma explicação semiótica, outra lingüística, a determinação de um *eidos* e a manutenção deste "foco" acerca da organização como um ângulo possível, a biografia do compositor e o hábito de sugerir audições seletivas e diversas da mesma peça musical (como conseqüência de uma consciência sobre a percepção) – também pode ser considerada frutos de uma "aprendizagem" com o filósofo.

Assim, as investigações por meio dessas outras teorias na compreensão do objeto musical têm uma fundamentação fenomenológica, no pensamento em questão. Relacionar seus resultados e formar uma imagem consciente do objeto também pode ser considerado frutos da fenomenologia, já que esta trabalha, também, com as diversas relações para compreender o que se investiga.

Através da **prática** e da **consciência materialista dialética da História** é que, mais uma vez, encontra-se a ligação entre este conteúdo fenomenológico e o marxismo enquanto **filosofia**. A **prática** garante, no caso, a validação das teorias, a possibilidade de conhecer como quem faz (de dentro) o fenômeno, um diálogo mais concreto com os demais criadores/intérpretes, uma audição mais consciente dos problemas musicais etc. A **concepção materialista dialética** da História é fundamental na compreensão das transformações sofridas pelas "organizações de sons" e das diferentes conformações dos dados da Natureza ao longo dos diversos estados das forças

produtivas da sociedade ocidental; na possibilidade de compreender os mesmos dados em outras sociedades - buscando as relações da Música com as forças produtivas, a hierarquia social, a função de dita música (se houver) etc. Em movimento.

Esta concepção é fundamental ainda na compreensão de todos esses dados no momento atual e na tentativa de buscar uma maneira filosoficamente conseqüente de transformar essa realidade contemporânea. Por isso, o **rigor imaginativo** de Willy Corrêa de Oliveira – a imaginação na análise musical (a hermenêutica), o ponto de vista fenomenológico e semiótico completando-se e fundamentando essa imaginação – tem como fundamentação uma "visão geral do mundo" e é fruto de "uma conduta determinada" por essa visão geral; o que, no primeiro subitem do capítulo 4, se define como **filosofia**. Assim, a **filosofia marxista** é que organiza tal pensamento de modo a relacionar as diversas informações (Tudo se Relaciona), a buscar a dialética interna à própria matéria – o som (A Luta dos Contrários), entender que tudo está em movimento: mudança (Tudo se Transforma), na concepção de que a Música é uma prática social e que, por exemplo, um **sistema de referência** universalizante é uma conquista dessa prática social. Portanto, é o que dá unidade aos conjuntos de informações obtidos nos diversos ramos do conhecimento e na reflexão sobre a **prática** musical individual, em confronto dialético com a social.

Willy, portanto, formou suas conclusões sobre a linguagem musical (transcritas e apresentadas nos Anexos) a partir de uma concepção materialista dialética da Música, refletida, em última instância, em uma consciência histórica e em uma prática musical consciente.

Quanto à parte material da música: as relações entre suas propriedades e os parâmetros do som também são frutos dos resultados de uma investigação fenomenológica, porém residual. Ao entender a música como uma combinatória de dados, o compositor, por meio de sua prática e refletindo sobre ela, compreendeu as propriedades da música como categorias de formadores de

sentido (motivos, frases, formas, relações harmônicas, direcionalidades melódicas etc) e separou, não em compartimentos estanques, mas intercambiáveis, esses elementos, em relação às propriedades de sua matéria-prima: o som e seus parâmetros (altura, timbre, intensidade e duração). Ele compreendeu, portanto, materialista e dialeticamente as relações entre o elemento de origem (o som) e o resultado de sua manipulação com seu oposto (o silêncio) pelos seres humanos em uma prática social na História e contemporaneamente, refletindo sobre sua própria prática musical.

4.2 Propostas para continuidade do trabalho

Se a hipótese e os objetivos foram satisfeitos, o trabalho está, por hora, encerrado. Mas o material de análise não está esgotado. Muito ainda é possível encontrar nessas transcrições.

Talvez a mais importante delas seja a fundamentação da metodologia de análise e compreensão da obra musical a partir da relação com os parâmetros do som. Para isso, talvez fosse necessária a revisão de todos os conceitos sobre as propriedades da música (Campo de Tessitura, Tempo, Sistema de Referência etc), de modo a defini-los com coerência técnica e filosófica, ainda que para provar que as definições contidas nessas transcrições estão corretas – o que não foi uma preocupação deste trabalho. Estabelecer, ainda, uma fundamentação dessa possível teoria como fruto inequívoco da filosofia marxista, e assim por diante. Seria um trabalho longo e mais amplo que uniria mais profundamente dois ramos do conhecimento (a Filosofia e a Música).

Pode-se fazer, ainda, partindo-se dessa concepção materialista dialética, um trabalho mais agudo sobre a percepção musical, por meio da fenomenologia. A percepção musical como foco de um trabalho fenomenológico com fundo materialista dialético da História poderia ter interessante resultado já que, sabidamente, a História da Música também é uma História da percepção musical (ela também se transformou em relação com o material e a prática musical).

Outra alternativa seria analisar aspectos pedagógicos do trabalho em questão. Ou ainda "adaptar" a maneira de ensinar música para crianças, a partir de uma prática na sala de aula que permitisse uma reflexão sobre os problemas musicais. Também seria possível estudar o uso de uma concepção materialista dialética da História no processo pedagógico.

A seção sobre a problemática do material mostra a quantidade de informações que se pode buscar em uma fonte de pesquisa tão rica e sistematizada sobre a Linguagem Musical. Mas não é só para isso que serve este espaço.

Aqui também pode-se dizer que o materialismo dialético, para o compositor, professor e pensador Willy Corrêa de Oliveira é muito mais do que foi possível mostrar aqui. Willy utiliza-se do conceito de que apropriar-se dessa filosofia como *guia para a ação* e vivê-la verdadeiramente é "ir ao fundo das coisas". Expor as contradições do fenômeno a nu e observando suas relações intrínsecas e extrínsecas, principalmente sendo contra o capitalismo. Ser marxista é, para Willy, antes de tudo, ser anti-capitalista com consciência, "mudando", mas sem perder esse "norte". E essa luta a favor de uma mudança social é claramente identificada nas aulas, quando ele nunca deixa de dizer os "nomes das coisas": deixando claras as características, contradições e dificuldades do mundo capitalista.

Sua própria vida, sua história pessoal, é dialética; e esse poderia ser uma outra continuação do trabalho: uma biografia sem rancores, discutindo seu envolvimento com grupos revolucionários (como os Trabalhadores Rurais Sem Terra, por exemplo, cujo hino foi composto

por Willy e escolhido, dentre outros, como seu representante), em contraposição dialética com os movimentos de vanguarda dos quais tomou parte. Neste sentido, uma biografia com fundamentação materialista dialética, poderia ser uma visão diversa das encontradas hoje nos trabalhos desse tipo sobre ele.

BIBLIOGRAFIA

GADAMER, HG. **Verdad y Método** Ediciones Sígueme, Salamanca, 1991, 331p.

GRABS, M. **Hanns Eisler - a rebel in music**. Trad.: Marjorie Meyer. International Publishers, New York and Seven Seas Books, Berlin, 1976, 223p.

HINDLEY, G. **Larousse Enciclopedia of Music**. Reed International Books Limited, Slovenia, 1993, 576p.

HUSSERL, E. **Ideas Relativas a una Fenomenología Pura y una Filosofía Fenomenológica** Ed. Buenos Aires, México, 1949, 600p.

----. **Investigações Lógicas** Abril Cultural, São Paulo, 1975, 192p.

IKEDA, A. **Música Política: Imanência do Social.** São Paulo, 1995, 80p. Tese (**Doutorado)**. ECA-USP Universidade de São Paulo.

KURZ, R. **Os Últimos Combates**. Ed. Vozes, Petrópolis, 1997, 394p.

LAROUSSE. **Grande Dicionário Larousse Cultural da Língua Portuguesa**. Ed. Nova Cultural, São Paulo, 1999, p.647.

LUKÁCS, G. **História e Consciência de Classe.** Publicações Escorpião, Porto, 1974, 378p.

MARCEL, L.A . **Bach**. Trad.: Luis Carlos de Lima Brandão. Livraria Martins Fontes Editora Ltda, São Paulo, 1990, 169p.

OLIVEIRA, W.C. **Beethoven, Proprietário de um Cérebro.** Ed. Perspectiva S.A., São Paulo, 1979, 145p.

----. **Cadernos**. São Paulo, 1996, 52p. Tese (**Doutorado**). ECA-USP. Universidade de São Paulo.

PADILLA, A. **Dialéctica y Música: Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez**. Helsinki, 1995, 374p. Tese (**Doutorado**) (Sociedad Musicológica de Finlandia)

PAZ, J.C. **Introdução à Música de Nosso Tempo**. Trad.: Diva Ribeiro de Toledo Piza. Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1976, 527p.

PLEKHANOV, G. **A Arte e a Vida Social e Cartas Sem Endereço**. Trad.: Eduardo Sucupira Filho. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1969, 2 ed., 205p.

POLITZER, G.; BESSE, G.; CAVEING, M. **Princípios Fundamentais de Filosofia**. Trad.:

João Cunha Andrade. Ed. Hemus, São Paulo, 1995, 396p.

RAHN, E. Musique sans musique. **Musique en Jeu**, n.1, Paris, 1970, pp. 13-34.

RIZZO, L.C. **A Influência da Poesia Concreta na Música Vocal dos Compositores Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira** Dissertação (mestrado). IA-UNESP. Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2002, 252p.

ROSE, I.M. **Canto Gregoriano Método de Solesmes.** Rio de Janeiro,1951, 248p.

SEEGER, C. **Studies in Musicology 1935-1975**. University of California Press, Berkley and Los Angeles, 1977, 357p.

SEVERINO, A J. **Metodologia do Trabalho Científico – Diretrizes para o Trabalho Didático-Científico na Universidade**. Ed. Cortez & Moraes Ltda., 2ed., 1977, 112p.

SIEGMEISTER, E. **Música y Sociedad.** Siglo Veintiuno Editores, Mexico D.F, 1987, 107p.

ZAMACOIS, J. **Teoria de la Música**. Editorial Labor S.A , Madrid, 1956, v.2, 193p.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

ANEXOS

Willy Corrêa de Oliveira: por um ouvir materialista histórico

Dissertação de Mestrado

Mestrando: Alexandre Ulbanere

Orientador: Prof. Dr. Alberto T. Ikeda

São Paulo

Junho/2005

SUMÁRIO

ANEXO I – Transcrição do Curso " Linguagem e Estruturação Musicais I"
Aula I_1/14 *Data: 28/02/2000* 5
Aula I_2/14 *Data: 13/03/2000* 8
Aula I_3/14 *Data: 20/03/2000* 13
Aula I_4/14 *Data: 27/03/2000* 19
Aula I_5/14 *Data: 03/04/2000* 24
Aula I_6/14 *Data: 10/04/2000* 26
Aula I_7/14 *Data: 24/04/2000* 28
Aula I_8/14 *Data: 08/05/2000* 32
Aula I_9/14 *Data: 10/05/2000* 35
Aula I_10/14 *Data: 22/05/2000* 38
Aula I_11/14 *Data: 05/06/2000* 41
Aula I_12/14 *Data: 12/06/2000* 43
Aula I_13/14 *Data: 19/06/2000* 46
Aula I_14/14 *Data: 26/06/2000* 48
ANEXO II – Transcrição do Curso " Linguagem e Estruturação Musicais II"
Aula II_1/12 *Data: 18/09/2000* 53
Aula II_2/12 *Data: 25/09/2000* 54
Aula II_3/12 *Data: 02/10/2000* 59
Aula II_4/12 *Data: 09/10/2000* 61
Aula II_5/12 *Data: 23/10/2000* 65
Aula II_6/12 *Data: 30/10/2000* 68
Aula II_7/12 *Data: 06/11/2000* 69
Aula II_8/12 *Data: 13/11/2000* 73
Aula II_9/12 *Data: 20/11/2000* 76
Aula II_10/12 *Data: 27/11/2000* 79
Aula II_11/12 *Data: 04/12/2000* 82
Aula II_12/12 *Data: 11/12/2000* 83
ANEXO III – Transcrição do Curso " Linguagem e Estruturação Musicais III"
Aula III_1/13 *Data: 02/03/2000* 88
Aula III_2/13 *Data: 09/03/2000* 90
Aula III_3/13 *Data: 16/03/2000* 94
Aula III_4/13 *Data: 23/03/2000* 97
Aula III_5/13 *Data: 30/03/2000* 100
Aula III_6/13 *Data: 06/04/2000* 104
Aula III_7/13 *Data: 13/04/2000* 106
Aula III_8/13 *Data: 04/05/2000* 109
Aula III_9/13 *Data: 11/05/2000* 111
Aula III_10/13 *Data: 18/05/2000* 113
Aula III_11/13 *Data: 25/05/2000* 116
Aula III_12/13 *Data: 01/06/2000* 116
Aula III_13/13 *Data: 15/06/2000* 120
ANEXO IV – Transcrição do Curso " Linguagem e Estruturação Musicais IV"
Aula IV_1/09 *Data: 21/09/2000* 123
Aula IV_2/09 *Data: 28/09/2000* 127
Aula IV_3/09 *Data: 05/10/2000* 129
Aula IV_4/09 *Data: 26/10/2000* 131
Aula IV_5/09 *Data: 09/11/2000* 135
Aula IV_6/09 *Data: 16/11/2000* 139
Aula IV_7/09 *Data: 23/11/2000* 142
Aula IV_8/09 *Data: 07/12/2000* 144
Aula IV_9/09 *Data: 14/12/2000* 146
ANEXO V – Transcrição do Curso " Linguagem e Estruturação Musicais V"
Aula V_1/16 *Data: 29/02/2000* 149
Aula V_2/16 *Data: 14/03/2000* 152
Aula V_3/16 *Data: 21/03/2000* 154
Aula V_4/16 *Data: 28/03/2000* 158

Aula V_5/16 *Data: 04/04/2000*..... 162
Aula V_6/16 *Data: 11/04/2000*..... 165
Aula V_7/16 *Data: 25/04/2000*..... 168
Aula V_8/16 *Data: 02/05/2000*..... 170
Aula V_9/16 *Data: 09/05/2000*..... 171
Aula V_10/16 *Data: 16/05/2000*..... 173
Aula V_11/16 *Data: 23/05/2000*..... 177
Aula V_12/16 *Data: 30/05/2000*..... 181
Aula V_13/16 *Data: 06/06/2000*..... 185
Aula V_14/16 *Data: 13/06/2000*..... 187
Aula V_15/16 *Data: 20/06/2000*..... 189
Aula V_16/16 *Data: 27/06/2000*..... 190
ANEXO VI – Transcrição do Curso " Linguagem e Estruturação Musicais VI"
Aula VI_1/14 *Data: 19/09/2000*..... 193
Aula VI_2/14 *Data: 26/09/2000*..... 195
Aula VI_3/14 *Data: 03/10/2000*..... 199
Aula VI_4/14 *Data: 10/10/2000*..... 203
Aula VI_5/14 *Data: 24/10/2000*..... 205
Aula VI_6/14 *Data: 31/10/2000*..... 207
Aula VI_7/14 *Data: 07/11/2000*..... 209
Aula VI_8/14 *Data: 14/11/2000*..... 211
Aula VI_9/14 *Data: 21/11/2000*..... 214
Aula VI_10/14 *Data: 28/11/2000*..... 219
Aula VI_11/14 *Data: 05/12/2000*..... 222
Aula VI_12/14 *Data: 12/12/2000*..... 225
Aula VI_13/14 *Data: 15/12/2000*..... 228
Aula VI_14/14 *Data: 19/12/2000*..... 232

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

ANEXO I

Curso: ***Linguagem e Estruturação Musicais I***

Willy Corrêa de Oliveira: por um ouvir materialista histórico

Dissertação de Mestrado

Mestrando: Alexandre Ulbanere

Orientador: Prof. Dr. Alberto T. Ikeda

São Paulo

Junho/2005

Escola de Comunicações e Artes – ECA - USP
Curso: ***Linguagem e Estruturação Musicais I***
Prof. Willy Corrêa de Oliveira
Transcrição: Alexandre Ulbanere

Aula I_1/14	***Data: 28/02/2000***

Como Chopin pode nos interessar ainda hoje?

Após algumas digressões introdutórias e o recolhimento de algumas mostras de respostas dos alunos, falou:

Em primeiro lugar, devemos entender que cada época olha para a História de maneira diferente.

Mozart conhecia um barão que gostava muito de música barroca e pediu para que ele fizesse arranjos de Bach e Haendel. E por que arranjos? Porque já havia existido a Escola de Mannheim, que tinha trabalhado a orquestra clássica sob perspectiva diversa do conjunto barroco. Portanto, pensar no conjunto barroco àquela altura, era inconcebível. Talvez pela primeira vez na história, tenha-se começado a pensar na História.

Um outro exemplo: O que conhecia Jannequin de Machaut? Provavelmente nada.

No entanto, hoje vivemos às custas do passado. Por que Chopin ainda nos interessa? Há de se pensar, portanto, na educação musical de hoje. E, principalmente, em como é contada a História da Música. Até onde essas Histórias ou essa educação musical de hoje, faz e responde tais perguntas?

Devemos ter uma visão crítica dessas questões para, não só formula-las, mas também respondê-las.

Cada época olha para o passado de maneira diferente. Fazer como Bach fazia é impossível.

Há uma estória de um homem que, ao ler Dom Quixote, apaixonou-se pelo livro de tal sorte, que durante muitos anos, apenas leu esse mesmo livro. Acabou viajando à Espanha e conheceu a cidade onde nasceu Cervantes, andou em carroças da época, ocupou-se com as roupas da época, enfim, passou a vida a dedicar-se à época de Cervantes. Sabia tudo sobre Cervantes: desde o modo de vida do homem da época, seus costumes, suas crenças, seu modo de locomoção, como utilizar uma armadura, tudo.

No fim da vida, resolveu escrever um livro, como último ato. O coroamento de décadas dedicadas a um único objeto. Enfim, escreveu Dom Quixote: com todas as letras e virgulas e pontos. O mesmíssimo livro.

Ora, mesmo cientes de que não respiramos o mesmo ar de Cervantes, e se mesmo assim quisermos estudar a música de sua época, façamos quase com o mesmo afinco e dedicação com que o personagem de Borges fez com relação ao Quixote.

Então, há duas maneiras de encarar a pergunta "Pode Chopin nos interessar até hoje?". E ambas vêm da idéia de que co-habitam no homem dois caracteres distintos, isto é, o homem tem duas características distintas: O caráter social, coletivo; e o caráter individual, subjetivo.

Há coisas que só individualmente podemos fazer. Comer e ir ao banheiro são dois bons exemplos. Ninguém poderá fazer isso por você. Outras devem ser feitas coletivamente. Viver é uma delas. Para nascer, você já precisou de mais pessoas. Portanto, esse lado coletivo é tão importante quanto o individual.

Nossa educação familiar também deve ser criticada por nós quando falamos de algo coletivo. Se alguém pergunta "Por que Chopin nos interessa ainda hoje?", a resposta musicalmente concreta jamais poderá ser "Porque gosto de Chopin". Essa resposta é meramente uma opinião particular e não trará benefício ao coletivo. Pelo contrário, atrasará o desenvolvimento do conhecimento, pois gostar é um conceito pessoal. Serve à parte individual. Portanto, deve ser tratada como tal.

Wittgenstein, um pensador fundamental para a compreensão da linguagem, definiu certos parâmetros para a sua compreensão:

a) Há coisas que eu posso dizer, então devo dizê-las. (Dizer o dizível.) Sem ludibriar o interlocutor. Deve-se ter objetividade e clareza quanto ao que se quer dizer.

b) Há coisas que não se pode dizer, mas podem ser mostradas. Então, deve-se mostrar. (Mostrar o mostrável.)

c) Há coisas que não se pode dizer e nem mostrar. Então, deve-se calar. (É preciso calar.)

Existe, na execução musical, algo próximo do mostrável: a interpretação musical, por exemplo. E há algo no plano do sentimento (a definição de saudade, por exemplo, não pode ser dada.) que não pode ser atingido pela linguagem verbal. E há, por outro lado, uma possível gravação eletroacústica realizada pelo próprio compositor, que pode ser um exemplo daquilo que pode ser dito e pode ser dito. Há de se cuidar para que o que se quer dizer, tenha significado.

Portanto, para olhar o passado concretamente, deveríamos estar lá. Mas há como investigar, analisando a parte coletiva. Rever a parte coletiva e pessoal. É assim que devemos olhar o passado. Então: Como pode Chopin interessar-nos hoje?

1) Alguns anos antes de Chopin nascer, houve a revolução francesa. Essa revolução trouxe ao mundo novos valores. Anteriormente, tinha valor o parentesco. Se o homem fosse parente da Família Real, tinha importância, poder. Os outros, estavam excluídos. Com a Revolução todos poderiam ter o acesso ao poder, desde que tivessem dinheiro. E o individualismo, era uma questão importante nessa época porque, justamente após a Revolução, o homem teria possibilidade de ascender socialmente. Poderia ser "ele mesmo", ou seja, teria possibilidades. Hoje, isso é caquético. Em um mundo cheio de individualistas, sobra lugar para poucos. O resultado está diante de nossos olhos. Basta perceber a sociedade em que vivemos. A individualidade, 50 anos antes de Chopin nascer, não tinha a menor importância. Um exemplo disso, é que muito pouco se sabe dos músicos do passado, a não ser registros de cartório. Datas, apenas. Eles tinham uma função e cumpriram-na. Com a revolução, passou-se a dar importância à individualidade. E hoje, só a ela.

2) Com a Revolução Burguesa, fortaleceu-se o espírito nacionalista. Antes da Revolução, era-se súdito do Rei: se ele se casasse com a Rainha de outro país, os dois países se tornavam um só. Somente com o capitalismo é que o nacionalismo tornou-se importante. E a música de Chopin está impregnada da música folclórica polonesa. [O professor assobia canções folclóricas polonesas e chama a atenção para os rubatos.] Quem nunca ouviu essas e outras tantas canções polonesas, não poderá tocar Chopin corretamente. Peçam a seus professores de piano para que eles cantem algumas dessas canções. Quantos saberão?

Um outro exemplo disso é o próprio romantismo: Schumann é diferente de Chopin, porque o romantismo é alemão. E está impregnado do folclore e das tradições alemãs.

Para entender melhor, façamos um apanhado histórico: o Rei mantinha músicos, apesar de saber música. Por que? Porque nem sempre saber música significa fazê-la bem. Para fazer, há de se ter dedicação e imaginação. A Família Real estudava a linguagem musical, mas nem sempre produzia a contento, tanto na qualidade, como na quantidade. Há inúmeros exemplos de músicos que acompanhavam seu Rei até aos campos de batalha (Lassus). Ou que suavam muito até fazer algo que agradasse ao Rei (vide o encontro de J.S. Bach com Guilherme I, da Prússia.). Esses músicos (pequenos burgueses) tinham sua individualidade, mas deveriam agradar a alguém (a relação produção/consumo estava em fase, uma acompanhava a outra). Fazia-se para o consumo de alguém, que o músico conhecia e deveria agradar. Com a revolução, essa relação produção/consumo se acabou, porque a burguesia (que tomou o poder) não conhecia a Linguagem Musical tão bem como o Rei, porque precisava trabalhar (o que o Rei nunca fazia) e porque, alijada do poder, engendrou uma maneira de detê-lo: acumular riquezas. Para isso, não teve tempo de estudar música.

Mas os músicos continuaram a existir, e a fazer música, e a burguesia (agora no poder) apreciava, percebendo (sentindo) os novos elementos infiltrados pela Revolução. Isto é, reconheciam os vários compositores (individualismos) e os elementos nacionalistas que impregnavam suas peças.

Nesse ponto, poderemos responder à pergunta inicial: "Pode Chopin interessar-nos hoje? Por que?".

1) Pode e deve interessar-nos hoje, porque é um dos músicos mais criativos da História. Desde o século XIX, a História se encerrou, isto é, o contato entre o público e o compositor deixou de existir. A maneira que era fundamental (tonalismo) de encarar as alturas, sofreu mudanças e se fragmentou.

A Música depende, para sua inteligibilidade, de um sistema de referência de permeio entre o público, o compositor e o intérprete. Portanto, tem-se o jogo dialético: Sistema de Referência (o que confere à Música universalidade, por exemplo, o sistema tonal) X individualidade (criatividade). E só quando há o público, esse jogo está em equilíbrio.

2) Mesmo sem um sistema de referência de permeio (o tonalismo já entrara em decadência), Chopin foi o músico que mais se comunicou com o mundo inteiro.De qualquer modo, maciços recortes advindos da música tonal, ainda estavam em jogo, o que facilitava a compreensibilidade, mesmo levando-se em consideração as novidades das influências da música polonesa e a originalidade de seu estilo em sua música. Percebe-se a influência de Chopin nos Estados Unidos, no Brasil, na Rússia, enfim, em toda a Europa, seguramente e em outras tantas partes do mundo. Isso significa que Chopin soube dizer algo e todo mundo o entendeu sem que ele banalizasse o processo. Exemplos:

[a) Toca a Mazurka op.68 n^0 4 e pede para que ouçam a harmonia: como Chopin tem uma maneira diferente de organizar as alturas, com cromatismo requintado; como harmoniza o cromatismo; como ele tem domínio da melodia e, com ela, surpreende a todo instante.

b) Toca uma dança popular polaca e pede para que ouçamos, nesse caso, um modalismo típico polonês.]

Portanto, devemos abordar as coisas sob a égide do conhecimento (e não do gosto pessoal). Pegar as coisas, analisá-las em separado, e depois reuni-las outra vez; porque tudo se relaciona (Música, sociedade, indivíduo, etc). Então, percebemos que Chopin trouxe do coletivo a música polonesa e o "mal do século": uma hipocrisia estrutural com a qual se vivia

àquela época. Falava-se em liberdade, igualdade e fraternidade, mas crianças trabalhavam em fábricas dezoito horas por dia; o povo passava fome, não tinha educação eficiente, etc. Falava-se uma coisa e vivia-se outra.

Então, a resposta: Chopin pode interessar-nos ainda hoje. Mas somente entendendo o contexto social em que ele estava imerso.

E o que explica sua ressonância mundial àquela época? O modo polonês de ser traz um sentimento de tristeza profunda (tristeza da tristeza), e que a palavra polonesa "zal",traduz tão bem; e traz, também, um orgulho polaco muito forte, expresso na gestualidade de sua música.

Aula I_2/14	***Data: 13/03/2000***

Tentamos justificar, no último encontro, porque Chopin pode nos interessar ainda hoje. E de modo efetivo, chamando a atenção para alguns aspectos importantes, como seu modo de pensar a harmonia, o imaginar para piano, etc.

Então vamos a mais um exemplo. [Toca, ao piano, o Prelúdio nº4 em mi menor.] Pergunta: "O que falaríamos disso?" [Classe em silêncio. Depois de algumas tentativas, uma aluna responde "É bonito."] "Mais alguma coisa?"[Um aluno diz "Chega fácil.", outro: "A interpretação é fundamental, porque senão fica muito simples. Há de se ter cuidado com os contrastes (piano/forte, por exemplo); outro: "às vezes eu penso que ele vai tentando passar a harmonia por vários lugares a partir de duas notas fixas na melodia, como essas coisas que a gente vai deixando para resolver na vida (as duas notas) e a harmonia é o tempo que vai passando." Outro: "A beleza dessa música está no desenvolvimento harmônico." E Outro: "No desenrolar harmônico vão surgindo cores, sucessão de sensações." Willy responde:]

No outro encontro, vimos que Wittgenstein, um pensador da linguagem que pensou-a até às últimas conseqüências, fez três colocações fundamentais a respeito desse assunto, as mais importantes:

O que pode ser dito deve ser dito. Isto é, dizer as coisas concretamente. As que podem ser ditas, devem ser ditas concretamente.

O que não pode ser dito, mas pode ser mostrado, deve ser mostrado. Devo exibir o que pode ser mostrado.

O que não se pode dizer, nem mostrar, deve-se calar.

Este é o último estágio na análise da linguagem. A última conseqüência. A partir disso, pensamos sobre as colocações.

Quando dizem que "chega fácil", ou "é fácil", bem, isto está dito concretamente. Eu posso ter dúvidas se isso é verdade, mas está dito concretamente. Quando dizem que a interpretação é fundamental, eu digo mais. Digo, concretamente, que ela é fundamental em qualquer peça, porque uma música não existe a não ser que seja tocada. A partitura é apenas um projeto. Quando dizem que o tempo vai passando e ainda não resolvemos as coisas, veja: alguém mais teve essa idéia quando ouviu a música? [Classe em silêncio] Bem, isso é muito subjetivo. É uma projeção sua na peça. Portanto, essa resposta não esclarece a peça. E quando dizem que vão surgindo cores musicais, eu digo que isso realmente não quer dizer nada, porque se eu digo "azul", preciso ter uma amostra comparativa de azul. As cores são subjetivas já de antemão. Se eu já não as defino, isso é ainda pior. Quando se trata de "cores

musicais", isto realmente não tem nenhum sentido concreto, porque, a rigor, a música não tem cores.

Mas voltemos ao "chega fácil". Será que chega mesmo fácil? Ou apenas aceitamos mais facilmente porque nos acostumamos. Quantas vezes já não ouvimos isso? Mas, será que entendemos a idéia musical? O que o compositor quis dizer? Ou estamos sempre projetando algo sobre a peça? Para dizer se chega fácil, devemos dizer, concretamente, as coisas que podem ser ditas sobre essa peça. Outras coisas não podem ser ditas, apenas indicadas. Então devo mostrá-las (tocá-las). Por exemplo: se eu ouço uma música hindu, como posso dizer que ela chega fácil, se eu não conheço música hindu? Eu deveria dizer algo como: "sinto-me bem e essa música contribuiu para isso." Ou algo assim: "Sem muito esforço, consegui apreciar essa música." Mas isso, a rigor, não interessa. O que se pensa sobre a música deve, no nosso caso, ser concreto. Temos que esquecer o que a mamãe dizia. Isto é, que somos a pessoa mais importante do mundo. Se gostamos de algo, devemos dar dados concretos para isso. Ou não devemos expressar a nossa opinião, porque subjetivamente, apenas, não deveria ter interesse.

A partir disso, o que pode ser dito de uma peça musical?

Antes de mais nada, temos que entender o sistema de referência, o modo de organização das notas. Com as mesmas notas, posso fazer várias peças em vários sistemas de referência diferentes. Às vezes, a gente conhece um sistema de referência de tanto tocar. Acha que conhece. Vejamos: Sabe-se que existem dois estágios diante do conhecimento: o consciente e o inconsciente. Exemplo: maçãs caem de macieiras há milhares de anos. Mas somente há duzentos anos, um homem, ao ver isso, chegou à conclusão de que matéria atrai matéria. Tomou um choque. Todo conhecimento pressupõe um choque, um despertar.

Portanto, para começar a dizer, concretamente., algo sobre a música, devemos dizer que ela se organiza a partir de um sistema de referência, que pode ser modal, tonal, ou dodecafônico, com entremeios, porque a música ocidental tem uma História, que é resultado de uma prática. A prática é o testemunho de uma História.

Robert Craft, um músico burguês, disse, certa vez, que se os homens tivessem ouvido Gesualdo,, teríamos tido Schoenberg no século XVI e muita gente achou maravilhosa essa idéia. Mas isso é, na verdade, um absurdo. Uma coisa cretina! Dizer isso, como Craft, é não entender que existe um ouvido musical pessoal e um coletivo. Não se pode subestimar o coletivo. E ele o fez.

Os sistemas são resultados de uma prática musical e existe uma interação dialética entre teoria e prática. Ao passo que nós, em pleno século XX, não temos prática, somente teoria. Porque nasce no individualismo e morre com ele, sem um sistema de referência vivo, um público de permeio. É apenas embromação. O teórico pode nunca ter feito música ou tocado. É um absurdo. Como dizer "Não gostei do conteúdo, mas gostei da forma". Não se pode dizer isso, pois a forma é a organização de um conteúdo. Não há forma sem conteúdo e vice-versa. No capitalismo a tendência é não se relacionar nada.

Então, de Chopin devemos saber que ele aproveitava restos (certos passos eufônicos, como acordes belos, tríades tonais, etc) de uma tonalidade que já não era mais. Já não se pode falar de tonalismo em meados do século XIX. Quando se fala de um sistema de referência, fala-se de uma relação com a História. Quando não se tem mais o sistema tonal, como harmonizo o tema da Sonata em dó maior de Mozart? Não com a harmonia de Chopin. A melodia de Chopin não é como a melodia de Mozart. A de Mozart é ineqüivocamente tonal. Só se pode harmonizar de uma maneira. Nela já está implícita uma harmonia. No caso de Chopin, não.

Então, com relação a Chopin, tentamos dizer tudo o que pode ser dito:

- o sistema de referência;

- como ele passou o que queria dizer, isto é, a música tem uma forma; então, como se conformou a idéia musical;

- como se define a polifonia dessa peça;

- como se definem os tratamentos específicos com relação ao sistema de referência (dominantes individuais, cromatismo, etc; por exemplo).

Tudo isso eu posso dizer concretamente. Exemplo: ele trabalha com “x” notas, “y” estão ausentes, etc. Somente depois de tudo isso eu posso dizer "chega fácil", "é fácil", ou "é difícil".

Muitas vezes, ao tomarmos consciência de alguma coisa, passamos a temê-la, ou sentimo-nos derrotados, etc. É preciso trabalhar e ter acuidade com as idéias. E, às vezes, tem-se uma intuição fantástica que realmente surpreende a todos, etc; mas sobre isso não podemos dizer, no sentido Wittgensteiniano. Isso não é dizível, mas é mostrável. Não se pode dizer, apenas mostrar; então, quem tiver que mostre.

Para dizer que alguma coisa é fácil, temos de ter consciência. Tenho consciência, por isso digo que o Prelúdio não é fácil. Então vocês diriam "prove!". Eu diria "mostre-me uma boa execução disso, mas depois de saber o que está por trás disso." Esse momento deve ser um choque (quando se forma a consciência).

Segundo Peirce, a relação com o significado se dá em três fases.

- a primeira idade, em que convive-se com o signo sem tomar conhecimento dele;

- a segunda idade, o momento do choque, ou seja, o momento em que se percebe que o sinal possa dizer alguma coisa;

- a terceira idade, que é o momento em que se entende o significado, ou seja, o da consciência.

Geralmente passamos apenas pela primeira idade do significado, quando o certo seria passarmos pelas três idades. Mas, sobre esta peça de Chopin, vamos à terceira idade. Somente falarei das coisas que eu posso dizer, ou seja, das questões da linguagem. Tentamos chegar ao concreto.

Mas antes, um exercício para se chegar à terceira idade:

- pegue uma peça que você toque e se pergunte "o que isso quer dizer?" e "o que estou dizendo?" E não faça como Karajan, que apenas fazia a segunda pergunta e, muitas vezes, a resposta era "apenas a minha estupidez".

- para responder à primeira pergunta, procure, na música, tudo o que deve ser dito. O que não puder ser dito, toque. Sobre o resto, cale-se. E não faça como os teóricos burgueses, que não dizem nada e nem querem dizer nada além de suas próprias idiotices.

[O professor toca, ao piano, fragmentos de Laura, de David Raksin; um fragmento de “O Tostão Perdido”, de Beethoven; uma canção de F Garcia Lorca e o Prelúdio n^{o}4 de Chopin.]. Pergunta: O que esses exemplos têm em comum? [O professor, ao tocar novamente o exemplo de Lorca, conta aos alunos que Lorca fazia música muito bem, não só para suas peças teatrais e chama a atenção para, nesse exemplo, o uso consciente que Lorca faz dos acordes modais.] Respondo a pergunta colocando que, talvez, o fato de todas elas serem melodias acompanhadas pode unificar o conjunto.

A melodia acompanhada começa a acontecer por volta do século XVI; com Caccini, Monteverdi, por exemplo. Assim, mesmo antes do sistema tonal realizar-se plenamente, já havia um tipo de polifonia mais apta à tonalidade; isto é, já se intuía a tonalidade, mas sem se ter consciência dela, o que levaria tempo, ainda. Mas ainda seria necessário um largo tempo para que a consciência tonal chegasse à maturação. Essa consciência somente aconteceria à época de Haydn (primeira metade do século XVIII). Desde então, temos feito melodias acompanhadas aos montes. [O professor toca outros dois exemplos. O primeiro, a Sonata em dó maior, de Mozart, e o segundo, uma peça anônima do século XVI] Percebam que a idéia é a mesma. [Ambas veiculadas com a sorte de baixo de Alberti na mão esquerda.]

O contraponto não tem aptidão tão forte para expressar o tonalismo, mas a melodia acompanhada tem. O modalismo, com sua particularidade, é essencialmente melódico e contrapontístico. Isto significa que, a música contrapontística, à medida que o modalismo foi se transformando (perdendo sua particularidade), vai, por sua vez, sendo transformada em melodia acompanhada, pois isso facilita o controle, por parte do compositor, do resultado dos encontros intervalares verticais fundamentais.

Mas todos os exemplos que citamos anteriormente são melodias acompanhadas? Os três primeiros exemplos, sim. Não o prelúdio de Chopin. Quando toco esse prelúdio, sempre penso que há algo mais. Apesar da aparência, desconfio que não se trata de uma melodia acompanhada, nesse caso. E que interesse pode ter isso? Tem a indicação de algo que precisa ser investigado. Algo além da aparência.

Essa peça dá uma idéia de polifonia que não é uma melodia acompanhada. O que isso quer dizer? Quer dizer que, onde havia um modelo concreto (melodia acompanhada), eu tenho hoje algo diferente. Chopin está indicando para uma característica essencialmente musical e, Chopin ter trazido essa idéia, é uma das razões de o estudarmos, hoje. O que existe de mais radicalmente lingüístico na música é a polifonia. E Chopin aponta para um dado essencialmente exigido pela música: a polifonia.

[Ao piano, o professor oferece exemplos enquanto fala] Para cada som, temos no mesmo momento, altura, intensidade, timbre e duração para defini-lo. E isso é essencialmente musical. A linguagem verbal, embora emita sons, não se preocupa com esses parâmetros. Apenas se preocupa com o significado das palavras proferidas. Só nos preocupamos com a intensidade na linguagem verbal, somente quando ela nos atrapalha no entendimento das palavras. Isso quer dizer que, próprio da linguagem oral, é discursar linearmente; ou seja, o que importa não é a simultaneidade, mas a linearidade. Não se opera com os parâmetros do som na linguagem oral. Mas, na música, operar com os parâmetros do som é muito importante. Operar com isso é próprio da linguagem musical. Esses parâmetros são percebidos ao mesmo tempo, de uma só vez e, quando começa-se a operar com esses parâmetros, tem-se idéia musical. A idéia da simultaneidade. Quando se diz uma peça musical, fala-se de simultaneidade e, nessa peça de Chopin, a idéia de simultaneidade é levada às últimas conseqüências.[Ainda reatando, ao piano, exemplos sobre os parâmetros do som, simultaneidade e Chopin]

Como essa idéia de simultaneidade está sendo sublinhada por Chopin nesta peça? (Prelúdio n^{o}4 em mi menor) Vejam que responder a essa pergunta não é fácil. E, entender o que quer dizer Chopin, também não é fácil. A gente já ouviu muito esta peça de Chopin, mas como se ouve um trovão: uma escuta passiva. Então é fácil ouvir Chopin apenas como se ouve um trovão. Captar o significado é difícil. Requer análise, requer um salto da consciência.

[O professor desenha um esquema na lousa que representa a peça de Chopin] Essa peça é uma sobreposição de acontecimentos de diferentes definições (simultaneidade), e não uma melodia

acompanhada. Se tocarmos como melodia acompanhada, perdemos muito do significado da peça.

Um dos acontecimentos está ocorrendo a partir de pontos determinados que exprimem-se como uma linha (as notas recorrentes da melodia, md), que difere do outro acontecimento que se define como uma massa com pulsação interna de colcheias (as tríades da mão esq.), ou seja, uma massa pulsada que se difere dos pontos da linha superior. Por não se tratar de uma melodia acompanhada, os pontos da linha que se desenrola na mão direita (melodia) não possuem uma relação unívoca com a harmonia. Isto é, a mudança de pontos não leva a uma mudança de acorde. Existe uma independência entre os dois acontecimentos. O primeiro é uma linha que se move em semitons a cada três tempos. O que não ocorre no segundo, onde as mudanças não são a cada três tempos, mas variam numa relação de pulsos de colcheia (oito, no início, e depois quatro, etc).

O que temos nessa melodia? [O professor toca somente a melodia] O que há de excepcional nela? (Veremos as características de uma melodia mais detidamente um pouco adiante no curso, mas vamos adiantar um pouco agora, apenas para esclarecer esse ponto.) O próprio de uma melodia é mover-se no campo de tessitura, desenvolver essa linha é importante. Mas aqui, ela é excepcional por ter um caráter único, pois move-se minimamente entre os pontos e só mais adiante atinge o que é uma melodia: a movimentação livre ds alturas pelo campo de tessitura. A relação intervalar dessa melodia também é surpreendente: 2ª menor, 2ª maior, 2ª menor, até chegar à plenitude da "melodia". É uma melodia excepcional, pois cria algo diferente do usual.

Ao passo que na mão esquerda, percebamos quanto tempo os acordes demoram para mudar: [exemplifica ao piano] começa com oito pulsos e varia, mas não em função da melodia, até que, em determinado momento, passa a ser realmente o acompanhamento da melodia, quando ela acontece. Juntar esses diferentes elementos e desenvolver cada um em suas características diferentes: é esse o trabalho. [Toca, agora, com se fossem interdependentes] Ao tocar, deve-se ter uma idéia de simultaneidade, já que o compositor aponta para essa idéia. E uma idéia diferente da usual.

Mas, basta serem dois acontecimentos diferentes? Não. [Pede a um aluno que cante uma melodia, e canta ,simultaneamente, uma outra melodia diversa] Esta simultaneidade é interessante. Foi isso que Chopin fez, mas ele o fez de forma conseqüente. Nós aqui, não. O que ele fez diferente de nós foi dotar os diferentes acontecimentos de um princípio unificador. Para que algo seja algo, precisa-se de um princípio unificador. A maçã é parte da macieira, embora seja diferente da flor, que é diferente do caule, etc; e uma manga é diferente da flor da mangueira, de seu caule, etc, mas faz parte de uma mangueira e, embora a mangueira e a macieira sejam parecidas, uma mangueira não dá maçãs, e vice-versa. Esse princípio unificador pode acontecer num acaso...mas deve acontecer de modo consciente, com um compositor conseqüente, como é o caso de Chopin. Resolver isso é compor, pensar a música. Ou seja, como relacionar as diferenças num corpo só.

Como acontece o princípio unificador nesta peça? A grande chave é a segunda menor. Ela faz essa melodia ser excepcional e o que faz mover a massa pulsante. (Quando Chopin põe a segunda maior na melodia, é surpreendente para o ouvinte e, acima de tudo, é uma contraposição à segunda menor. Sabe-se que, dialeticamente, só se há força na contradição. No caso que nos ocupa, a segunda maior. Chopin introduz a segunda maior quando começa-se banalizar um princípio (a insistente recorrência da segunda menor).

Na massa pulsante, temos a alternância dos intervalos de segunda maior e menor e, além disso, temos que às vezes os acordes mudam com oito pulsos, ora a partir do início do

compasso, ora a partir do meio do compasso. Isso é um ato de vontade e um jeito de pensar a música. E uma qualidade para a diferença entre os dois acontecimentos.

Outro ponto de unificação do conjunto é que, em determinado momento da peça, ela se torna uma melodia acompanhada, o que também é uma contradição à idéia dos dois acontecimentos simultâneos.

Portanto, temos que a simultaneidade é um dado fundamental da linguagem musical e, nessa peça, Chopin levou essa idéia à última conseqüência extrapolando o conceito de melodia acompanhada. Isso justifica plenamente o interesse por Chopin nos dias de hoje.

Aula I_3/14	***Data: 20/03/2000***

[Faz ouvir o Estudo op. 25 n^{o}7, de Chopin, com interpretação de Gÿogy Sziffra]

Quantos acontecimentos nós ouvimos? [Faz ouvir novamente] Alguém quer dizer algo? [silêncio na sala] Lembremos da tríade de Wittgwnstein... Que se diga algo. O que se pode dizer desta execução? Antes de mais nada, a execução é bela, porque o intérprete mostrou a beleza da peça. Mostrou o que não pode ser dito, mas nós devemos dizer o que pode ser dito.

Nessa peça, Chopin apresenta o projeto polifônico da maneira mais extraordinária. Como funciona a polifonia? Essa polifonia. Ela não é como a do século XVIII, obviamente. Aqui não se trata de melodias que se contrapõem.

Temos aqui três acontecimentos simultâneos. Quando digo acontecimento, não digo contraponto. Se fosse contraponto, existiria uma subserviência entre as partes. Cada voz estaria a reboque de outra, se não fosse a principal. Saber qual é a principal e em que momento ela se torna a principal é compreender a natureza do contraponto. Glenn Gould entendeu essa natureza, por isso toca tão bem a obra de Bach. Mas pode acontecer uma malha polifônica em que nenhuma voz seja a principal, mas todas elas tenham uma relação intrínseca, sem que haja uma hierarquia de escuta, mas apenas uma textura.

Como melodia acompanhada, é mais simples de entender, porque a atenção estará em dois elementos: melodia e acompanhamento, mas estaremos ouvindo harmonias mais sutis.

Diferentemente do contraponto, quando se têm acontecimentos simultâneos tem-se que cada voz não seja uma voz, mas um elemento que tenha vida própria, que seja de outra natureza e se desenvolva, no tempo, de maneira diversa do que as outras. Contraponto é relação entre as partes. No caso da simultaneidade de acontecimentos, cada um deles terá uma natureza própria, uma maneira própria de exprimir-se e de se desenvolver no tempo. Mas, desenvolvem-se sobre o mesmo eixo. Neste caso, o harmônico.

O importante, para compreender a existência de acontecimentos simultâneos, é iniciar definindo a natureza de cada acontecimento, para se ter consciência. Este é, na verdade, o segundo passo. O primeiro é ter o choque. É perceber que algo que parece (no caso, melodia acompanhada ou contraponto acompanhado) pode não ser o que parece. Depois do choque, a consciência. Então, vamos a ela. E que São Peirce nos proteja!

Aqui, temos três acontecimentos simultâneos. (Tese) Para fazer uma análise, devemos sempre, antes, convencionar significados. E, nesse caso, convencionamos assim:

- o que chamamos de acontecimento 1, é o mais grave;

- o 2 é o central;

- o 3 é o mais agudo.

Até agora, apenas intuímos do que se trata e estamos iniciando uma investigação para verificar a veracidade do que intuímos. Provar a tese. Começamos perguntando se alguém ouviu isso como uma melodia acompanhada. Espero que não. Ter três acontecimentos é muito importante para a polifonia, já que a simultaneidade de acontecimentos é a própria essência da linguagem. Quando uma peça mostra essa essência de maneira tão vigorosa, deve nos interessar.

Analisando, temos que o primeiro compasso é a introdução da peça. A introdução dessa peça situa uma das vozes. A preocupação é definir as coisas. Mas, sobre as funções da introdução, temos muito mais a dizer mais para frente no curso. Agora, é importante entender que, nesta peça, ela situa um dos acontecimentos.

No compasso 2, temos uma melodia (acontecimento 1) e um acompanhamento (acontecimento 2), de quartas rebatidas.

No compasso 3, entra o que chamamos de acontecimento 3, que aparece como outra voz, iniciando uma imitação do acontecimento 1. Já não temos mais uma melodia acompanhada, como no compasso 2, mas um contraponto acompanhado, que não é usual e, na História da música, são raros outros exemplo. Então aqui, no compasso 3, temos duas soluções polifônicas do passado (contraponto acompanhado) sobrepostas. No mínimo, temos já, dois acontecimentos simultâneos.

No compasso 4, o processo de imitação desaparece e, então, paramos a investigação compasso a compasso para avançar um pouco e ter uma idéia mais clara do conjunto. E, observando os compassos seguintes, notamos que, na verdade, não se trata de um processo de imitação. Portanto, não se trata nem de melodia acompanhada, nem de contraponto acompanhado. E, a partir do compasso 4, posso definir que:

- o acontecimento 1 é muito mais denso que as outras vozes (acontecimentos), o que não acontece no contraponto, que as densidades entre as vozes são balanceadas; este acontecimento tem um campo de tessitura mais amplo que os outros, e fica restrito à região médio grave; notamos ainda que ele tem uma curva melódica mais pronunciada e é muito móvel.

- o acontecimento 2 é mais denso verticalmente (massa) e é reiterado pela pulsação de colcheia; tem uma natureza harmônica e tem o campo de tessitura praticamente imóvel.

- o acontecimento 3 tem a menor densidade de todo o conjunto; é reiterado sobre valores de semínima e tem o campo de tessitura menos móvel e restrito na região aguda.

Nessa primeira olhada mais para frente, definimos a natureza e a região no campo de tessitura dos acontecimentos. Se tratássemos de contraponto, poderíamos definir a região em que se encontrariam as vozes no campo de tessitura, mas não conseguiríamos definir uma diferença na natureza das vozes, porque todas teriam a mesma natureza. No caso desse estudo de Chopin, ficou claro que, além da região ocupada no campo de tessitura por cada voz, definimos a natureza diversa de cada uma. Então não tratamos, nesse caso, de contraponto, mas sim de simultaneidade de acontecimentos.

Continuando, temos que, no compasso 9, um dos acontecimentos (3) silencia-se durante um compasso para, no compasso 10, retornar. Mas esse retorno ou reentrada do acontecimento, já não é como da primeira vez, porque Chopin já nos revelou, nos compassos anteriores, que não se trata de um contraponto acompanhado, portanto essa reentrada já não

tem o mesmo significado que o do primeiro aparecimento do acontecimento 3. Portanto não deve ser tocado como da primeira vez.

No compasso 14, o acontecimento 3 tem uma nota presa (lá) até o compasso 16, ou seja, apenas a ressonância da nota lá é ouvida, enfraquecendo ainda mais o acontecimento 3.

Mas, no compasso 17, soa, no acontecimento 3, um dó natural (inesperado). Este dó soa e instala-se, tornando o acontecimento 3 extraordinário, provocando desequilíbrio no conjunto. Decisiva informação.

No compasso 19 desaparece o acontecimento 3. No compasso 20, ele reaparece. No compasso 21, desaparecem os acontecimentos 1 e 3, e o 2, que permanece, é contaminado pelo acontecimento 3, movendo-se, de forma estranha à sua natureza, no campo de tessitura.

No compasso 22, retomam-se os três acontecimentos, porém, o 1 está muito agudo, além de suas características, e menos denso, reiterando-se em semínimas (natureza do 3). Já o acontecimento 2, mantém um pouco mais sua natureza básica, enquanto o acontecimento 3 contamina-se pela natureza do 1, tornando-se mais denso.

No compasso 23, cessa o acontecimento 3 e, embora o acontecimentos 1 e 2 estejam mais próximos de sua natureza inicial, ainda percebemos um desequilíbrio, por causa da excessiva densidade de 1 e do campo de tessitura ainda muito agudo, ambas (densidade e campo de tessitura) além de sua natureza inicial. Essa situação vai aumentando de intensidade, sem que o equilíbrio seja restabelecido, até que no compasso 28, o desequilíbrio chega a seu ápice. Ouve-se, no acontecimento 1, apenas uma sorte de borrão, pois mais rápido do que 50 milessegundos, fica impossível para o ser humano a definição concreta das notas. Portanto, apenas ouvimos um borrão, sem a definição das freqüências.

A seguir, no compasso 29, nota-se que ele tenta reequilibrar o conjunto, mas de maneira diversa do começo, tem-se um mi bemol no acontecimento 3; o acontecimento 2 tem alguns de seus pulsos alterados, ora por silêncios, ora por ligaduras; e o acontecimento 1 institui-se em ostinato. Essa situação se mantém até o compasso 37, quando há uma grande pausa, i.e. quando todos os acontecimentos se calam.

Nos compassos seguintes, percebemos que ele ainda tenta reestruturar o conjunto e está mais próximo, mas ainda não é. No compasso 41, isso fica claro com uma nova pausa. Em seguida tenta novamente (compasso 42), e quase reestrutura o conjunto, até que, no compasso 46, com um sinal que é uma apogiatura de oitava, ele volta ao equilíbrio inicial, mas com as marcas de toda a desestabilização, como no compasso 53, por exemplo, em que o acontecimento 1 volta a ter o borrão. Seguindo, temos que, para fechar a peça, o acontecimento 1 volta a ter uma repetição obsessiva, diferente do ostinato, mas uma repetição e encerra.

Percebemos com essa descrição analítica, algumas coisas que vamos dizer agora.

Nesta peça, os acontecimentos funcionam como um organismo, diferentes entre si, como órgãos em um organismo vivo, mas relacionando-se, também, como em um organismo vivo. Quando se mexe na parte, o todo se altera. Quando se mexe no todo, a parte também se altera. Tudo se relaciona. A alteração no equilíbrio do conjunto começa com o lá do acontecimento 3, no compasso 14. Posteriormente, desestabiliza ainda mais o conjunto com o dó natural do compasso 17 e, a partir disso, o "organismo" que, no caso que nos ocupa é o próprio Estudo n^{o} 7, é a própria peça artística, tenta resolver esse desequilíbrio. Uma obra de Arte é um organismo vivo, em que as partes são diferentes, mas se relacionam, como os órgãos de um ser vivo.

Neste caso, vê-se que o organismo vinha naturalmente e, depois do dó fixado, que o desequilibra, ele tenta se reequilibrar. Inter-relação entre as partes.

Esta peça é extraordinária não só porque apresenta três acontecimentos simultâneos, mas também porque esses acontecimentos relacionam-se entre si. A base de qualquer organismo vivo: afeta-se um órgão, afeta-se o resto. Tudo se relaciona.

Outro ponto a ser observado aqui é o uso do ostinato. Um ostinato, na verdade, é um padrão reiterado repetidas vezes e tem um sentido muito claro, desde a música do passado, de brecar o desenvolvimento. O ostinato, nesta peça e em muitas outras do passado., diz coisas. Tem um sentido, um significado. Já no século XX, o único significado do ostinato é: quando não tiveres o que dizer, digas um ostinato. Para conhecer isso, basta ouvir música "nacionalista" brasileira.[Pede a um aluno para improvisar ao piano uma melodia "brasileira" enquanto o professor toca um ostinato, na região grave, acompanhando. A classe desaba em risos.] Mas ainda preferimos a lição de Wittgenstein: quando não tiveres nada a dizer, não digas nada.

Mas aqui, Chopin põe um obstáculo para o desenvolvimento do Estudo até a pausa do compasso 37. Diz algo com o ostinato.

Tentemos, agora, reouvir a peça, tentando ouvir as coisas que apontamos.

1)Tentar entender a idéia de organismo. É o caso dessa peça. Esse é um exemplo de organicidade. Os conceitos nunca devem ser aplicados mecanicamente, mas servir de guia para outras interpretações de outras peças. Mais uma vez: este é um exemplo único, até onde sabemos. Essa é uma maneira de pensar. O que fizemos, na verdade, foi ler em voz alta a peça, um modo de pensar a peça. E devem perguntar: Toda peça é orgânica? Deveria ser. Mas, como já dissemos, há vários tipos de organismos, com várias formas de organização.

E por que nos interessa essa idéia de organismo? Porque quando se tem uma obra de arte, ela espelha o maravilhamento do homem pela natureza. Começa de maneira mais utilitária, como objetos para facilitar o cotidiano (um vaso, por exemplo; ou um gesto de trabalho). Com o tempo,já resolvida a motivação utilitária, o homem principia a abstrair-se da própria função utilitária e a fazer, de seu trabalho, o testemunho de seu poder de criar: neste instante, cria a obra de arte. E o que maravilha, o homem, na natureza? É o fato de que, na natureza, tudo se relaciona. A arte é um pouco isso: partes diferentes entre si que se relacionam, trocam informações. Se não trocam informações entre si, a obra de arte aborta a sua organicidade. Os órgãos são diferentes, mas se organizam e se relacionam com o objetivo de manter a vida. E, se afetamos um órgão, afetamos os demais. Nesse ponto, diríamos que essa peça de Chopin e a arte, em geral, é uma metáfora da vida, da natureza, de um organismo. A arte porque, em uma obra de arte, várias partes diferentes de um todo devem se relacionar, trocar informações. E essa peça de Chopin, porque expressa mais claramente essa idéia, como dito acima.

2) Tentar ouvir os três acontecimentos simultaneamente. Não é mais uma melodia acompanhada, nem um contraponto e nem um contraponto acompanhado. Esse modelo é único. Não conheço um outro exemplo disso: duas melodias diferentes e uma massa pulsante. Não há outra peça parecida com essa.

[Toca melodias acompanhadas ao piano] Viram, temos um modelo. Todas esses fragmentos que toquei seguem um padrão. São melodias acompanhadas. Essa peça (Estudo op. 25 n^{o}7) não.

Como essa simultaneidade se desenvolve no tempo? O acontecimento mais grave: tentar ouvir como se desenvolve de uma maneira própria, que é só dele, mas entre os

compassos 14 e 16, ele começa a se repetir, ao mesmo tempo em que o acontecimento 3 (o mais agudo) mantém um lá preso, que é o início do desequilíbrio no conjunto, que o leva à apoplexia (compasso 27). No mesmo momento, e a partir do mesmo elemento, o acontecimento 3 passa a ter uma maior mobilidade. Como, então, dizer (tocar) o dó natural do compasso 16?

3) Tentar ouvir a forma da peça. Vamos, para isso, dizer duas ou três idéias sobre a forma, assunto que vamos aprofundar mais adiante no curso.

Não existe forma sem conteúdo. Temos dois tipos de conteúdo: o que se preocupa em dizer o sistema de referência, portanto desenvolve uma forma (Ex. a forma sonata expressa enormemente o sistema tonal, pois conforma a própria idéia de tonalidade: confirmação da tônica; apresentação de seu oposto; desenvolvimento harmônico, i.e., modulações, afastamento da tônica; confirmação da tônica). Desconfie de quem, depois de Haydn, Mozart e Beethoven, compõe uma sonata.

Ou temos o segundo tipo de conteúdo que, como o nosso caso aqui, não se preocupa em dizer um sistema de referência. Chopin trabalha, nesta peça, com o que chamaremos de pós-tonalismo. A tonalidade já muito contaminada por cromatismos, escalas diversas das tonais, modulações abruptas, o compositor não se preocupa mais em terminar a peça no mesmo tom que começou, o acorde de sétima já é colocado sobre quaisquer dos graus da escala, etc. Todas essas contaminações esgotaram as últimas possibilidades do sistema tonal. Portanto, não se tem, nessa peça, a preocupação de dizer o tonalismo, como sistema de referência.

Embora não se deva pensar forma sem um sistema de referência, há algumas formas que são independentes de um sistema de referência. Um exemplo: Forma ABA Por que? Porque ela trabalha com o problema da comunicação musical, acima de tudo.

O que a música comunica? Um pensamento musical. E, saber como e o que se pensa musicalmente, envolve o conhecimento concreto da linguagem musical. A música não diz concretamente como a linguagem oral, por exemplo. Na linguagem musical, um signo não está posto em lugar de alguma coisa do qual ele é o significante. A música não diz "o quadro-negro é verde". A música diz outras coisas: o sistema de referência, os materiais (enquanto alturas, timbres, intensidades, durações), as relações praticadas pelo pensamento do compositor entre todos os elementos componentes da obra. Mas o que se comunica, definitivamente, na música, é a memória: todas as variáveis possíveis das relações entre os materiais musicais que devem ser fixados através de repetições ou variações. A memória é fundamental para a comunicação. Para conhecer uma língua e entender o significado das palavras, a memória é fundamental. Se digo o quadro-negro é verde, todos sabem o que é um quadro e o que é verde. Se digo "The black board is green", só irá entender quem souber inglês. Mas, se conhecemos, de antemão, as palavras, entendemos a mensagem. Isso se dá porque a linguagem oral é duplamente articulada. O significado está atrelado ao significante. O som e o sentido são gravados antes na memória. Quando digo "verde", a memória lhe traz um modelo de verde e, essa associação lhe permite compreender a mensagem.

Mas na música não é assim. Não se decora, de antemão, o sentido. Antes de se ouvir uma sinfonia de Haydn, não se pede ao ouvinte que conheça os temas de antemão. O compositor dá os dados colocando-os, memoravelmente, de duas maneiras: ou pela repetição, ou pela variação.

Se repetimos, temos a certeza de que a mensagem vai chegar ao destinatário, isto é, que o discurso tenha sentido.

Comunicar musicalmente é comunicar através da memória. E, das duas formas de se chegar à memória, a segunda (variação) é a mais fundamental. Via de regra, não se compreende a música do século XX, porque não se trabalha com a memória.

A variação requer mais trabalho, mais cuidado. É uma grande força de expressão musical, dizer a mesma coisa da maneira mais variada possível.

Na forma ABA, para se ter uma informação, tem-se a repetição(A) ou a variação(A'). Ao mesmo tempo que é tão inteligente, diz tudo o se quer. B é diferente de A e a volta de A (memória) é para garantir a compreensão. É a qualidade memorável.

B serve para se falar bem A, portanto B tem que ter uma relação com A. B não pode ser qualquer coisa atada a qualquer A. Assim, é fundamental que um B tenha em A a sua origem: que, diante de um B, nunca se perca as prerrogativas de um A. Mas, para que um B seja B, é necessário que B estabeleça um contraste básico com A. Tem de ser um contraste e., ao mesmo tempo, ter sua origem em A. Dialética: contradição interna. O B é e não é A ao mesmo tempo.

E por que a forma ABA não é propriedade de algum sistema de referência?

Exemplo: Pense no sistema tonal: A (**tom**->dominante) B(**dominante**) A(dominante->**tom**), ou seja, a forma ABA diz bem, a tonalidade. O A serve para confirmar a tonalidade e, ou caminhar em direção à dominante, ou vice-versa (da dominante para a tônica).

Mas a forma ABA diz bem outros sistemas de referência também. Porque a forma ABA não se origina em um sistema de referência preciso, mas é a maneira mais optimal de se dizer uma idéia musical porque trabalha fundamentalmente com a memória. Seja qual for o sistema de referência sobre o qual os materiais musicais estejam baseados, a elaboração de uma memória que faz corpo com o próprio desenvolvimento da idéia que relaciona os materiais musicais desenrolam-se durante o próprio tempo musical.

Esta peça (Estudo op.25 nº7, de Chopin) está baseada numa forma ABA, que é a forma de dizer um discurso musical da melhor maneira possível, porque uma forma primacial.

1ª parte A: exposição.

Parte B: temos "a" que é a decomposição da idéia de A e temos "b", que é a tentativa de voltar ao equilíbrio de A.

A': reexposição.

Entre A e B tem-se uma introdução de B, no final de B volta a introdução de B, mas agora, essa introdução significa outra coisa (ponte para A) e, no final, essa mesma introdução de B - ponte para A, vira coda da peça inteira. Dependendo do lugar, os mesmos elementos têm sentidos diferentes. Máximo de informação com os mínimos elementos. Não toquem coisas iguais, com sentidos diferentes e em momentos diferentes, da mesma maneira. Elas têm de ter sentidos diferente a cada momento.

E agora, tentar ouvir mais uma vez, tudo isso, porque a música permite ouvir tudo simultaneamente. Isso é o mais fundamental em música.

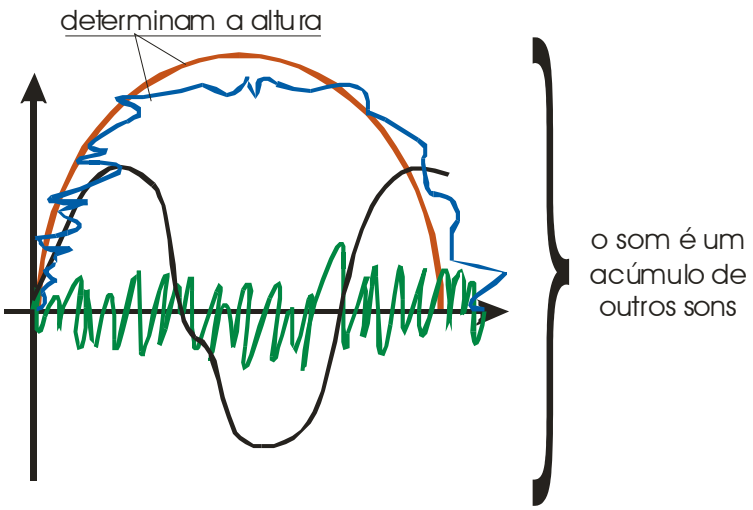
Aula I_4/14	*Data: 27/03/2000*

[Faz ouvir o estudo op. 25 nº5 , de Chopin] Quantos acontecimentos temos aqui? Desde o começo, temos sublinhado a questão da polifonia. Sobre isso, podemos dizer que há três níveis de polifonia: contraponto, harmonia e heterofonia, que é o que estamos abordando com esse trabalho: um estágio superior de polifonia.

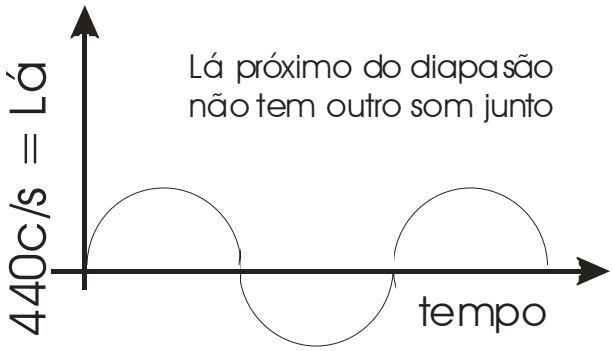
Do ponto de vista da polifonia, na Idade Média o contraponto tinha uma grande força expressiva. A harmonia veio quase como uma simplificação do contraponto. Se, por um lado, simplificou o contraponto, propondo a melodia acompanhada, por outro lado, depois de um início de harmonia mais simples, a harmonia se desenvolveu e, depois da obra de Mozart, por exemplo, com os concertos para piano nºs 23, 24, 27; ou a polifonia da Sinfonia nº 41, não se pode dizer que isso seja mais simples, ainda, do que existia antes. Pode-se dizer que tudo isso foi construído sobre outro tipo de pensamento, preocupado em controlar como caminhavam as coisas. Por isso foi mais simples, no começo. Era uma nova ordem das coisas. Não foi um retrocesso. Só em alguns termos. Por exemplo: a distribuição das durações foi mais rica em Machaut. Mas a simplificação rítmica (subdivisão por igual dos tempos) foi importante para dar ênfase em alguns pontos e marcar o caminho harmônico. O sistema anterior (modalismo) não precisava marcar o caminho harmônico. Então, a harmonia já não é mais o resultado de um contraponto, mas um ato de vontade anterior à escrita. A harmonia tonal chegou a uma complexidade tamanha que, hoje, duvido que haja mais do que dez pessoas, no mundo, que consigam ouvir a sonata op. 111, de Beethoven, esta sim, uma construção complexíssima. Isso significa que o sistema tonal não foi, o tempo todo simplicidade, e é por isso que o estudamos até hoje, no caso, com Chopin.

Antes de pensarmos sobre a peça, devo dizer umas coisas.

[Coloca gráficos representativos do som, como em manuais de acústica.]



som qualquer
(representação que é uma simplificação)

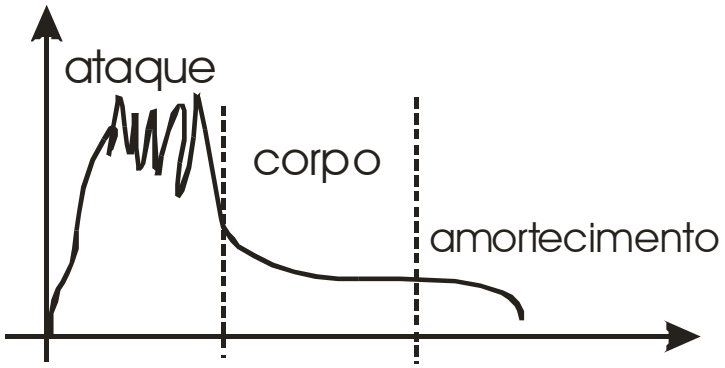


som puro
(sem harmônicos)

Temos que, quando da execução de um som, não é apenas um som que escutamos, e sim, um conjunto de ondas, de diferentes amplitudes, vibrando juntas ao mesmo tempo. É esse conjunto de ondas que, em plena simultaneidade, define o timbre. Não se escutam as várias ondas, escuta-se o timbre. Cada onda tem uma amplitude particular, segundo a natureza do timbre: o conjunto é o que ouvimos. A onda mais intensa, a fundamental, define a altura. As outras ondas definem o timbre. Como as complexidades internas (várias ondas juntas ao mesmo tempo) se organizam no interior do som é o que nos define o timbre.

Um som qualquer é feito de uma polifonia de sons. O homem decodifica tudo isso ao mesmo tempo na forma da cor (o timbre). Ouvir a música, relacionar-se com a música, comunicar através da música, implica em uma entranhável simultaneidade. Mas o ouvido responde a essa complexidade decodificando duas versões de uma mesma peça, por exemplo: uma versão para piano de outra versão, da mesma peça, para orquestra.

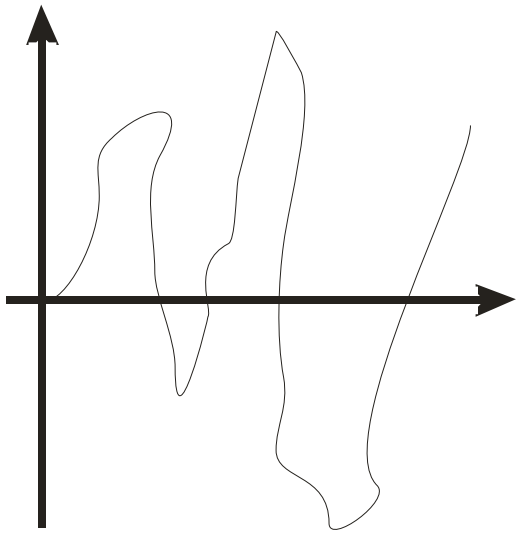
[Representa um gráfico de ataque, corpo e amortecimento do som]



Todo som tem isto. Um som muito curto perde muito do corpo e do amortecimento. É quase só ataque. Há harmônicos que só aparecem na hora do ataque. São chamados transitórios. Eles definem a qualidade do som na hora do ataque. Os ataques são diferentes de qualquer outro. Analisando os transitórios em equipamentos ultra-modernos, o número existente deles é tão grande que eles se confundem, o que torna impossível identificá-los, separá-los e analisá-los. Portanto, reproduzi-los. Por isso não se consegue, a despeito da tecnologia, sintetizar determinados timbres em que o ataque é eminentemente complexo.

Para todo som existe um ataque e um corpo, que é o momento em que se sabe que um som tem aquela definição particular e nenhuma outra, e o amortecimento. [Toca uma nota ao piano e pede para tentarem identificar as três fases do som.] À medida que o som vai perdendo os harmônicos, vai mudando de fase. Em pianíssimo, por exemplo, um som tem quase que só corpo. Se é um som mais rápido e mais piano, quase não se percebe a altura. Um som também pode não ter uma altura definida.

[Põe um gráfico representando um som aperiódico.] Um som não tem altura definida quando seus harmônicos são aperiódicos, isto é, quando o conjunto de suas ondas não apresenta uma constante nas vibrações. O que define a altura é a constância nas vibrações. Então, temos duas qualidades fundamentais das ondas: a periodicidade (que define as alturas) e a aperiodicidade (quando não se tem um som com a altura definida).



aperiodismo

Um som pode, ainda, ser um ruído branco, quando tem todas os sons ao mesmo tempo. O ruído do mar é um exemplo de ruído branco. Todos os sons são lindos. Como os

organizamos é o grande segredo da música. Ruído colorido é o som que tem altura quase definida. A caixa clara. Ela é mais aguda do que um bombo.

Voltando à peça, só conseguirei analisá-la generalizando um pouco a questão da periodicidade. Portanto, vou citar aqui o trabalho de Henri Pousseur, "Fragments Theoriques I sur La Musique", no capítulo entitulado "Por uma generalização da periodicidade". Nesse trabalho, Pousseur propõe compreensão da música através de uma ferramenta de linguagem mais próxima da música.

É interessante encontrar uma maneira de dizer algo sobre a Música através da própria Música. A física, por exemplo, não fala de Música. Fala de acústica. A música é mais do que a acústica. Aqui, ele consegue, à medida que fala da coisa, conhecer mais da coisa. Wittgenstein dizia que, nem sempre que se nomeia algo, se conhece esse algo.

Conhecer algo vai além da aparência. Quando se compreende a polifonia, percebe-se que, o que era complexo, hoje já é melhor compreendido e já não parece mais tão complexo. No contraponto, todas as vozes são de uma mesma natureza. E temos consciência de que foi um processo de longa duração (de séculos) que parte do contraponto a duas vozes, chegando, no final do processo de desenvolvimento a um acúmulo de doze, cinqüenta vozes. Por outro lado, **a melodia acompanhada** instala-se na História como uma possibilidade optimal para contar a estrutura da nova síntese polifônica: a harmonia tonal. E ainda que, com este procedimento aparentemente mais simples, da melodia acompanhada, vamos, ao longo dos tempos, contando estórias cada vez mais complexas de tramas harmônicas desde o início da tonalidade. Quando nos deparamos com o Prelúdio n^{o}. 4 de Chopin, vocês se lembram, não tinha grande serventia qualificarmos aquela polifonia de melodia acompanhada. Tivesse sido, e não teria sido mais de que uma aparência. Já constatamos anteriormente tratar-se de uma polifonia em que dois acontecimentos de naturezas diferentes acomodaram-se para contar aquela estória: uma linha e uma massa pulsada. Para que isso serve? Para nada. Por que? Porque ninguém vai entender isso. Chegamos para a Terra em que a única coisa que interessa é o dinheiro. E, por isso, todo mundo só corre atrás do dinheiro. Ninguém tem tempo, nem de aprender, nem de ouvir música. Porque isso não traz mais dinheiro. Mas, se nos interessamos por uma coisa que não vale nada, então o melhor é fazer bem feito, pois pelo menos podemos ter alguma alegria na vida diferente da alegria de sermos consumidores em tempo integral, que é a única alegria no capitalismo. Conhecer e fazer bem feito pode, ao menos, ajudar a trazer uma felicidade interior. E isso não há dinheiro que pague. Porque não vale nada no capitalismo.

Pensar em todas essas questões, me ajuda um pouco na análise do Estudo op. 25, n^{o} 5, de Chopin. Aqui, cada tempo do compasso é ocupado pela apresentação de um acontecimento complexo. Como se se tratasse de uma onda extremamente complexa, com um corpo muito curto, mas, cujo ataque é muito rico. E seguindo-a, verificar como essa onda se reitera, sendo filtrada no meio do compasso; tem a dimensão de uma polifonia totalmente nova. Como se se tivesse obtido a filtragem daquela onda. Essa filtragem se dá com a alternância das notas graves que, no meio do compasso, têm uma pausa. Isso filtra o ataque como se se filtrasse o ataque com filtros sonoros, destes que existem em laboratórios de acústica. Neste sentido, é uma polifonia muito rica. Rica como certos ataques que, devidos a sua extrema complexidade, não foram, ainda, sintetizados. A complexidade tão própria dos transitórios que perfazem um ataque rico. Um músico tem de ouvir muito os ataques.

Um músico também tem que entender o corpo e o amortecimento do som. E, para ser um músico, é necessário bem solfejar. Essa é uma espécie de solfejo. Os compositores do passado tinham um solfejo incrível. Mas terá Chopin pensado em todas essas questões

acústicas ao escrever esta peça? Não sei, e ele não pode mais responder a essa pergunta. Mas, se eu perguntar à música dele, ela me dirá que sim. Aqui, ouvimos esta complexidade.

Até o compasso 8, Chopin alterna o ataque do som. Na música atual, fez-se muito isso gravando um som em fita magnética e cortando o ataque para, depois, gravá-lo e montá-lo com as cópias, em seqüência. Então, até o compasso 8 temos um som complexo, um filtrado, como se um filtro de som cortasse alguns harmônicos alternadamente com o completo. A alternância cria uma maneira extraordinária, muito especial, de agenciar isso.

No compasso 9, há uma situação nova, até o final do compasso 14, com a mudança nos graves.

No compasso 15, temos uma nova situação. Temos, contra um complexo de coisas, uma que é uma nota só, o ré, que se aparenta, aqui, a uma senóide. E a senóide distingue-se, suficientemente, de qualquer som complexo. Neste momento, temos dois acontecimentos simultâneos. O acontecimento anterior é tão rico, que pode ser um só.

No compasso 21, o ré reiterado passa a ter uma apogiatura. Chopin mudou o ataque do ré e o ritmo das outras figuras também é diferente.

No compasso 29, outra variação disso. Uma nova maneira de acontecer isso. Vai passando por transformações. Música ou é variação ou repetição. E a variação é fundamental e, sem isso, a música desmerece o seu significado. Aqui, o material foi passando por transformações. [Faz ouvir apenas a parte A, mas antes revisa o que tentar ouvir:

Compasso 9, começa nova transformação. Do 13 para o 14, há também outras informações. Sutilezas que devem ser decodificadas pelo ouvido musical, como fundamento da importância da própria idéia.

Compasso 15, a entrada do ré dá uma nova dimensão da informação. Comparar com as apogiaturas.

Compassos 25 e 26, atentar para as terças e quartas da mão esquerda. Em seguida, temos uma filtragem do ré, a partir do compasso 25. Depois, nos compassos 27 e 28, temos uma filtragem da mão esquerda.

Compasso 29, a mesma história contada de outro jeito.

Compasso 37, nova informação. Tentem ouvir tudo]

O mais incrível em relação a essa peça é o nível de complexidade dessa polifonia e sua informação. É um objeto único. E isso é muito importante quando se trata de arte. Sem informação, não se tem nem ciência nem arte, dizia Moles. Seis variantes da mesma idéia, cada uma dizendo algo completamente diferente da mesma coisa. Não apenas uma idéia de variação, ornamental, mas **estrutural**. A variação é uma remontagem da coisa. Não é a toda hora que se encontram exemplos desse tipo de variação.

O que nos interessa é chegar a esse grau de invenção. Chopin inventa informações decisivas, tanto no que diz respeito à polifonia (tão rica em desconhecidos) quanto ele opera com a mesma sabedoria com um dos acontecimentos de uma polifonia. Recria, a toda hora, variantes dos materiais. Nesta peça que nos ocupa, isto se dá tanto com o som complexo (extremamente móvel, rico em transitórios) como com o equivalente da senóide, a nota ré.

Na segunda parte da peça, algo para sedimentar mais.

Ela é extraordinária: reinforma, remonta, recoloca. Em um ABA, B se relaciona com A, porque é contrário a A, mas é produto de A. B é e não é A ao mesmo tempo.

B redispõe tudo de A, sem tornar-se enfadonho. Diz A de maneira diferente, usando muita imaginação. B é uma recolocação extraordinária de A. O material de A (massa que se filtra), ao invés de estar verticalizado (apresentado simultaneamente), está horizontalizado.

A linha da mão esquerda segue fluente, enquanto, na mão direita, se desdobra algo como uma onda. Quando oitavas se separam, na mão esquerda, algo novo acontece. A onda incorpora a linha da mão esquerda e começa a defasar. É muita informação. Esses arpejos da mão esquerda são momentos muito ricos, derivados do material do começo da peça, mas em uma informação diferente.

Depois, ele articula toda a idéia com variação de tempo. Soa outra informação: 4 notas por tempo ao invés de três, que ele tinha anteriormente.

Em seguida, volta à idéia inicial e temos informações novas, que são sínteses do que já aconteceu. Isso é normal, tanto na vida, como na arte.

Na codeta (compasso 125), voltam as oitavas. Em seguida, temos um bloco timbrístico, com várias naturezas simultâneas (como o ataque de um som). E termina com algo à maneira da escala de ressonância dos harmônicos, como se dissesse: "Estou pensando sobre o som." Isso é incrível!

Gostaria de tentar um trabalho que consistirá em:

- escutar coisas como se nunca tivesse escutado. Uma coisa é escutar a melodia, a outra é ouvir e escutar sons. A primeira é vício. A segunda, solfejo.

- ouvir sons de instrumentos e tentar identificar os ricos em ataque (trompa), ou os que quase não tem ataque (flauta), compará-los, etc;

O trabalho:

- Trazer um som tirado de seu instrumento, que ninguém nunca ouviu;

- inventar um som que ninguém nunca ouviu;

- trazer um mostra, numa fita, de um momento qualquer de uma peça, em que haja um som único, extraordinariamente timbrado.

Deve-se experimentar muito e descobrir coisas interessantes. [Vai ao piano e faz experiências - a classe se surpreende com os resultados de aproximadamente dois minutos de experiências] Lembrar que a idéia do som é muito rica e que ouvir isso é muito interessante.

[Faz ouvir dois exemplos]

Wozzeck, de Alban Berg, que fez algo extraordinário como idéia com o interlúdio do Ato 3. Toda a passagem de uma cena a outra é feita através de uma única nota (si), que tem sua coloração timbrística transformada. Faz uma outra versão, com o caminho do amortecimento ao ataque, como se fosse uma fita de trás para frente, desde a altura determinada até o ruído branco. Esta é uma nota fundamental na peça.

Balé do Bali, da Indonésia, que é riquíssima em sons (Orquestra do Gamelão).

[Os alunos mostram seus trabalhos de pesquisa de sons e, ao final, o professor comenta - optamos por não descrever os trabalhos dos alunos porque o professor não comentou cada caso isoladamente, mas comentou de modo geral]

Percebi uma confusão de vocês em relação ao que foi pedido: pedimos um gosto pelo som, o som em si mesmo, puro. Que se animassem a escutar um som porque ele poderia ser extremamente estático ou porque ele seria extremamente móvel no seu interior, mas alguns de vocês trouxeram uma colocação algo polifônica de sons ou de um mesmo som. Algo já bordejando os limites de uma "composição". Cada som tem uma especificidade. Podem ser ásperos, rugosos, cristalinos, etc (e não há outras palavras que possam defini-los melhor). Eram essas diferenças que queríamos que ouvissem e, uma vez começada a busca pelo som, a matéria prima, essa busca não deve parar mais. É muito comum os músicos não cuidarem do som, porque a música ocidental tem uma tradição de melodia acompanhada e as pessoas só ouvem a melodia. Mas desde o século XVIII, esse cuidado com o som tem sido mais concreto. Outras culturas cultivam ouvir mais a qualidade do som do que as alturas; eles percebem sutis diferenças nas qualidades acústicas. Alguns de vocês apresentaram peças ou trechos de peças como trabalho. O que queríamos era um som para analisarmos suas qualidades.

Outro comentário é que algumas pessoas estão ligadíssimas apenas no que fazem. Essas pessoas devem perceber que há mais coisas no mundo além de si mesmas, embora a mamãezinha tenha dito o contrário. Outros nunca ouvem nada. Tentávamos ouvir os sons. A matéria prima. Perceber que o som tem ataque, e que esse ataque pode ter várias qualidades (pode ser mais frontal, ou um pouco mais suave, etc). Depois perceber a qualidade do corpo do som e o tipo do amortecimento. Entender isso, perceber isso. Estávamos pensando na matriz, nos materiais de trabalho, e não na composição.

O interesse pelo som. Chegar em pleno século XXI sem esse interesse, ... Não se deve ficar apenas no próprio instrumento. É claro que o trabalho com seu instrumento deve ser intenso e ter suas várias possibilidades exploradas, porque alguns compositores como Chopin, por exemplo, pensaram sutilezas para o instrumento e muitos pianistas não percebem isso e nunca chegam a tocá-las: as patas se desencumbem das notas, quando muito.. Cada um no seu instrumento deve buscar as sutilezas mas, de um modo geral, deveríamos nos interessar pelo som, mesmo dos instrumentos dos outros. Como acontecem, em cada som, suas três fases: o ataque, o corpo, a extinção. Nestes limites, ainda não confundir a qualidade de um som com a sua utilização.

O interesse pelo som é recente, mas teve um enorme desenvolvimento. Webern começou a escrever, por exemplo, depois que percebeu que além dos sons determinados (alturas) também havia ruídos. E que depois de alturas e ruídos havia silêncios. E era próximo disso que queríamos trabalhar: o interesse pelo som e não o solfejo da nota. Não apenas de melodias acompanhadas vive a Música. Observem como Chopin tem sutilezas, que os pianistas nunca tocam, porque nunca pesquisaram o instrumento e a natureza dos sons.

Abrir uma torneira e ouvir, por exemplo, como é esse som? Quais os componentes desse som? Como são?

Outro ponto é que, às vezes, pensamos que alguma coisa é interessante porque nunca ouvimos nada. Se estivéssemos trabalhando mais, teríamos mais critério. Para ter consciência, é bom ler uma História da Música e ouvir tudo o que tem lá. Ao mesmo tempo, ler uma História da Música do século XX e fazer o mesmo. E ouvir música folclórica do mundo todo. Tudo isso para não se embasbacar com coisas velhas, copiadas, mas embasbacar-se sim, pelas sutilezas de um som. A inconsciência das fontes está aumentando. Tudo isso é muito

importante para que não nos surpreendamos com repetições. Em uma palavra: os músicos devem gostar de ouvir música.

Ouvir: o solfejo é completo. Não é apenas um hábito degenerado.

Aula I_6/14	***Data: 10/04/2000***

Hoje quero que comecemos apenas escutando e fazendo anotações sobre algumas idéias que possamos ter a partir desta escuta. Se as anotações, no final, resultarem em algo que se queira dizer, poderá ser uma boa contribuição.

A peça que vamos ouvir é a Ricercata a seis vozes, de J. S. Bach, que está na Oferenda Musical. Esta peça, no original, não tem indicações da orquestração. Apenas das vozes (estrutura da peça). Então, ouviremos algumas das versões existentes.

1) 3 oboés; 3 cornos ingleses; 3 fagotes; 4 violinos; 4 violas; 4 violoncelos; 1 flauta; 1 violino solo; 1 violoncelo solo e 1 clavicórdio.
2) Versão para cravo.
3) Versão para orquestra de cordas.
4) Versão para orquestra.

Notar que, na versão 4, as quatro primeiras notas já passam por quatro instrumentos diferentes.

[Faz ouvir, novamente, a versão 4] Alguém quer falar algo?

(Quando começou a tocar o cravo, achei que era outra música com o mesmo sujeito - depois percebi que se tratava da mesma música) - O professor não indicou, antes de todas as versões terem sido ouvidas, que se tratasse da mesma peça.

(É impressionante notar que, trabalhando o mesmo material com orquestração, o interesse aumenta. Todas as orquestrações vão dando um ganho na compreensão - é melhor para ouvir todas as vozes - e a última deu um salto de qualidade.)

O que ele chama de "ganho" é a surpresa que o compositor (no caso, Webern) criou com uma nova orquestração. Os timbres, nas outras orquestrações, estão a serviço de revelar o contraponto barroco. Webern ouviu como nenhum outro músico ouviu: revelou o timbre. A partir do momento que ele vê por esse prisma, a peça toma outra dimensão. Perde-se a fisionomia polifônica, mas ganha-se algo nunca imaginável. Ele propõe não se preocupar mais com a linha, mas com a cor. É um ato de vontade. Chamar isto de orquestração é ser cretino: o certo seria chamar de reestruturação. Pensou o som não mais como linhas, mas teve uma idéia de revelar uma nova faceta da peça, não só desta, mas da música em geral: o timbre.

Temos que aprender a ouvir não mais somente as notas, mas também o timbre. Não só as notas e o timbre, mas também as durações. Não só esses parâmetros, mas também a dinâmica. Parar de repetir coisas. Isso foi o que ele fez: parou de repetir coisas. O que Webern fez foi ouvir de uma maneira completamente nova.

Ouçam o "Bolero", de Ravel. Ouçam pelo menos três vezes: uma para tomar conhecimento, uma segunda com a partitura e, da terceira vez, preste a atenção (depois de

analisar a partitura), como ocorrem as composições de instrumentos para resultarem um timbre. Preste atenção em como ele fez um timbre que você tenha se interessado. Como esse timbre transparece? Pensar no Bolero como um desenvolvimento através do timbre.

O dodecafonismo teria ajudado Webern a ouvir os timbres? Não. A grande contribuição de Webern foi ouvir o som mais do que as notas. Temos que entender que ouvimos notas e não ouvimos bem. O que é ouvir notas? É ter uma grande consciência do sistema de referência, que pré existe à composição. E que, ao longo de mil anos de História Ocidental, temos uma constante que é a polifonia, mas com transformações. Se ouço com consciência um sistema de referência, sei que ouço bem as notas. As suas funções e suas relações entre si.

Ouvir o sistema de organização das alturas. Ter consciência disto. Esses sistemas existem a partir de embates dialéticos ao longo da História. Se todos ouvissem Gesualdo o dodecafonismo não teria acontecido antes. Dizer o contrário é não ter consciência do sistema de organização das alturas. Gesualdo era um Príncipe. E ele próprio era o seu criado-músico. Portanto ele não pode ser tomado como parâmetro para generalizações. Ele é uma exceção dentro do sistema.

Quando se está diante de um fenômeno musical, há de se saber que, antes disso, há um sistema de organização das alturas que pré existe ao fenômeno e que está em fase com o momento histórico em que foi concebido o fenômeno. E, assim como a História da música não teria mudado com Gesualdo, também deveríamos estar conscientes de que as imitações do passado não resolvem a História do presente. Evitemos essas imitações.

Webern tinha plena consciência frente aos sistemas de organização das alturas (demonstrou isso com sua tese sobre Isaac). Mas ouviu mais do que isso. Os outros parâmetros do som. Foi um ouvido extraordinário. Saber que uma nota tem timbre, duração, etc e que tudo isto está ligado diretamente ao sistema de referência, do qual a nota é oriunda.

A brutalidade é que, ao invés de músicos, viramos papagaios. Temos de deixar de ser papagaios. Ouvir as qualidades do som juntas (todos os parâmetros ao mesmo tempo). Webern compreendeu Bach (a Ricercata) e, quando fez o que fez sobre Bach, deu a ele uma nova dimensão, está tentando dizer alguma coisa: os outros agentes do som. Ele era um cara que estava sempre ouvindo. Ele, mesmo na produção do som, quer ouvir algo diferente. Não quer repetir.

[Faz ouvir o opus 7, n^{o}1, de Webern] São peças para violino e piano. Tentem ouvir o que ele ouviu. Uma melodia não é, necessariamente, em Ré menor. Tem as mais diversas dimensões possíveis, quando se produz o som de maneira diferente (uso de pizzicatos, col legno, sul tasto, etc), porque ele está buscando uma nova maneira de dizer as coisas. Uma melodia não é, necessariamente, como no passado, mas está enriquecida com novos parâmetros.

[Faz ouvir as 5 peças para orquestra, do op. 10 de Webern] Notem como é uma outra maneira de escutar. E Webern foi quem interveio daquela maneira em Bach e que fez, ao invés de linhas, um som que se transforma.

Li, um dia, um músico que defendia a execução de música barroca com instrumentos de época, e ele teve uma idéia interessante. Se, em 2280, fossem tocar o concerto para harpa, viola e flauta de Debussy, com os instrumentos desta época, o que poderia resultar disto? Sem dúvida, Debussy ouviu como poucos músicos ouviram, e suas peças têm íntima ligação com o timbre dos instrumentos que ele trabalhou. Então, a música ia ser diferente. A diferença entre nós e o barroco, e a época em questão (2280) e Debussy, é que nós não temos registro de como se fazia na época do barroco e, no futuro, esse suposto povo teria o registro fonográfico

de como se ouvia Debussy em 2000. Mas, sem dúvida, a qualidade do som é importante. E, no entanto, continuamos ouvindo (mal) as notas, quando elas são mais que suas alturas.

Essa escuta vinha sendo preparada desde o século XIX. O próprio Debussy admitia que, antes dele, já Liszt e Chopin haviam alertado para uma escuta nesse sentido.

[Toca um trecho de uma Mazurca de Chopin] Por que ele alterna as oitavas com as notas simples? Para mudar o timbre. Mas os cavalos metem as patas no piano e tocam tudo igual. Ele ouviu esses timbres antes.

Os parâmetros do som têm ligação com o momento histórico em que se faz música. Ouvir os sons. Fazer experiências. Ouvir as diferenças. Ouvir os outros parâmetros do som. Perceber que, à medida que se desloca o arco do violino mais para o cavalete ou para o braço, o timbre se transforma. Se não estivermos ouvindo isso, não estaremos ouvindo de fato.

[Faz ouvir as peças do op.6] São do começo da carreira de Webern, mas já são interessantes quanto ao som. Seria interessante ouvir Debussy, La Mer, Jeux, etc; que tem não só idéias de timbres, mas também de melodias e de outras maneiras de se conduzir uma peça (algumas parecem nem ter melodia, apenas estruturas em movimento). Algumas peças de Debussy são movimentos e cores.

Aula I_7/14	***Data: 24/04/2000***

[Faz ouvir o Estudo op. 25 nº4 de Chopin] Quantos acontecimentos? Alguém gostaria de dizer algo? (Alguns alunos arriscaram dizer que, na peça havia três acontecimentos simultâneos, mas a maior parte da sala permaneceu em silêncio) Aqui não se pode falar em simultaneidade de acontecimentos, pelo menos na peça toda, mas, ainda assim, é uma polifonia bastante estranha. O que se pode dizer, então?

Chopin aqui trabalha com uma tradição muito antiga, e que chegou ao século XIX ainda muito forte. Essa tradição é a melodia acompanhada, no caso, de um baixo em alternância com acordes. Uma melodia com acompanhamento. Por que nas mãos de Chopin soou outra coisa?

Não se trata de melodia acompanhada. Estamos diante de algo que parece diverso dos modelos do passado. Por que? É diferente por causa da enorme consciência da linguagem. Vamos colocar algumas questões do texto (Fragments Theóriques I) de Henri Pousser. Ele faz umas considerações gerais sobre o comportamento da acústica e tenta, a partir da acústica, falar de música. Portanto, falar da música com coisas relativas à própria música. Por exemplo: Duas ondas, se sobrepostas uma à outra de mesma amplitude, mas em sentido contrário, se anulam: o resultado é o silêncio. Pode ser feito em laboratório e, quando se chega a controlar os picos todos e fazê-los coincidirem, há um silêncio. Forças iguais e contrárias se anulam, i.e., deixam de aparecer. Mas são possíveis ainda outras questões, por exemplo: quando se têm duas senóides de mesma altura, uma onda em concordância com outra, dizemos que estão em fase: a nitidez e a solidão da altura. Há também o caso de duas ondas de mesma altura, uma em defasagem com a outra, produzindo uma resultante algo próxima da simultaneidade.

Pousser faz uma série de observações e reflexões sobre o comportamento de duas ondas iguais quando em fase, em oposição de fase e em defasagem; e aplica como ferramenta de análise para a leitura da polifonia. [Sempre ao quadro-negro, o professor, exemplificando as observações, continua] É claro que quando duas ondas estão em fase há, primeiramente,

proposta de uníssono. Várias linhas sobrepostas – em fase – produzem uma sorte de polifonia próxima do tipo organum, ou da movimentação de notas paralelas em acordes de Debussy, por exemplo. Nesse caso, seja como for, a idéia de movimento é muito mais ditada pelo deslocamento geral das notas em paralelo, dos acordes; não é o que se poderia chamar de uma movimentação contrapontística. Quanto à obliqüidade da movimentação das vozes dos encadeamentos da polifonia tipo renascentista ou já dentro da perspectiva tonal dos encadeamentos, nos deparamos com algo próximo do fenômeno da defasagem. [Sempre ao quadro-negro produzindo figurações que exemplificavam as várias observações tratadas por Pousser em seu ensaio]

[Seguindo com comentários sobre as diversas elocubrações apresentadas no ensaio em questão, anotamos, ainda]

Suponhamos que temos, em uma escrita a duas vozes, uma oposição de fases (típico do contraponto Bachiano), em que as vozes, sempre em terças, se cruzem: não nos damos conta de cruzamentos de vozes, mas continuamos a ouvir as terças. Não ouvimos a movimentação de cada das vozes em particular, que, assim, se anulam, isto é, ficam sem movimento. Mas, colocando-se em cada voz um timbre diverso, restitui-se a idéia de movimento.

Mas se propusermos as mesmas terças com pequena defasagem no tempo, entre elas, a movimentação é evidente: estaremos conscientes da posição de cada uma das vozes e seus cruzamentos, durante a articulação das terças. Notaremos sempre os cruzamentos com relação à escrita das vozes e não ao resultado das terças – neste caso não são mais simultâneas no tempo. A defasagem é, em última análise, uma articuladora da polifonia.

Ao mesmo tempo, se temos dois instrumentos iguais, tocando a mesma nota, um crescendo e outro decrescendo, não teremos a sensação nem de crescendo e nem de decrescendo, mas ouviremos como resultado, uma média das intensidades. Isto porque as ondas estarão em fase e a resultante será a perda de movimento. Mas, trocando-se o timbre de uma das vozes, por exemplo, teremos novamente o movimento. Neste caso a movimentação é devida ao timbre, e não à disposição da escrita. Mas, se propusermos certas defasagens quanto aos crescendos e decrescendos de cada voz, também fica caracterizada a idéia de movimento: a idéia de polifonia. Ele também diz isso em relação às alturas. Se temos, simultaneamente, uma escala ascendente e outra descendente, por exemplo, formando frases contínuas, perdemos a sensação de movimento. Esse trabalho de Pousser é importante porque ele tenta criar uma meta-crítica da música: a partir da acústica explicar a música. [Dado que este momento da aula inteiro exemplificado ao quadro-negro, a transcrição perde necessariamente em detalhes, mas sugerimos a complementação com a leitura do referido trabalho de Pousser]

Agora voltamos a este estudo de Chopin e perguntamos: o que aconteceu aqui, que um baixo com acordes criou uma pluralidade de acontecimentos, apesar de todos serem de mesma natureza? Neste estudo não há naturezas diversas (imprescindíveis para acontecimentos simultâneos), portanto é algo mais interessante que a polifonia clássica por causa das defasagens. Neste caso, o que define a pluralidade de acontecimentos é a defasagem. Assim como se tivéssemos um som e defasássemos uma de suas ondas, teríamos dois sons. Isso também vale para quando se filtra ou se modifica o interior de um som.

Mas, mesmo sendo de mesma natureza, notem o cuidado do compositor com o material. Notem, no compasso 21, como ele cria uma nova realidade apenas deixando imóvel o baixo. O baixo deixa de acontecer e assim ele cria uma parte B na peça: o pedal anula a mobilidade do baixo. Outro cuidado é que, por serem de mesma natureza, ele está sempre informando, não é repetitivo; mas dialeticamente também é difícil essa questão: deve-se

informar muito, claro, mas sem deitar a perder a memória do original. Ou seja, há de se variar, mas sempre próximo do original.

Vamos ver, a cada compasso, uma variação da mesma idéia. Uma informação incrível, por exemplo, está no compasso 9: a nota estática. Um mínimo de informação, mas o suficiente para uma grande variação (outra informação).

No compasso 13, o mi fica parado. Agora vejam o compasso 17 e comparem com o 13. Depois, comparem com o compasso 7. Note que não é uma colcha de retalhos, tem uma profunda coerência, mas fica sempre variando.

Notem como as retomadas são sempre diferentes. Vejam o compasso 37. Assim ele está sempre tentando dizer coisas. Vamos ouvir algo. [Faz ouvir o Estudo op.25 nº12, de Chopin.]

Também abordamos aqui os problemas relativos à fase, defasagem e oposição de fase. Uma estranhíssima polifonia. Chopin, neste caso, está trabalhando sempre em oitavas (fase), mas cria uma movimentação interna. Ele trabalha com as formas de onda.

Uma onda pode ser senoidal, triangular, quadrada, ou dente-de-serra. Essas são as formas de onda básicas. Suponhamos que temos a nota lá representada por cada uma delas. Para cada forma de onda, o lá soará diferente, porque cada tipo de onda ativa harmônicos diferentemente. São diferentes conformações de harmônicos. [Mostra, ao piano, uma escala de ressonância dos harmônicos com acentuação em diferentes harmônicos (somente os ímpares, por exemplo), para que os alunos percebam que o resultado sonoro, ao piano, já é outro]

Voltando à partitura do op. 25 nº12, no compasso 1 se observarmos o ápice, é como se ele estivesse descrevendo uma onda triangular. Já no compasso 7 tem-se uma onda em forma de escada (passa por diferentes fundamentais). Verifiquem, ao longo da peça, como ele trabalha em fase nas notas, mas com diferentes conformações na representação de formas de onda. Verifiquem, também, as durações de cada onda dessas. Algumas duram um compasso, outras dois compassos, outras apenas meio compasso, etc: uma só idéia ao longo da peça inteira, mas sempre dizendo coisas diferentes.

Ouçam isso pensando em uma relação com as outras. [Faz ouvir o Estudo op. 10, nº12] Este não é o mesmo caso que o anterior, mas ele usa a forma de onda como informação. Comparem com isso [Pede a um aluno que toque, ao piano, uma melodia acompanhada], e percebam que a diferença está em que em uma melodia acompanhada tradicional, a mão esquerda apenas arpeja o acorde de acompanhamento; já no caso de Chopin, ele repensa os arpejos, dotando-os de felicíssimas diferenças de fisionomias.

Chopin inicia com um dente-de-serra. Notem como ele muda sempre o tamanho da onda. Depois, temos, mais para frente, uma idéia senoidal. No compasso 15 temos uma triangular. No compasso 17, fica em escada, depois volta para a primeira forma de onda; em seguida faz uma onda quadrada (positiva ou negativa - ouve-se um pulso). Depois inverte o dente-de-serra. [Faz ouvir, de brinde, o quarto movimento da Sonata nº2, em si bemol menor, op.35, em duas interpretações - de A. Rubinstein e A. Harasiewicz] Voltando à mesma idéia, gostaria que ouvíssemos tudo em fase: absolutamente em fase.

[Faz ouvir o op.25, nº10] Quantos acontecimentos temos? (Sem resposta satisfatória por parte dos alunos) Gostaria de fazer algumas reflexões sobre esse trabalho. Com relação ao que estávamos vendo no início, aqui também estamos lidando com a idéia de fase, que unifica o conjunto e dá um movimento específico. E tentem ver como ele vai fazer as diferentes variações com essa idéia.

As quatro oitavas em fase nos quatro primeiros compassos constituem um timbre. No compasso 5 ele põe duas oitavas no meio das quatro oitavas. Duas oitavas têm um timbre diferente de quatro oitavas. No compasso 5 começa um novo acontecimento (oitava). No compasso 11 ele espessa esse acontecimento (com a segunda), depois vai para uma terça, etc. Observem como ele tece os dois acontecimentos através do timbre.

A peça inteira é um trabalho com o timbre de oitavas, e Chopin especifica isso através de um princípio unificador "X", que tem as notas fá ré e sol; e "Y", com as notas fá, si e ré; que são os motivos básicos. Chopin também contou com os espelhos desses motivos básicos (retrogradações e inversões). Ele tinha um sistema de referência (restos do tonalismo), uma idéia (oitavas) e os motivos básicos "X" e "Y" mais as inversões desses motivos para movimentar as figuras. Na parte B ele usa o motivo "X' " e "Y" mas, ao invés de fazer a divisão por três, faz por dois. O máximo de informação com o mínimo de material. Essa é uma lei básica da linguagem (lei de Zipf). Na linguagem verbal temos pouco mais de vinte fonemas para todas as línguas. Na música, a idéia corresponde a essa lei. Quem tem imaginação varia. Não repete.

Voltando ao início, verifiquem como ele vai especificando os comprimentos de onda. Essas diferenças de comprimento de onda são importantes: são informações que ele vai dando ao ouvinte.

Chopin vai variando, porque variar é a base do pensamento musical. Vejam que tudo está em fase perfeita, até que no último tempo do compasso 12, indo para o 13, existe uma certa obliqüidade (defasagem) e, no compasso 13, muda a oitava e, com ela, uma mudança de timbre.

No compasso 15, temos uma terça duplicada, etc. Ele está sempre fornecendo informações. Acelera o acontecimento 2 e, no compasso 19, defasa a oitava. O fá é uma nova informação. No compasso 29, temos uma oposição de fase e, no compasso 23, o acontecimento 2 transforma-se em uma massa (acordes). Notem como ele vai fornecendo informações, sempre tentando variantes, mas sem tornar ininteligível.

Na parte B, que é uma variante de A, temos, às vezes dois, às vezes três acontecimentos. E a ligação de tudo isso é a oitava, além do princípio unificador (motivos básicos). Vejam que há uma dialética incrível, da qual chamamos a atenção desde o primeiro encontro: B é e não é A. O B todo é uma nova visão da parte A.

(Um aluno pergunta se o final da peça não está desequilibrado porque vai todo para o agudo e fica pouco no grave. Antes ele "compensava" isso. E, no final não "compensou".) É interessante a observação dele, embora ele não tenha razão. A parte A é mais curta em relação a B, porque ele está trabalhando com um equilíbrio difícil, mas não com um desequilíbrio. Da parte A para a parte B, ele faz um corte abrupto: apenas uma oitava. Na parte B, portanto, tem-se a idéia de que a peça começou agora e que a parte A é uma introdução. Mas a volta para A é lenta: começa com um ostinato (para brecar o desenvolvimento) e, em cima disso, ele vai colocando o que é importante (a volta para A), que dura, aproximadamente, quinze compassos. Na reexposição de A, ele sintetiza todas as premissas de A, i.e., dá um suporte mais efetivo à volta de A. Dentre elas, temos uma nova configuração do timbre, por isso ele não compensa a oitava. Ouçam isso como dimensões diversas do tempo que se praticava no tonalismo. Aqui ele está vendo as figuras sonoras no tempo, como Debussy, por exemplo. O jogo de timbres é incrível.

Aula I_8/14 Data: 08/05/2000

Estamos trabalhando com pluralidade de acontecimentos. Vamos a uma prova auditiva. [Faz ouvir o nº1 dos 2 Intermezzi para piano, de Bradley] Alguém gostaria de falar algo? (São dois acontecimentos) Vamos ouvir mais uma vez? (São três) Explique para ele por que são três [O aluno não consegue nem escrever, quanto mais definir os acontecimentos] Bem, vou levantar umas questões em relação a isto. Como definiríamos os acontecimentos? Uma delas pode ser esta daqui:

Acontecimento	Densidade Horiz.	Intensidade	Timbre (artic.)	Tessitura
a	alta	p	non legato	agudo
b	média	mf	legato	médio/grave
c	baixa(com acrésc. vert)	f	staccato	grave

Cada acontecimento, na peça, tem essas características. O que se tem, aqui, é uma análise calcada nas qualidades específicas de cada acontecimento. Os parâmetros sempre estão em nos auxiliar em todas as análises.

Como a peça é para piano (um timbre básico), o que define o timbre é a articulação (entende-se que a articulação, neste caso, muda o timbre dos acontecimentos). Poderemos definir a natureza dos acontecimentos a partir desses parâmetros.

É bom lembrar que estamos tentando sempre duas coisas: definir o nível de acontecimentos e a forma ABA, de modo geral. Como se coloca o ABA, neste caso?

Ouvindo a peça percebe-se o retorno de uma memória. Fica claro o retorno do A, embora não seja tão claro como em uma peça tonal. Existe, nesta peça, uma forma geral ABA, e uma forma ABA para cada acontecimento independentemente. O acontecimento "a" tem a forma parecida (coincidente) com a forma principal (ABA geral, i.e., do conjunto). O B do acontecimento "a" é o cromatismo com os trinados. O acontecimento "b" tem um B que contrasta com A por ter aumentada sua densidade. As figurações do acontecimento "b" são aceleradas, por isso uma maior densidade horizontal do acontecimento. No acontecimento "c", o B é mais denso verticalmente em relação a A, isto é, o B inicia-se quando a nota vai se transformando em um "cluster". O B vai do acorde ao "cluster". O ABA dos acontecimentos não coincidem entre si. O A da forma geral (momento do retorno) não volta com as mesmas notas. Mas é a repetição do acontecimento "a", que se repete porque em "a" o ABA já havia acabado, que dá a sensação do retorno de A, do ABA geral.

Vamos a um outro caso. [Faz ouvir o op.10, nº3, de Webern] Alguém quer dizer algo?

Considerando o ABA desta peça: para o A temos dois acontecimentos, um de certa qualidade acústica (granulações + pulso), como acontecimento 1 e violino com sordina (melodia), como acontecimento 2. O acontecimento 1 é fixo no campo de tessitura (granulações + pulso) e o 2 é móvel, já que se trata de uma melodia, deslocando-se pelo campo de tessitura. Tudo o que não é violino com sordina forma um todo, por isso consideramos que há, apenas, dois acontecimentos; embora hajam outros instrumentos. No acontecimento 2, são quatro notas que definem a mobilidade no Campo de Tessitura e, portanto, a melodia.

Em B, temos um pontilhismo. Tudo o que era fixo em A torna-se móvel. Não define mais nada. Perde as referências. Mas há uma forte ligação entre B e A, porque B contém as mesmas notas estruturais de A em um movimento musical diferente.

Na volta de A, ele não repete as mesmas notas, mas o mesmo perfil dinâmico da primeira parte. Troca o violino por um trombone para a melodia e acrescenta um harmônio ao acontecimento 1. Há, ainda, uma coda, que tem a entrada de uma caixa clara, que sintetiza as granulações do acontecimento 1.

[Faz ouvir o Scherzo da Sinfonia n^{o}7, de Mahler]

Vejamos. A peça começa com uma introdução (pontos graves) e, logo em seguida, ouvem-se vários pontilhismos: clarinetes em terça, alguns fragmentos, pedaços de melodia nos violinos, etc. Essa é a introdução, que pode ser definida como um mostruário de fragmentos. A volata dos violinos transforma-se em uma espécie de onda portadora.

Onda portadora é uma onda que apenas existe para transportar uma outra onda - como a onda de rádio, que transporta uma outra onda (música que se ouve). Nesta peça existem duas ondas portadoras: a volata dos violinos e o acompanhamento típico de valsa (tum - tá - tá). Essas ondas portadoras são o que distingue uma valsa da outra, já que ambas são remontagens dos fragmentos apresentados na introdução. Ou seja, as valsas são feitas do mesmo material (gestos de valsas).

O trio também é feito com os mesmos gestos, mas é mais lento e não tem as ondas portadoras.

Então, quantos acontecimentos temos? Quantos gestos existirem na peça, porque na maioria das vezes, estão todos presentes ao mesmo tempo, i.e., simultaneamente. Inclusive, na reexposição de A, Mahler sobrepõe as duas valsas.

Vamos verificar os acontecimentos aqui. [Faz ouvir a Coda, do Agon, de Stravinsky]

Essa peça eu escolhi porque ela é muito específica. E quero, primeiramente, falar dessa especificidade. O que esta peça tem de fundamental é que ela propõe, simultaneamente, dois sistemas de referência: uma "aura tonal", como definia o próprio Stravinsky, e o dodecafonismo. Ele trabalha com dois sistemas de referência (diatônico e dodecafônico). Vamos dar uma idéia do dodecafonismo.

O sistema dodecafônico acontece depois do tonalismo e o nega. Herda do tonalismo a escala cromática (que possibilitou e destruiu o sistema tonal, porque todos os sistemas contém, em si mesmos, o seu germe de destruição). Então, o sistema dodecafônico recebe a escala cromática e a ordena em uma série de doze notas. Para ordenar, há regras:

1)Não repetir as notas (reparte igualmente entre as notas, não tem acento nem tônica, não há privilégio de nenhuma nota);

2)Evitar acordes perfeitos, napolitanos; enfim, tudo o que possa dar uma idéia tonal.

[O professor coloca, na lousa a série sobre o nome Bach, de Webern] A minha série não coincide com a escala cromática. É a série do op. 28, de Webern. Dividindo as doze notas em três grupos de quatro notas, temos que o segundo grupo é a inversão do primeiro grupo uma terça maior acima; e o terceiro grupo é a projeção do primeiro grupo uma sexta maior acima. Além disso, as seis primeiras notas da série são a inversão das seis últimas, etc. Essas são relações que o compositor pode prever ao criar a série. Pode-se, ainda, transpor a série para os doze graus da escala. E ainda há as outras ordens da série, além do original: o retrógrado, a inversão e o retrógrado da inversão. Essas ordens da série existem desde o século XVI, muito usadas pelos flamengos. Como a música é uma linguagem, algumas coisas da linguagem

verbal podem servir para explicar alguns fenômenos musicais, dentre elas a Lei de Zipf: o máximo de informação com o mínimo de material. É uma lei da linguagem que explica, inclusive, o fato de termos apenas entre 27 e trinta fonemas para dizer todas as línguas do mundo. Os flamengos já haviam chegado às quatro ordens seriais no século XVI.

As séries têm várias possibilidades e relações com as quais o compositor trabalha. Não há nada inspirado e, como Chopin e Beethoven, o compositor deve transpirar. É tudo transpirado. Não há inspiração.

Dentro da série posso fazer acordes. Os acordes não são mais inversões. São todas novas possibilidades com as mesmas notas, já que o Campo de Tessitura é muito importante no dodecafonismo, porque, espalhando um acorde pelo campo de tessitura, ele adquire um outro estado.

Todo músico tem, diante de si, um sistema de referência antes de escrever a peça e, só depois disso, temos as idéias. Mesmo que inconsciente. Lástima. Isto vale dizer que, antes mesmo de cada idéia musical, existe, de antemão, um sistema de referência com suas leis próprias. E todo compositor, ao exprimir idéias musicais, faz uso de um sistema de referência. Mesmo quando um ingênuo compositor acredita ter sido visitado pelas musas e escreve seu inspirado tema, isto foi possibilitado não pelas musas, como ele acredita, mas sim pela memória – inconsciente – de gastos sistemas de referências, já em desuso. E o dodecafonismo é um sistema de referência.

Nesta peça, Stravinsky tem, como já dissemos, dois sistemas de referência. Vamos tentar captar o que é de um e o que é de outro. Para facilitar uma melhor ordenação, vamos dividir em compassos e tentar identificar com a escuta:

Comp. 1 - 7: pontilhismo descontínuo. Dodecafonismo + pedal.

Comp. 8 - 12: pontilhismo + discurso “tonal”

Comp. 13 - 14: pontilhismo + discurso “tonal” + discurso dodecafônico

Comp. 15 - 16: pontilhismo + discurso “tonal”

Comp. 17 - 20: pontilhismo + discurso “tonal” + discurso dodecafônico

Comp. 21 - 27: pontilhismo (apenas um acontecimento)

Comp. 28 - 33: pontilhismo + discurso “tonal”

Comp. 34 - 46: pontilhismo + discurso “tonal” + discurso dodecafônico

Comp. 47 - 56: acordes + pontilhismo

Comp. 57 - 58: pontilhismo

Comp. 59 - 62: pontilhismo + discurso dodecafônico

Comp.63 - 68: acordes

Inicialmente falamos que hás dois sistemas de referência: uma "aura tonal" e o dodecafonismo. O tonalismo, por natureza, é discursivo. Então tem-se algo definido que é um discurso tonal, ou algo próximo, como já mencionamos. E há o discurso dodecafônico (quando a série se desenvolve melodicamente). O pontilhismo tonal não existe (desde que as notas espalhadas pelo campo de tessitura tendem a perder a atração entre elas, dificultando e inviabilizando a imantação tonal). Já o sistema dodecafônico, onde qualquer atração polar deve ser evitada, o pontilhismo é uma possibilidade congênita do sistema. Não é da natureza do tonalismo a abertura do Campo de Tessitura, porque essa abertura prejudica a atratividade

necessária ao Sistema Tonal. Por isso o pontilhismo é natural no dodecafonoismo, já que este não depende da atratividade.

Portanto, ele está trabalhando com duas naturezas do discurso (tonal e dodecafônico) e com o pontilhismo (essencialmente dodecafônico). Notem que a natureza dos acontecimentos, neste caso, é definida pelos diferentes sistemas de referência e pela especificidade dos discursos (contínuo - tonal, descontínuo - dodecafônico).

Nesta peça inteira "Agon", do grego, "agonia", há uma alternância dos dois sistemas de referência e, apenas na Coda é que ele os utiliza juntos, simultaneamente. Vale lembrar que o uso do pedal é essencialmente tonal e contra a natureza do dodecafonismo. Mas Stravinsky sempre escreveu com certas liberdades, dentro do sistema dodecafônico. E, mesmo com um pedal, ele não dá idéia de tonalidade ou de atração para algum grau.

Nota: Muito recentemente – no momento em que revisamos este trabalho – e que conheci que a peça atribuída a Bradley é, a realidade, o primeiro dos dois intermezzi para piano de autoria do Willy.

Aula I_9/14	***Data: 10/05/2000***

Gostaria de perguntar quantos acontecimentos. Mas, antes, gostaria de saber: o que eu quero dizer quando pergunto quantos acontecimentos? (Alunos não respondem. Ficam em silêncio.) Não se sabe o que estamos querendo? Quando pergunto quantos acontecimentos, estou me referindo a um estado da polifonia e pedindo uma definição do que está ocorrendo.

Toda vez que alguma coisa tem sentido, e que para nós o sentido faz sentido, é compreensível. Quem quer saber tem que abarcar essa idéia, a idéia do sentido. Mas, se nem a vida tem sentido, como falar de sentido com relação à polifonia? Toda vez que digo quantos acontecimentos, já defino parte da coisa. É um estado da polifonia: a heterofonia, isto é, a polifonia de polifonias.

Quando falamos de polifonia, falamos de contraponto e harmonia e já definimos isso. Depois, falamos de polifonia de polifonias: simultaneidade de acontecimentos musicais. Polifonia é o que define a própria linguagem da música erudita ocidental. Estamos trabalhando com polifonia porque é a coisa mais fundamental da música como linguagem. Isso é importante, portanto não deveria ser incompreensível.

Outra questão: uma coisa é definir algo, outra coisa é tentar descrever algo. Descrever não significa compreender. Não é necessário compreender algo para descrevê-lo. Exemplo: índios brasileiros descreveram raios, mas disseram que eram Tupã. Hoje, através da metereologia, sabemos o que são raios. Quando se define algo, vai-se ao cerne da questão, tenta-se compreender a questão. Quando se descreve, não se define nada. Mas, ao definir algo, já se descreveu.

[Faz ouvir a Seqüência 5 para trombone, de Luciano Berio] Alguém gostaria de dizer algo? (Classe em silêncio) Quero abrir um parêntesis, fazendo uma pergunta: não é um horror isso? (Eu gostei, porque trabalha com timbres, respondeu um aluno) Acho que, se aprendemos a tocar as músicas do passado da maneira mais epidérmica possível, isso é muito estranho. Mas um mundo como esse só pode ter essa música. Vou colocar duas coisas a respeito desta peça e depois falamos de sua estranheza.

Esta é uma peça para trombone, que é um instrumento não polifônico. Mas a música apresenta uma polifonia, por isso perguntamos quantos acontecimentos. A heterofonia, aqui, segue os seguintes passos:

a) gesto (teatro);

b) som do instrumento (natural);

c) som vocal;

d) som vocal dentro do instrumento;

e) respiração;

f) percussão.

Os diversos acontecimentos que compõem essas polifonias são de naturezas diferentes. Tudo isso está acontecendo ao mesmo tempo e isso forma uma polifonia muito complexa. Somente ouvir esta peça não dá conta do que ela é, pois há, nela, algo fundamental que é a parte teatral. É como se, ao ouvir um concerto para piano e orquestra, ouvíssemos apenas a parte do piano, por exemplo. Dentro da partitura há instruções de luz, cenário, gestos, etc. [O professor pega a partitura e lê as instruções, que optamos por reproduzir em anexo] Esta peça tem um quê teatral, que na gravação não acontece. Uma ópera não deixa de ser uma ópera sem a cena. Aqui ocorre a mesma coisa mas, como na ópera, perde-se algo fundamental. [Mostra a partitura]

A partir da seção B, o ar também se transforma em um outro acontecimento. É uma constante na peça. Os números (de 1 a 7) representam a gradação da dinâmica. Há, também, indicações diferentes para as notas que devem ser cantadas e as que devem ser tocadas, etc. Tudo isso em um instrumento monódico e, aqui, ele se tornou polifônico. Isso pode ser terrível, mas é digno de nota.

Outro dado sobre a peça, é que ela tem influência da música japonesa. O capitalismo não produziu uma música erudita. O feudalismo teve uma música erudita. E, por que o capitalismo não produziu uma música erudita? Porque não há um sistema de referência. Mas há pessoas que fazem música. Mas fazem porque precisam. Vozes isoladas, apenas. Se existisse uma música no capitalismo, todos escreveriam a partir de um sistema de referência comum a todos: compositores, ouvintes, intérpretes. Já que não há essa música, cada um faz o que quer. E, como não há uma linguagem hoje, passamos a ouvir outras músicas e, sobretudo, a música do passado. Mas não existe música erudita no capitalismo. Apenas uma música urbana para dopar as massas e garantir um consumo rápido e fácil. NÃO HÁ MÚSICA ERUDITA. APENAS VOZES ISOLADAS.

Aqui, temos muito da música japonesa. E o que temos a ver com o Japão? E o Berio? Nada. Mas ele achou interessantes os ruídos da música japonesa. E o que temos a ver com isso? Nada. Mas temos que saber que isso existe.

Notem que há um tempo nesta peça, um tempo incrível. Mas, como há tempos apenas repetimos coisas, perdemos a idéia de tempo. Berio se ocupou com a música japonesa e percebeu que havia nela uma liberdade temporal diferente e uma métrica muito diversa da tradição tonal.

Notem, ainda, como a intensidade dá idéia de ecos, também. [Faz ouvir novamente a peça, expondo a partitura para que os alunos acompanhem. Aliás, com fraquíssimo desempenho de solfejo e acompanhamento de partitura com a música]

Agora, quero começar a trabalhar, um pouco, a relação entre voz e acompanhamento. Vou tocar duas ou três canções e gostaria que vocês indicassem qual delas tem uma pluralidade de acontecimentos.

Essa relação que quero trabalhar chega até nós através da tradição do Lied alemão, passando por Schubert e Schumann, etc. A partir de Schubert, principalmente, essa relação tornou-se mais elaborada, entre o canto e o piano, por exemplo, do que simplesmente baixo e acordes acompanhando a melodia. O Lied chegou a trabalhar a idéia de interpretações psicológicas do texto, etc, no acompanhamento. Mas chegou-se a um caso excepcional de simultaneidade de acontecimentos e quero que ouçamos isso e que vocês me apontem um caso em que isso acontece.

[Faz ouvir 4 canções do ciclo "Der Dichterliebe", de Schumann] Ouvimos quatro canções elaboradíssimas quanto a relação voz/acompanhamento, no caso feito pelo piano. E quero saber se uma delas chama a atenção como pluralidade de acontecimentos, ou se são, apenas, melodias acompanhadas, com um acompanhamento mutíssimo elaborado.

O Lied teve um desenvolvimento enorme e deixou de ter um mero acompanhamento da voz, e passou a ter uma elaboração da parte de acompanhamento: o piano, no caso, passa a ser co-participante da peça. É o instrumento acompanhante tentando figurar questões que o poema levantava.

Mostramos quatro exemplos e pedimos para que ouvissem se algum deles chama a atenção por ser uma pluralidade de acontecimentos, ou seja, ser algo além de um acompanhamento. Sim, porque já objetivamos que a melodia acompanhada é a sorte de polifonia que a tonalidade consagrou. Mesmo em casos de elaboradíssimas relações entre o acompanhamento e a voz, quando esta elaboração não se define como uma outra natureza, continuamos a pensá-la como acompanhamento. E voltando-se aos exemplos apresentados a relação voz/piano atinge diferenças de naturezas dos acontecimentos, chegando à demonstração de uma heterofonia? (Os alunos se calam)

Nenhuma chamou a atenção? Do meu ponto de vista, uma delas chama a atenção. A primeira é extraordinária, e tem uma harmonia incrível. A seguinte tem uma elaboração como esta: uma melodia que acompanha a voz, e ambas definem-se igualmente. A última tem uma harmonia finíssima e um acompanhamento delicado, mas tampouco é uma heterofonia. Cada uma é diferente da outra e chegaram a um nível de elaboração incrível. Mas há uma ("Das ist ein Flöten und Geigen") em que percebe-se que o piano toca uma valsa e que ela, por si só, já é uma peça: cheia de vida. Completa. E a voz canta uma canção típica alemã, em 6/8. Mas, quando as duas coisas se unem, surge algo que jamais foi ouvido: algo mais do que um acontecimento. Transforma-se em outra coisa, sobre um eixo harmônico comum. Não estão se acompanhando, apenas estão ocorrendo ao mesmo tempo.

Esta canção poderia ter uma infinidade de acompanhamentos, mas nunca uma valsa como esta. Ter unido essas duas coisas é que é extraordinário. Em nenhum momento o piano ou a voz se perturbam. Apenas ocorrem ao mesmo tempo e sobre o mesmo eixo harmônico.

Gostaria de explorar um pouco mais essa relação voz/acompanhamento. Por mais que existam muitos instrumentos tocando ao mesmo tempo, não necessariamente são mais do que acompanhamentos para a voz. Não necessariamente são acontecimentos simultâneos.

[Faz ouvir, de Chausson, "Chanson de l'amour et la Mer", para voz e orquestra] É uma voz acompanhada magistralmente por uma orquestra enorme e riquíssima, mas nada além disso. Às vezes ouve-se um contra-canto, etc. Mas só.

Para terminar, ouçamos algo em que haja pluralidade de acontecimentos entre voz e acompanhamento (no caso, orquestra), e, às vezes, dentro da própria orquestra. Vou chamar a atenção para os momentos em que isso ocorre. [Faz ouvir, de Mahler, "Der Abschied", do ciclo "Das Lied von der Erde"] Notem a relação canto/flauta: não é um acompanhamento. A flauta já vinha existindo na orquestra e continua a existir depois. Desde o começo, ele elabora o acompanhamento até que, ele próprio, se transforme em um outro acontecimento. A orquestra, mesma, já vai exibindo casos de heterofonia. E na relação voz/orquestra, isso ocorre muito freqüentemente. Ouçam este pulso com o contrabaixo e o oboé. O tempo entre o pulso e o resto é, geralmente, diferente. O pulso também não é o da voz. Percebam o tempo desta música, também. É incrível! A métrica, tudo. Muita atenção para o pulso que começa com clarinetes, em relação à orquestra. Notem que há momentos de melodia acompanhada e de heterofonia. Elas ficam se alternando mas, os de acompanhamento, são poucos.

Aula I_10/14 ***Data: 22/05/2000***

[Faz ouvir "Circles", de Berio] Quantos acontecimentos? (Classe em silêncio). Estamos ouvindo este trabalho dentro do quadro de pluralidade de acontecimentos. Este é mais um dado. E, com este dado, estaremos discutindo, também, a relação voz/acompanhamento. Estávamos falando que, mesmo com o acréscimo de instrumentos acompanhantes, na maioria das vezes, essa relação não passa de uma melodia acompanhada.

Do ponto de vista musical, é interessante que a polifonia atinja tal vigor, quando deixa de ser uma melodia acompanhada (tradição de 300 anos) ou um contraponto (tradição de, aproximadamente, 1100 anos). A polifonia chega a muito mais do que isso: simultaneidade de acontecimentos.

Falar da tradição da música do ocidente é falar de polifonia. Estamos tentando buscar exemplos de peças que têm essa qualidade de polifonia, por isso Mahler, Schumann, etc.

Este trabalho, do Luciano Berio, é baseado na poesia de E. E. Cummings, que tentou introduzir a máquina de escrever no âmago da idéia poética, e o resultado é muito curioso. [O professor põe, na lousa, um dos verso da música de Berio, que optamos por colocar, em anexo, com o poema todo, no original] Isso seria um verso normal e corriqueiro na língua inglesa mas, com símbolos e alternância entre letras maiúsculas (às vezes no meio das palavras) e minúsculas, ele está dizendo algo mais, fornecendo novos dados à tradição. Ele estava cansado das coisas como eram: tudo muito tradicional. Isso podem ser duas coisas: ou há uma linguagem (em movimento, em desenvolvimento), e isso é bom; ou falta imaginação, e isso é ruim: onde as regras estabelecem onde deveria acontecer a imaginação. Então, ele resolveu introduzir um novo dado à tradição: a máquina de escrever. E isso, poeticamente, foi interessante.

Foi, frente ao poema, que Berio, através da lingüística, resolveu o problema do acompanhamento.

O que a lingüística fez foi investigar as línguas e catalogar os fonemas baseados em seu modo de emissão. São cerca de trinta, para todas as línguas. E são praticamente os mesmos. A lingüística também se ocupa da maneira pela qual esses fonemas se organizam nas várias línguas. Os fonemas têm várias classificações: labiais, nasais, sibilantes, etc.

Para essa peça, Berio, consciente da informação gráfica do poema, utilizou-se de materiais fonéticos como solução estrutural.Separou alguns fonemas, representando-os nos instrumentos e na própria voz através de jogos timbrísticos. Além disso, o poema dá margens a certas inspirações estruturais, calcadas sobre as inspirações visuais, causadas pelos diferentes tipos gráficos e a disposição das palavras no papel.

Então, Berio teve a idéia de relacionar os fonemas com timbres da orquestra de percussão que ele estava usando, além da harpa. Ele ter tido a idéia de usar um conjunto de percussão para acompanhar o canto, já é novo. E ele usou dessa forma, relacionando os timbres com os fonemas:

- Vogais: harpa com vibrato, marimba na região grave e Chimes (ppp);

- Oclusivos: harpa tocada próxima à tábua, ou a interrupção do som rapidamente; vibrafone com baquetas de madeira; marimba; chimes (p) ou com sordina após o ataque; xilofone; e percussões diversas com escovas.

- Assibiladas: harpa com baquetas de metal ou escovas, peles com escovas;

- Fricativas: harpa com pedal entre as enarmonias;

- Sibilantes: maracas, pratos, sizzles, peles com escovas em continuidade;

- Contínuas: harpa (da nota para o ruído, com pedal), marimbas na região grave, celesta, gongo, tom-tom, tumbadora.

Ele fez uma seleção que não esgota os tipos de fonemas nem do próprio texto, mas que lhe dá enormes possibilidades combinatórias. Outra coisa interessante é o mesmo material (propostas fonéticas) servindo para a voz e a orquestra. Isso dá uma grande unidade à peça: o material fonético. Notem como ele criou uma estrutura geral para pensar os instrumentos como se se tratassem de fonemas.

A harpa é o instrumento principal: ouve-se do começo ao fim. Com ela ele pode harmonizar algo que lhe convenha, etc. Notem como a harpa soa de maneira diferente e como ele consegue uma diversidade de timbres: inventou, também, uma nova maneira de se tocar harpa. Pesquisou e investigou o instrumento.

A cantora, além de cantar com uma diversidade incrível de timbres, também caminha pelo palco e toca alguns instrumentos de percussão. Às vezes, ela apenas toca.

Isso tudo dá grande unidade ao conjunto.

Notem que a partitura também está repleta de improvisações (retângulos de borda preta) e os músicos devem ter um acordo com a cantora para regulamentar o tempo.

É uma pluralidade de acontecimentos (não se pode dizer quantos). Uma peça vocal com acompanhamento tendo, ambos, a mesma estrutura básica. É uma polifonia quase como um contraponto fonético. É muito rico e inventivo. É uma peça extraordinária! Notem que, às vezes, as palavras faladas são contraponto das palavras cantadas. Eu nunca ouvi essa peça em lugar nenhum. Se existisse música no capitalismo, ela seria tocada.

Vamos concluir nossas operações sobre acontecimentos simultâneos e depois pedir um pequeno trabalho. Mas, agora, vamos apurar o ouvido para a simultaneidade de acontecimentos.

[Faz ouvir, de Mahler, "Des Antonius von Padua Fischpredigt", primeiro para voz e piano, depois para voz e orquestra. Em seguida, faz ouvir o 3° movimento da Sinfonia n°2, também de Mahler, para orquestra. Depois, faz ouvir o 3° movimento da Sinfonia, de Berio] Deu para entender do que se trata? Mahler fez uma peça para voz e piano, depois orquestrou a parte de

piano e, com a orquestração, muita coisa mudou e, por fim, fez a mesma peça somente para orquestra, o que transformou ainda mais a peça.

Berio escreveu uma sinfonia para a Filarmônica de Nova Iorque sob a inspiração de Mahler que, segundo o próprio Berio, ele carregava, como Atlas, a História nas costas. E isso se explica de duas maneiras.

Em primeiro lugar, porque Mahler era um grande regente, em uma época em que começava a se dar valor diferenciado ao regente, uma importância. Por isso, dadas suas atribulações como intérprete, ele só escrevia nas férias. Então, ele dizia que, por causa disso, quando ele tinha uma idéia, os outros (os que ele interpretava) se intrometiam.

Em segundo lugar, cabe uma pequena história. Mahler, quando ia a Veneza, adorava ir aos cafés da Praça São Marco. Lá, em cada café tocava um conjunto (o repertório era a música urbana da época) e ele procurava, na praça, um ponto em que se podia ouvir todos de uma vez, ao mesmo tempo. E dizia que isso lembrava-lhe a infância. Porque Mahler, quando criança, era cercado por uma simultaneidade de sons - eles moravam próximo de um acampamento militar, em que o som do ensaio da banda militar misturava-se aos sons de exercícios de tiro, que se misturavam aos sons de clarinadas para outros exercícios, etc. Enfim, uma diversidade de acontecimentos simultâneos.

Aliado a isso, ele cresceu em um ambiente familiar tenso. Seus pais brigavam muito e, durante uma dessas brigas, ele atropeladamente foge de casa e choca-se com um órgão ambulante que passava por sua porta, indo ambos para o chão. A queda fez detonar a música do órgão: "O Du Liebe Augustin" que era uma música bem popular, à época. Como coda de um trágico evento, a explosão de vulgaridade engrenada pelo mecanismo. Isso é para mostrar que a música dele é um pouco isso: polifonia de polifonias. Polifonia de significados. E chega-se a esse ponto ao ouvir muita simultaneidade de acontecimentos. Outro ponto é que Mahler não faz seleção dos materiais. Não pensa os materiais segundo uma ordenação estrutural, ou segundo alternativas eruditas.

Esta peça do Berio é uma grande homenagem a Mahler e, nesse movimento, ele usou o 3° movimento da II Sinfonia de Mahler e textos de Beckett para unificar o conjunto. Música de Mahler mais o texto do Becket unificam o conjunto.

Berio tinha ouvido, com seu amigo Leonard Bernstein, uma interpretação magistral da Sinfonia II de Mahler e dedicou a ele seu trabalho. Além disso, ele também escreveu para um conjunto vocal em moda na época (Swingle Singers), que eram cantores saídos do Conservatório de Paris, que começaram a cantar músicas de Bach sobre um acompanhamento jazzístico, ficando famosos.

Então, na verdade, o princípio unificador é a Sinfonia de Mahler (3° movimento), o texto de Becket e o Swingle Singers. A sinfonia de Mahler funciona como uma onda portadora; mas como onda portadora que se escuta como ilhas em meio ao mar de música que a cerca por todos os lados. Como palavras e curtos versos no poema "Un Cou de D'eu", de Mallarmé: são como ilhas em mar em branco da folha de papel. Na obra de Berio, o terceiro movimento da sinfonia de Mahler está sempre lá, mas submerso quase sempre.

Berio teve a idéia de fazer um discurso sobre todos os discursos da História: há citações de peças desde a Escola de Manheim até o século XX, inclusive outros trabalhos do próprio Mahler e de si próprio. A sinfonia de Mahler está lá, mas nem sempre se ouve. Também estão lá todas as sinfonias do mundo.

Como ele uniu isso tudo é interessante: lembra a escrita chinesa. Ele põe uma coisa sobre a outra, dentro da outra, como o ideograma: sobreposições.

As vozes são curiosas porque se originam de várias línguas, nomes, frases sem sentido, frases com sentido, voz cantada, voz falada, solfejo, "Sprechgesange", coisas tonais, etc.

Enfim, ouve-se toda a História de uma vez só. (Está tudo escrito ou é improvisado?) É tudo escrito. Isso foi para fechar nossas investigações sobre acontecimentos simultâneos. [Faz ouvir o 3º movimento da Sinfonia, de Berio] Pensem algo sobre isso que investigamos para podermos debater no próximo encontro. Gostaria de saber se isso valeu ou não a pena, além de ouvir uma crítica.

Agora, gostaria que vocês fizessem um pequeno trabalho, em que vamos aplicar alguns conhecimentos:

1) Sobreposição de acontecimentos - o trabalho deverá ter, no mínimo, três acontecimentos simultâneos;

2) Que seja uma expressão da forma ABA;

3) Que tenha muito claro o princípio unificador;

4) Que os instrumentos sejam, apenas, rádios. Quantos forem necessários.

Sobretudo duas questões vão ser levantadas aqui: "como fazer a partitura?" e "e se eu conseguir fazer com um rádio só?". Então, pela última. Se conseguir fazer com um rádio só, três acontecimentos simultâneos, pode usar um só. Mas esse é um trabalho para ser executado em sala de aula, isto é, ao vivo. E este é um trabalho em grupo: no máximo cada grupo deve ter quatro pessoas, e são vocês que devem se encontrar nos grupos, formá-los.

Em relação à partitura, ela não será ideal, mas fruto das necessidades de realização em conjunto, portanto vocês devem pensar. Lembrando que vamos nos utilizar de rádios, porque é um instrumento em que todos poderemos ser virtuoses.

A peça não deverá durar muito mais de três minutos.

Aula I_11/14	***Data: 05/06/2000***

[A data de apresentação dos trabalhos era, originalmente, esta. Porém, o professor não teve tempo; por motivo de adiamento de uma aula; de mencionar aspectos da música eletroacústica, que, segundo ele, facilitaria o trabalho. Apenas dois grupos estavam prontos para a apresentação e, antes de dar a aula sobre a música eletroacústica, o professor pediu a eles que se apresentassem. O que ocorreu. Os comentários, de forma geral, ocorrerão na próxima aula, ocasião em que todos se apresentarão]

Tínhamos programado falar um pouco mais sobre a música eletroacústica por duas razões: a primeira, porque deveria haver uma aula de espera entre o final do módulo de simultaneidade e a apresentação dos trabalhos (peças para rádio); e a segunda, porque essas informações poderão ajudar na composição do trabalho, resolvendo algumas questões.

Hoje falamos da música eletroacústica e englobamos tudo: música concreta, eletrônica, etc. Antigamente, não era assim.

No começo, a música eletroacústica nasce com um engenheiro e grande matemático, que tomava conta dos problemas de difusão da RTV francesa que, além disso, tinha uma boa formação musical e pensava sobre música: Pierre Schaeffer.

Ele teve a idéia bastante curiosa de usar o som concreto, tal como ele vibra no ar, (daí, música concreta) aproveitado e elaborado com a ajuda de aparelhagens eletrônicas. Essa idéia não vem ao acaso, mas como resultado de uma série de problemas que a música tem colocado desde o século XIX: o timbre (Liszt, Berlioz e Rimsky-Korsakov). Alguns instrumentos foram inventados (no início do século), como órgãos e sintetizadores rudimentares. Schaeffer teve a idéia de gravar o som concreto e trabalhar sobre ele.

Outras pesquisas sobre a fisiologia do som estavam em andamento, e ele teve a idéia de pensar essa "Musique Concréte": grava-se qualquer som (porta rangendo, etc) em um gravador portátil (já disponível como eletrodoméstico, à época (1950)) e, depois, trabalhar esse som. De que maneira? Variar a altura com a velocidade da fita. Havia três velocidades de fita, normalmente: 3,33; 7,5 e 15 cm/s. Se gravássemos um som em 7,5 cm/s, por exemplo, ao tocar na velocidade de 3,33 cm/s, o som seria ouvido uma oitava abaixo. Ou seja, com as três velocidades, tínhamos três oitavas disponíveis. Como ele era um engenheiro, ele desenvolveu um gravador com um botão de velocidades que permitia uma mudança gradual (como um dimer). Portanto, ele podia glissar o som.

Ele desenvolveu um outro aparelho, com uma bateria de cabeças de leitura e com material pré-gravado em fita, ele formava um "loop" com fita magnética, que era lido por este aparelho que ele denominou "morfofone", que lhe permitia prolongar um som à vontade e não apenas depender de sua ínfima duração quando se tratava de um material sonoro que se extinguia com seu próprio ataque. Com esses dois aparelhos ele já havia trabalhado a altura e a duração do som. E podia fazer isso à vontade.

Outro aparelho que Schaeffer usava era o filtro. Como o próprio nome indica, era para deixar passar algumas freqüências, enquanto outras eram impedidas de passar. Os filtros de rádio filtravam terças e oitavas e eram usados para melhorar as transmissões, para análise de válvulas, etc. Mas Schaeffer pensou em usar isso para o som! Genial!

Depois de trabalhado o som, o compositor o usava como todos os compositores: montando. A idéia da montagem já era conhecida. Na montagem, ou juntamos ou sobrepomos coisas. O compositor concreto tinha uma maior consciência da montagem. Um pouco disso foi feito aqui (com as peças para rádio, apresentadas antes da aula). Ele propunha que um músico ouvisse como nunca: o solfejo era muito importante para classificar os sons. E ele começou a classificá-los e, para isso, teve que desenvolver uma terminologia, que tinha adjetivos como "rugoso", "granulados", "móvel no interior", etc. Quem quiser saber mais sobre isso, vale a pena conhecer o livro "Tratados de los Objetos Musicales" e "Qu'és la Musica Concreta?". No final deste livro, ele propõe um solfejo concreto e mostra algumas possibilidades de articulação desses sons. Mudanças de coloração do próprio instrumento, etc. Essa preocupação com a qualidade do som sem preconceitos. Essa é a grande lição que temos de Schaeffer. E o compositor trabalharia como um diretor de cinema na sala de montagem. Ou seja, como todos os outros músicos, só que com mais consciência da montagem, no fundo como qualquer músico trabalha a sua obra musical, com a diferença de que o músico concreto edita pedaços de fitas previamente gravados como ocorre com cinema em vez de processar toda a montagem ao nível das idéias, como fazia Beethoven.

Mais tarde, ele criou o filtro "ALBIS" e foi possível filtrar todas as bandas. Isso possibilitou que, de um ruído branco, fosse filtrada apenas uma nota plena.

Queria falar uma pouco sobre a música eletrônica. Na música concreta, o som é concreto, depois é trabalhado e organizado. A música eletrônica tem a diferença de que os sons são sintetizados. Então, antes de entrar no estúdio, o músico tinha de ter uma consciência maior do domínio da formação do som.

A música eletrônica nasce um pouco antes de 1948. O estúdio de Köln era enorme.(De um modo geral, os estúdios eram grandes: em Paris, havia uma sala apenas para o filtro ALBI, por exemplo.). No estúdio de música eletrônica, eles tinham uma bateria de geradores (aproximadamente 30) e, com isso construíam sons. Cada gerador resolvendo cada dos componentes de um som. O som não era concreto, mas sintetizado.

Essa era uma música muito mais intelectualizada do que a música concreta: o compositor entrava no estúdio já com uma idéia geral da peça, pelo menos. O músico concreto, não. O músico eletrônico estava trabalhando com análise combinatória pura. A peça eletrônica se diferenciava da concreta porque, antes, tudo estava calculado. Na música concreta, não. Havia, apenas, algumas rubricas. No início dos anos 50 havia uma grande rixa entre os músicos eletrônicos e concretos. Eu fiz os dois, para ter ambas experiências, mas achava que eu tinha uma vocação maior para a eletrônica. Depois, houve intercâmbios mas, a música concreta, era uma espécie de delírio. A música existia porque o compositor curtia muito cada um daqueles sons antes de montá-los. E tudo isso ocorria já dentro do estúdio. Pierre Boulez criou um mal-estar entre os músicos concretos porque chegou ao estúdio com uma idéia clara e geral da peça, usando um único som concreto. Stockhausen também fez um estágio com Schaeffer, mas ele era mais cerebral. Já em Köln, as coisas eram bem diferentes. Era tudo calculado previamente e os sons vinham de geradores.

A partir de 1966, começam experiências com instrumentos ao vivo, ou com filtragens, ou sobre fitas gravadas. No fim dos anos 60, a oposição entre as músicas eletrônica e concreta chega ao fim. Ambos queriam fazer música ao vivo, com instrumentos.

Notem que, no início, começaram a pensar coisas que os músicos não conseguissem cantar. Coisas complicadíssimas. Música a existir só se enlatada. Da cabeça do compositor para o ouvinte, sem a interferência do intérprete. Depois, começaram a ter nostalgia do homem fazendo música (porque eram só aparelhos - ia-se ao concerto, e ouvia-se música através do gravador).

O que era oposição (música extremamente racional X música mais emotiva), foi esquecido. Principalmente porque essas são mais características humanas do que das músicas, propriamente.

[Faz ouvir, de Pierre Schaeffer e P. Henry, a "Sinfonia para um Homem Só"] Essa peça divide-se em várias partes: Prosopopéia I, Partita, Valsa, Erótica, Scherzo, Prosopopéia II, ... É de 1948. Notem que é possível perceber como é feito (fita de trás para frente, etc) Esse é um exemplo de música concreta. Procurem ouvir mais.

[Faz ouvir, de Stockhausen, "Gesang des Jugendliege" - ou seja, "Canção da Juventude"] É toda ela feita com a voz de uma criança dizendo um trecho da Bíblia, do Livro de Daniel. É uma peça que mostra a interfluência dos dois estúdios: sons sintéticos com a voz da criança.

Fica uma mostra do que foi possível. Imaginar que, nessa época, já havia a música de Debussy. É importantíssimo conhecer a música de Debussy, desde a pianística até orquestral. Já havia acontecido, também, Henry Cowell, fazendo pesquisas com clusters, ao piano; o piano preparado de J. Cage, etc.

Alguém tem alguma colocação? (Não)

[Os alunos apresentam seus trabalhos. Optamos por transcrever o comentário do professor, apenas, já que seria infrutífero reproduzir ou descrever alguma das peças. Basta, acreditamos, extrair, dos comentários, os conceitos referentes à Linguagem Musical para aplicá-los em outros casos]

No geral, achei que os trabalhos foram bons. Algumas coisas foram mais interessantes, outras mais inesperadas, outras mais informativas mas, no geral, valeu a pena.

Falando do ponto de vista mais geral, como foi para vocês assistir às apresentações? (Classe em silêncio) Posso facilitar um pouco se eu disser como foi para mim? (Sim) Acho mais compreensível ouvir esses trabalhos daqui do que a música do século XX, no geral. E isso tem uma razão, na minha opinião: queiramos ou não, existem, para a apresentação desses trabalhos, uma série de regras. Se joga-se bem ou não, as regras estão aí para julgarmos. Tínhamos regras muito claras: que o instrumento fosse o rádio, que houvesse uma forma ABA, que houvesse, no mínimo, três acontecimentos e, por fim, a peça deveria ter um princípio unificador. Por isso é mais fácil. Na música do século XX, não há regras. Por isso, no nosso caso, dá pra dizer se elas eram ou não eram interessantes. Muito diferente de dizer "Façam o que quiserem". Quero saber se, para vocês, isso também ocorreu.

(Classe em silêncio - aluno diz "acho que não entendi muito bem") Quando a gente vai ouvir música, podem acontecer duas coisas: ou a gente acha que está entendendo tudo (ouvindo a música do passado) porque aquilo não incomoda e, sobretudo, não reflete os problemas do mundo em que a gente vive, sendo, portanto, uma fuga (uma fuga burra, porque não conhecemos as regras - quando estamos diante daquilo, não estamos nos comunicando com aquilo: é apenas um fundo para evasões); ou, quando ouvimos Música Contemporânea, fica chato, porque não há regras, porque não há música erudita nesse mundo. Então, essa música reflete o mundo em que vivemos - ou seja, não há regras na música, porque não há música. Portanto, não podemos avaliar. Mas, neste trabalho em classe, conhecíamos as regras de antemão. Seria possível avaliar. Era isso que queríamos. Porque já conhecíamos as regras de antemão, isso nos possibilitaria uma comunicação melhor com as peças. É óbvio que facilita. Fizemos uma experiência.

Observando a assistência, percebi que vocês estavam mais ligados para ouvir essas peças do que ficam para ouvir Beethoven. Isso me deixou claro que a falta de uma linguagem torna a comunicação inviável. Senti que, de um modo geral, todos estavam sintonizados com os problemas, porque havia, neste caso, um arremedo de linguagem.

No geral, gostaria de colocar alguns problemas. Comecemos pela questão: quando uma música começa a interessar mais? No momento em que as prerrogativas da linguagem são trabalhadas. Por exemplo: a polifonia. Aqui, foi colocado esse problema. Quem trabalhou com isso, pode armazenar experiências interessantes: lidar com a polifonia, uma das características da linguagem que escolhemos. Mas ninguém vai entender isso. Então, fazendo bem ou mal, tanto faz. Mas essa busca pela ordenação da polifonia, pode ter sido importante.

Quanto mais estreitas as relações entre os elementos da peça, mais interessante ela fica. Ter lidado com os elementos que ouvimos aqui, foi mais interessante do que um exercício de harmonia, por exemplo. Porque, aqui, as regras não ficaram maior do que a nossa inteligência. A regra perde o interesse quando fica maior do que a inteligência. Interligar diferentes elementos é o mesmo mecanismo em qualquer sistema de referência. Isso, de uma maneira geral.

[O professor faz, agora, comentários mais diretos aos trabalhos. Embora o leitor não conheça as peças, ficará evidente o assunto que se discute. Se não, o leitor deverá reclamar. Contando com os dois trabalhos apresentados na aula anterior, foram apresentadas oito peças.]

Quanto ao primeiro trabalho, uma das falhas foi buscar uma literalidade muito grande. Muito literária, a peça. O grupo ficou mais preocupado com o que dizia o texto da locução, do que com as idéias musicais. Mas alguns resultados sonoros foram interessantes. Quanto a essa busca pela literalidade, ela não é nova na História. Liszt tem seus poemas sinfônicos, imbuídos, logicamente, de literalidade; mas ele resolveu os problemas musicais, por isso as peças subsistem até hoje. Mahler idem. Suas sinfonias, na maior parte delas, provinham de idéias literárias (Mahler era um dos maiores conhecedores de Dostoievski de seu tempo), mas ele também não deixou de resolver os problemas musicais e nem divulgou a origem dos programas. Mas, o Carnaval dos Animais, de Saint-Säns, não resiste, por exemplo. Esse problema facilmente aparece. O aspecto literário pode servir de estímulo, mas não deve ser a "alma matter" da peça.

Na segunda peça, o uso da célula rítmica do "Bolero", de Ravel, deixa clara a peça, além de ser uma idéia interessante. Voltar ao A (da forma ABA), em uma peça para rádio, como fizemos aqui, é mais difícil do que em uma sonata em dó maior. Mas é bom acostumar, porque não vivemos mais no mundo do dó maior. Neste caso, o uso da célula rítmica facilitou o entendimento da volta de A Além disso, foi interessante o uso das potencialidades da peça.

Na terceira peça, o mais interessante foi o uso da intensidade. Não usamos a intensidade como parâmetro na música ocidental, senão a partir do surgimento de alguns luminares do século XX. Aqui, seu uso foi bastante objetivo (os alunos fizeram ritmos com a variação de intensidade). O uso do tempo, aqui, também foi positivo. Tempo e intensidade: duas questões de dimensões fundamentais para a música. Outros aspectos da peça não tiveram tanta sutileza.

Vejam que eu posso criticar. E essa é a única crítica que vale. O "eu gosto", não tem valor nenhum. Ser um crítico hoje é pura cretinice - o que eles entendem de música para criticar? Não há regra para dizer o que se pensa. Quando ainda lia jornais, sabia que a maioria das críticas eram meras traduções mal feitas de artigos de revistas internacionais. É isso, então, ser um crítico? Copiar indicações dos outros? E que outros! ...

Na peça seguinte,o que me chamou a atenção foi o problema dos ruídos. Foi muito conseqüente a utilização dos ruídos, mas o ritmo utilizado foi medíocre. O pontilhismo da parte B também teve um tratamento frágil. Tinha de ser mais rico em informações. Banalizou, perdeu o interesse. No fundo, o causador dessa banalização foi o ritmo, a métrica. Ritmos e métricas antigos (tonais), para a música não tonal, não dá. Não se pode por, em garrafas velhas, vinhos novos. Mas há outra coisa interessante nesta peça: o uso do mesmo material com diferentes sentidos.

A próxima trabalhava a idéia do material semântico e foi interessante como perspectiva. Pode-se deslocar o acento de uma peça musical para o semântico, mas há de se tomar cuidado quando não se diz nada.

A próxima foi ainda mais longe no aspecto semântico (os alunos simularam um jogo de futebol, usando um rádio ligado como bola, enquanto em um gravador era reproduzida a gravação de uma narração de um jogo de futebol): estávamos diante das regras, mas as regras foram postas entre parêntesis. O trabalho foi bom, porque mostrou o que estava acontecendo (a transgressão às regras valeu).

A seguinte teve questões que me interessaram bastante. Trabalhou muito bem o problema da simultaneidade. É uma peça para rádio que poderia ser uma peça eletroacústica. Percebam como ele trabalhou a fragmentação como estrutura. Foi muito bom! Outras coisas não ficaram bem resolvidas, como algumas mesclas, etc; mas, no geral foi bom.

A última transmitiu muito bem a idéia do ABA. Esta, do ponto de vista da forma, transmitiu com mais clareza. O problema da forma é o problema da memória. Quando não dá, não adianta forçar: a forma tem uma relação estrita com a memória. O aspecto da simultaneidade também foi muito bem resolvido e, foi muito curiosa a idéia de um cara só operar os três rádios.

Foi assim que ouvi essas peças e espero que vocês tenham ouvido as mesmas coisas que eu, já que todos conhecíamos as regras, e elas eram as mesmas para todos. A música é, sobretudo, a coerência da simultaneidade e, portanto, algumas peças podem sublinhar coisas diferentes. Quando vimos a polifonia (simultaneidade, trocas de informações, estrutura interna de cada acontecimento, estrutura geral e o relacionamento de tudo isso, simultaneamente, etc), dissemos que a música é plural, por isso, algo que chama a atenção nas primeiras vezes que se ouve uma peça, pode ser substituído, em outras audições, por coisas que, antes, pareciam menos importantes.

Se alguém tiver algum comentário a fazer sobre esse trabalho com a Polifonia, diga, porque este bloco, acabamos hoje. Foi uma perda de tempo fazer esse trabalho? (Classe em silêncio - Alguns alunos respondem que não, enquanto outros apressam-se em sair, sem responder ou reagir a nada)

Aula I_13/14	***Data: 19/06/2000***

Trabalhamos, até agora, com a idéia de simultaneidade - definição de polifonia, etc. Em seguida à polifonia, queria pensar sobre o oposto da polifonia: a monodia.

Vamos, agora, sem muita teorização, falar duas ou três coisas que pensamos sobre ela. Depois, daremos algo mais concreto.

A melodia é algo que mais convence na música. E isso está na História do mundo inteiro. O que é a melodia, a não ser uma sucessão de notas no tempo? Mas há outras qualidades que fazem uma melodia ser convincente.

No século XX, houve um certo "deixar acontecer" da melodia. Depois do tonalismo, houve um grande momento melódico, que foi o Romantismo, porque cada um trouxe, de sua origem, um *modo* que, de certa maneira, se espalhou pelo mundo. Com a fragmentação do tonalismo, a concentração de melodia diminuiu.

A música contemporânea atou a melodia à tonalidade e, por causa de uma reação contra ela, deixou de pensar aspectos importantes da melodia. O timbre, que foi trabalhado após Debussy, foi a preocupação maior da música contemporânea. Depois de Debussy, começou-se a ouvir o timbre. Isso pode ter sido uma das causas do esquecimento da melodia, também.

No passado, há melodias incríveis que não são tonais. Mas a música contemporânea, como já disse, provavelmente por reação ao tonalismo, desprezou-a um pouco. [O professor canta uma melodia ("Can Shee Excuse my Wrongs") de J Dowland] É genial essa melodia! O que tem de incrível? A métrica. Essa é de um grande músico. Mas algumas melodias populares podem ser tão incríveis assim, também.

Agora, ouçam essa, que é incrível como sucessão de notas. [Canta uma melodia de Chopin, provavelmente do Concerto para piano n^{o} 1] Bem, é impossível canta-la, porque é

uma melodia para piano. As melodias deveriam, como esta, ser escritas para um instrumento, e as melodias deveriam se ressentir disso.

[O professor canta o tema do Concerto nº 3, de Rachmaninoff] Essa é incrível como sucessão de notas, porque ela sempre gira sempre em torno da mesma nota. [Interrompendo-se por um instante, diz] Reparem que, esta agora, não se fixa em nenhuma [Retomando o tema].

Algumas melodias são incríveis porque tratam dos mais diversos assuntos [Faz ouvir o tema do concerto para piano e orquestra, de Schumann]. Uma melodia que tem a mesma classe, que vem de uma essência harmônica, é essa aqui [canta o tema do movimento lento do quarteto com piano].

Essa é uma peça incrível porque combina sistemas de referência dos mais diversos. [Canta o tema do concerto no 4 de Saint-Säens] É pentatônica, mas depois modula - e esta modulação não está prevista no sistema pentatônico. E ainda as maneiras diversas de arrematá-lo segundo as duas situações diversas.

[O professor pede que os alunos saiam da sala e entrem, um a um, cantando uma melodia que considerem excepcional. Os alunos cantam as melodias que consideram excepcionais mas, ao serem perguntados o porque são excepcionais, não sabem responder. A resposta mais comum é "porque eu gosto", ou seja, não separam o individual do coletivo. Alguns cantam melodias terríveis dizendo que são excepcionais apenas porque gostam. Nunca se interessaram em ouvir uma melodia]

[O professor faz ouvir algumas melodias excepcionais e as comenta]

A primeira tem dois interesses: ela é uma melodia modal, que segue o transito modal com clareza, mas com direcionalidades inesperadas [Jingle Bells – não confundir com a canção natalina norte-americana – trata-se, neste caso, de uma melodia folclórica russa]. O segundo é que, apesar de ser extremamente natural, não é de fácil repetibilidade.

A segunda [A "Casta Diva", de Bellini] tem também dois interesses: o primeiro são os locais inesperados em que cada harmonia descansa, e o segundo, é que esta peça sintetiza todo o bel-canto italiano, isto é, esta ária pode ser um exemplo disto.

Quanto à terceira, não interessa como síntese de nada. Está ligada diretamente ao intérprete, isto é, depende de um momento único do intérprete: esta é uma canção africana e, lá, a música tem a função de exprimir a sociedade. Neste caso, ela está cantando a dor da tribo ao perder uma criança, em seu funeral. Ouçam como a métrica se move [Faz ouvir Ê katulindô].

Na quarta peça, temos também uma canção e, percebam como a melodia e o acompanhamento de piano são extremamente bregas. Essa breguice descarada faz dessa peça algo excepcional [Alfonsina y el .Mar, na voz de Mercedes Sosa].

Na quinta temos uma canção das ilhas gregas (Patnos). É uma melodia modal e o modalismo é o que se trem de mais próprio para uma melodia; o tonalismo não tem uma vocação para a melodia livre, válida por si mesma, como é dotada pelo modalismo.

Na sexta peça temos que a melodia tonal peca com o que existe de mais contraditório: não tem uma vocação para a melodia, mas quando o sistema tonal esmorece, criam-se melodias incríveis com as contribuições de outros modos. Sem a harmonia, essa melodia não existe: o acompanhamento cantado é uma curiosidade dessa peça [I'm getting sentimental over you, na interpretação de Glenn Miller e sua orquestra].

A sétima é outra com coloração tonal extraordinária [Berceaux, de Fauré]

Nesta, prestar a atenção na métrica e nas durações - é uma canção folclórica venezuelana e, essas canções venezuelanas são muito ricas quanto à métrica e as durações. Essas alternâncias de compassos são muito comuns na música venezuelana [Faz ouvir Niño Lindo, em versão violonística].

A próxima vale também porque tem uma mobilidade no interior: nunca repete igual. Também da Venezuela [Quando quisemos arrolá-la, esta caiu o esquecimento].

A décima é uma melodia feita com o número mínimo possível de notas (três), e é uma melodia folclórica dos Urais [Um long-play importado, escrito em cirílico: não identificamos].

A próxima é uma melodia do Azerbaidjão e tem como curiosidade que, apesar de ser uma melodia não temperada, é acompanhada pelo piano (instrumento temperado) e com cacoetes tonais [Até o momento, não foi possível encontrar esta referência].

A décima segunda é da Índia do Norte e essas melodias indianas têm uma divisão não cromática muito extensa [De uma fita cedida ao professor de uma gravação realizada ao vivo, na Índia].

A próxima desenvolve, no espaço sonoro de uma melodia, intensidade, cores, etc. Essa melodia, em outro instrumento, é inviável. É uma melodia para Shakuhachi e é japonesa. Mexe com todos os parâmetros do som ao mesmo tempo.

A próxima é Ucraniana e trabalha a intensidade como poucas. [Na voz de Nina Matvienko:]

Esta é do Maranhão e é extraordinária como se relaciona com as durações (é do Bumba meu Boi) e repare-se na soltura da melodia, sua métrica tão rica em colisão com não menos rica polifonia de percussão que lhe serve de "acompanhamento".

Para o próximo encontro, cada um traga, de sua autoria, uma melodia excepcional.

Aula I_14/14	***Data: 26/06/2000***

[Alguns alunos mostram suas melodias excepcionais e o professor absteve-se de comentar os trabalhos porque, via de regra, eram fraquíssimos. Os alunos apresentaram, inclusive, problemas de interpretação de texto, entendendo que uma melodia excepcional (ainda) é excepcional apenas porque querem que seja, e não por um ato de vontade do compositor em construir uma melodia que diga algo diferente. Ou mesmo por via de um sortilégio inatingível, uma melodia pode cair como uma luva no gosto das gentes, as mais exigentes. Mas, a partir desses trabalhos, o professor trabalha um conceito de melodia]

Queria fazer uma pequena reflexão ao problema da melodia, que é uma resposta ao que tentamos fazer. Há melodias que têm um poder enorme de diferenciação e provocam um interesse de tal ordem que nem sempre há uma explicação. Mas vale tentar algo diferente do "eu acho".

Este trabalho existe por ser um contraponto ao trabalho anterior (polifonia) e notem que, mesmo falando de melodia, estamos falando de polifonia: qualquer melodia, por mais simples que seja, carregará, com ela, uma polifonia (quatro parâmetros do som, acionados simultaneamente).

Há melodias que apontam a polifonia, não só relacionada aos parâmetros, mas também como problema de polifonia [canta a melodia do Andante do quarteto com piano, de Schumann]. Percebam que, neste caso, ele divide o campo de tessitura e faz, com uma melodia, uma polifonia. A melodia Bachiana é polifônica por excelência. Mesmo quando Bach faz uma melodia, pensa polifonicamente. O ponto focal, capital, da música é a idéia de polifonia: simultaneidade. Mesmo em se tratando de uma melodia.

Existe, no modalismo, uma grande qualidade que é a melodia. Não é o caso do tonalismo. A tonalidade não tem vocação para a melodia. Essa vocação é própria do modalismo, isto é, a melodia é própria do modalismo. [O professor toca uma melodia tonal em três tons diferentes e uma melodia modal também em três modos diferentes, constatando que, no caso da tonalidade, a melodia não se modifica mas, no caso do modo, a diferença entre os modos é significativa, muda a qualidade] Essa é uma diferença fundamental entre os dois sistemas. Um é melódico. O outro harmônico. Cada um tem suas características e ambas são diferentes.

Existe uma dimensão melódica no modo, mas não no tonalismo. Quando se tem um melodista tonal, ele é frágil no tratamento do sistema de referência (tonalismo). Esse é o caso de Schubert, por exemplo. Schubert não pensou no sistema tonal: pensou em melodias. Isto é, ele não tinha o sentido da direcionalidade que Beethoven tinha, por exemplo. Beethoven não estava interessado em melodias. [O professor canta algumas melodias de Schubert] Mas, apesar da melodia não ser a preocupação de Beethoven, ele teve seus dias inspirados, também. Quer melodista mais incrível que Hugo Wolf? Schumann, que é um grande melodista, já não trabalha mais com a tonalidade e, voltando a Schubert, este faz sonatas que, como sonatas são chatas, mas como canções, são ótimas. Com esses dois gigantes (Schubert e Beethoven), só podemos dizer: "Viva a polifonia", tanto na direcionalidade, quanto na melodia. Agora, fazer melodias modais é saber que, de antemão, já se está repetindo um momento da História; “e não se pode voltar atrás”. Vocês nunca ouviram Machaut? Há de se ouvir essas coisas!

Para se pensar a melodia, como qualquer coisa que eu queira pensar em música, estou pensando a partir da simultaneidade dos parâmetros do som: altura, timbre, duração e intensidade.

Vou tentar colocar algumas coisas em relação à altura. E, relacionado a ela, temos:

o campo de tessitura: não posso pensar em melodia sem pensar no campo de tessitura. É muito importante (notem que estou pensando o campo de tessitura em função da melodia). Tenho de ter consciência de que ele está ali. Saber que o campo de tessitura tem três dimensões: agudo, médio e grave; e que cada dimensão também tem outras três dimensões (agudo, médio e grave).

Como estou pensando sobre a melodia em relação às alturas, tenho que pensar em contorno e direcionalidade. E, de cara, tenho tendências ascendente e descendente, ou ainda melodia em ziguezague. Isso pode se dar em uma proporção pequena, média ou grande. Por exemplo, posso ter uma melodia em ziguezague feita de pequenos ziguezagues.

Ainda em relação às alturas, temos o índice de recorrência de freqüências, que pode ou não resultar em polarizações sobre algumas freqüências, etc. Por exemplo, se compararmos a recorrência de freqüências de uma melodia dodecafônica com a melodia do Concerto n^{o}3 de Rachmaninoff, elas deverão ser diferentes. Ele tinha dom para melodias, mas era um homem do passado. Não serve como modelo, mas deve ser usado para que tomemos consciência.

Temos, ainda, os limites da melodia, que têm um motivo: muitas vezes o próprio limite do campo de tessitura do instrumento, por exemplo, delimita a melodia. Mas,

sobretudo, tudo isso (direcionalidade, limitação no campo de tessitura, etc) deve ter um motivo que é tentar dizer alguma coisa melodicamente.

Ainda quanto às alturas, temos as relações intervalares: que tipos de intervalos serão utilizados? Um modelo de sobreposição de terças existe há, mais ou menos, 250 anos, e foi utilizado por gente muito boa (Bach, Mozart, etc). Quais intervalos eu vou privilegiar para manter a atenção do ouvinte? Como projeto isso? Essa consciência é importantíssima. Tensões, relaxamentos. Quanto mais amplo o escopo do intervalo, menos tenso ele fica. E, finalmente, o que deveria ser a primeira preocupação: o sistema de referência.

Que tipos de ambigüidades ele me proporciona? Sem o sistema de referência não há crítica. Antes de pensar na melodia, deve-se pensar o sistema de referência. Há o problema da direcionalidade/ não direcionalidade, etc; e tudo isso está intimamente ligado ao sistema de referência, também. Ou há tensão/relaxamento, em um jogo bem dirigido (tonalismo), ou há uma distensão (modalismo), ou há tensão contínua (dodecafonismo).

Quanto à intensidade, há de se ter uma enorme consciência musical para pensar a intensidade. Mesmo na História, a preocupação com a intensidade apareceu mais tarde. Começou no Barroco e, com Beethoven, alcançou-se a consciência plena (pode-se dizer que Beethoven era o artista da intensidade).

A intensidade pode ser passional, expressiva ou estrutural. Ela é muito importante. Distingue-se um grande artista pela consciência da intensidade.

Depois, temos o timbre. Interessa-me falar sobre o timbre quando falamos em melodia. Deveria ser a primeira coisa a se pensar em uma melodia. Vou fazer uma melodia para quê? A melodia deveria ter uma implicação timbrística logo de cara. Mas não pensamos nisso ao fazermos uma melodia. Por que? Porque estamos repetindo. Há um timbre base e mudanças de timbres dentro desse timbre base (violino é o timbre base e ele pode ser tocado com o arco sobre o espelho ou sobre a ponte, por exemplo). Não pensar é repetir coisas. Pode haver um timbre base e uma mescla de timbres bases. Pensar em uma melodia para clarinete e não pensar sobre suas três regiões tímbricas é não pensar no clarinete. A mescla é uma melodia para vários instrumentos mas, quando pensarmos o timbre base, devemos pensar, sobretudo, como ele interfere na melodia (uma melodia para voz deve ser diferente de uma melodia para oboé e uma melodia para voz e oboé deverá ser diferente das outras duas, por exemplo).

É bom lembrar que, intimamente ligadas ao timbre, também estão as articulações que, sabidamente, mudam o timbre do piano, por exemplo.

Finalmente temos o problema da duração. Isso tudo é como os quatro parâmetros ocorrem em relação à melodia. A duração me dá, já de cara, duas definições: tempo e densidade.

As durações não existem sem uma definição de tempo. Não pensem em uma melodia sem pensar no tempo, que é um atributo da duração. O tempo pode ser fixo ou móvel. Se é um, não é outro. Mas ele também pode ser uma montagem de tempos fixos. Quando o tempo é móvel, ele incorpora acelerandos e retardandos, ou uma mescla de tempos fixos e móveis.

A densidade é uma dimensão do tempo, também. Mas é dentro do tempo. É a partir de uma idéia do tempo que tenho uma idéia de densidade.

Por fim, devemos entender que tempo, densidade e duração estão ligados entre si e com o sistema de referência. Por isso não se pode pensar em Chopin sem o rubato, que ele trouxe da música folclórica polonesa e da harmonia pós tonal que ele empregou. Chopin não era um compositor tonal. [O professor toca, ao piano, uma Mazurca, de Chopin] Um

compositor clássico não se exprime assim. Isso só acontece no âmbito de um modalismo do folclore polonês. Como harmonizar algo em lá, onde o mi bemol é fundamental? Ele quis imitar bem: criar sobre a História, e não imitar mal (repetir). Não adianta atar coisas novas às idéias velhas. Tomar consciência. Aplicar ritmos múltiplos de dois e três é próprio de um sistema de referência. Depois de tudo o que já aconteceu na História, não se deve fazer isso.

Para terminar, quero que vocês saquem duas coisas: esse trabalho sobre a melodia foi excelente para criar uma dialética com a polifonia que colocamos, é a melodia, e que essa é que é a idéia extraordinária: mesmo em uma melodia, já se tem um polifonia. É por isso que devemos tomar consciência.

FIM DO PRIMEIRO SEMESTRE

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

ANEXO II

Curso: ***Linguagem e Estruturação Musicais II***

Willy Corrêa de Oliveira: por um ouvir materialista histórico

Dissertação de Mestrado

Mestrando: Alexandre Ulbanere

Orientador: Prof. Dr. Alberto T. Ikeda

São Paulo
Junho/2005

Escola de Comunicações e Artes – ECA - USP
Curso: ***Linguagem e Estruturação Musicais II***
Prof. Willy Corrêa de Oliveira
Transcrição: Alexandre Ulbanere

Aula II_1/12	***Data: 18/09/2000***

[Os alunos não trouxeram o material pedido para a aula deste dia, portanto o professor fez algumas observações sobre a viagem. O material que faltou foi a partitura das Sonatas de Beethoven]

[Na volta do intervalo, o professor fala dos próximos encontros] Vamos tentar ver a peça a partir de dentro, nos próximos encontros. Até agora, vimos as peças a partir do ponto de vista de uma fenomenologia geral, daí nosso trabalho sobre a polifonia, o grande drama da música erudita ocidental. A música popular javanesa, por exemplo, é super polifônica, mas não é uma polifonia em relação às alturas. Por ter uma polifonia relacionada às alturas, a música erudita ocidental tem uma História. Ao longo dessa História, a polifonia desenvolveu-se até onde pudemos verificar no último semestre.

Agora queremos ver a música de dentro. O que é uma música? A primeira coisa é que ela é um complexo de simultaneidades, portanto há muitos pontos de vista e uma análise mostra, geralmente, apenas um deles. E há peças cujo apelo maior dirige-se para determinados pontos de vista, em detrimento de outros. Problemas de uma polifonia. Quanto mais somos informados pela peça, mais informamos à peça. Essa relação se dá de duas maneiras: quando vamos produzi-la ou quando ela já existe.

Quando essa relação é com a tradição, não temos muitas escolhas: é música de conservatório. Antigamente, estudava-se a linguagem e, para isso, desenvolvia-se aparato técnico: o domínio de um ou mais instrumentos musicais, por exemplo; para se pensar a linguagem. Não se estudava separado. Antigamente, estudava-se com quem fazia. Hoje, estuda-se com especialistas. Hoje, estuda-se contraponto com quem faz que contraponto? Um contraponto que ninguém faz!

Então, também se estuda um instrumento. Não consigo imaginar essa relação professor/aluno de instrumento, já que não há algo de concreto a ser desenvolvido. Os livros de técnica são caducos e específicos para o repertório de sua época (geralmente final do século XVIII), tanto que alguns professores de piano ensinam a técnica através de peças, o aluno absorve a técnica. Menos mal. Para um aluno um pouco mais adiantado, o professor no máximo vai insistir para que ele repita coisas. Não é a tradição? Quem sabe o que é a tradição? Então, o importante é sabermos nos aproximar de uma partitura musical.

E, para isso, precisamos de alguns rudimentos básicos. E o solfejo é um dos mais importantes. Há de se estudar o solfejo até que seja possível ler uma partitura como se fosse um livro. E em silêncio. Porque quando se lê um livro, lê-se mais rápido em silêncio. Ter solfejo é bom porque é o único jeito de se chegar a uma partitura, uma peça, por si próprio: sem interpretação prévia. Ou seja: é a única maneira de evitar que nos familiarizemos com a música sem o aprendizado de um papagaio. Se eu não tenho uma boa formação, o máximo que vou fazer é ensinar a imitar. E, baseado em que tradição vou pedir para alguém me imitar?

Quando inventou-se o conservatório, quebrou-se um elo. O elo que ligava diretamente o artista a seu discípulo, mediados por uma linguagem comum. Então, em vez de imitações tinha-se um natural concurso de influência do mestre sobre o aluno, mas mais fortemente, a linguagem e a solução de seus problemas. Porque sempre se começa imitando, mas como aprendia-se com quem fazia, discutia-se problemas musicais e, através dessa prática, o aluno aprendia a linguagem e deixava, com o tempo, de imitar. Aprendia-se até que se soubesse fazer. E isso é criar a linguagem. Mas com o advento do conservatório, principiou-se a era dos especialistas: um tipo dá aulas de piano, outro aulas de solfejo, outro de harmonia, contraponto, etc.

A música é um conjunto polifônico em que todos os elementos se relacionam sobre a linguagem. A polifonia com um propósito, que é a própria filosofia da linguagem. Ninguém estudava apenas um instrumento. Isso é um absurdo, um erro fatal.

No passado estudava-se com um professor que se dedicava em trabalhar os problemas lingüísticos e realizá-los. Fazer era pensar a linguagem. O que eu gostaria que tivesse ficado é que tudo se relaciona.

Debussy ainda teve uma professora que estudara com Chopin. Por isso ele conhecia Chopin como ninguém. Isso é a tradição. Como fazer em relação à tradição? Ou fica assim, repetindo, ou trabalha-se a linguagem em um centro espírita para buscar comunicações extra-corpóreas? O melhor é, ao encarar uma peça, encarar como algo em que você vai chegar. Mas, antes de tudo, ter a consciência de que a música é um exercício polifônico.

No passado, todos os caras escreviam música, por isso compreendiam a linguagem. Não se tratava, então, de especialistas. Porque o homem só entende, em profundidade, aquilo que cria. A música também. Ou pensa-se a partir da linguagem, ou não tem jeito.

Como a gente se aproxima de uma peça? Tentem um exercício esta semana: peguem uma peça desconhecida e solfejem, até ouvirem-na inteira. Percebam que cada peça diz uma coisa diferente. É como uma impressão digital!

Tente pegar algo e saber o que isso quer dizer. Verifique que, toda vez que se está diante de um objeto, há o seu envolvimento com o objeto. Estamos incorporando essa relação, mas há de se impor um limite. Tente saber o limite de sua intuição. Ela pode informar o objeto? Não. É o objeto que deve informar. Há de se conhecer a música. Isso é fundamental. Tem-se uma relação pessoal: é algo, mas não é tudo. Há a relação coletiva : idem. E há a própria peça.

Há de se conhecer o primeiro nível de conhecimento (o significado das palavras no dicionário, por exemplo). E o solfejo é um bom caminho. E não basta só isso. Mas sem um bom solfejo,.....

Aula II_2/12	***Data: 25/09/2000***

Vamos abrir, imediatamente, o rondó da Sonata opus 53, de Beethoven. [Faz ouvir o rondó da sonata opus 53, de Beethoven] Vamos dar uma examinada nesta peça e abrir o próximo assunto: a estrutura interna do acontecimento musical. Diferentemente do que vimos antes: um todo de diferentes manifestações da polifonia, dado que a polifonia é, do ponto de vista lingüístico, o que há de mais possante da linguagem musical. Como o significado é o que há de mais possante para a linguagem verbal; isto é, substituir-se uma coisa por um signo

e compreender-se isso. O signo identifica-se com a coisa. Disse um pensador da linguagem verbal que a palavra é como uma folha de papel, a relação signo/coisa (significante e significado), na linguagem verbal: não se pode descolar a face frontal do verso. Isso é a força da linguagem verbal. Querer ver essa relação em outras linguagens é, penso, estar no caminho errado.

A força da música é a comunicação conjunta que ela pode transmitir. Cada signo representa uma só coisa. Diz apenas uma coisa em cada momento. Isso é próprio da linguagem verbal. O próprio da música é transmitir muitas coisas simultaneamente: a polifonia. Mas uma polifonia musical é algo mais que um juntar de coisas ao mesmo tempo. O significado, na música, é realizado pelo intérprete (durante a execução) e vem da troca de informações simultâneas das várias partes dessa polifonia.

O que vai dotar as partes do acontecimento musical para que troquem informações entre si é uma estrutura interna. E essa estrutura interna vai informar, também, a maneira precisa de mobilizar as alturas. Sempre que existir música, ela estará evidenciando isso, através dos vários sistemas de referência. O tonalismo é um deles. Se eu organizar dessa maneira, tenho uma hierarquia de graus, escalas, arpejos, cadências, etc. Se for dodecafônico, não terei isso, mas a série, etc. Se for modal, também terei coisas próprias da música modal, etc. Só não podemos analisar uma coisa com as ferramentas de outra. Por exemplo: analisar Wagner ou Scriabin com harmonia funcional. É impossível. E uma estupidez.

A música, portanto, é sempre um envolvimento de como organizar as alturas. E nem sempre a divisão dos intervalos será em meios tons. Há outros sistemas de referência que requerem outras divisões intervalares. Há um contínuo de freqüências entre 40 e 20.000 ciclos por segundo e, toda vez que o homem faz música (e somente o homem faz música) ele está se dotando de uma maneira de dividir e organizar esse contínuo estado natural de freqüências.

Isso colocado, o que vimos no ciclo passado foi a polifonia. Queria identificar a linguagem e investigar sua força fundamental. E, a primeira coisa que chama a atenção, quando se está diante disso, é que a música não é uma linguagem em que exista a relação signo/coisa. É diferente da linguagem verbal. Não quero encontrar, em uma coisa, outra.

Agora quero ver como funciona internamente, o acontecimento musical. A música trabalha com a simultaneidade, que tem quatro parâmetros acionados quando se ouve um som: altura, intensidade, timbre, duração.

Quando aciono um som tenho esses quatro parâmetros simultaneamente. Mas, ao organizar (musicalmente) os sons, tenho muitos outros parâmetros. Tenho, inicialmente, quatro. Musicalmente tenho outros, que devem se relacionar:

- altura: tenho, no domínio das alturas, o sistema de referência, o campo de tessitura, as qualidades harmônicas, melódicas, etc.

- intensidade: tenho a gama de intensidades possíveis (de pppp a ffff).

- timbre: as qualidades acústicas do que está sendo mobilizado.

- duração: tenho os valores e, talvez, o mais importante, porque também baliza os valores, que é o tempo.

Depois, esses parâmetros e outros deverão trocar informações. Se tenho, como sistema de referência, o tonal, vou ter um tipo de harmonia, de melodia, etc. Toca-se Bach e chega-se às dinâmicas através da harmonia. Esses parâmetros, por exemplo, trocam informações.

Quanto às durações, o tempo é o mais fundamental. E, então, cabe uma lembrança de Mário de Andrade, que sempre reclamou que faltava um Vivace, na música brasileira. Ele

reclamou muito, mas não identificou o problema. Hoje, podemos tentar respondê-lo. Em primeiro lugar, as nossas heranças portuguesa e africana não nos trazem nada de tão épico. O segundo motivo é que, nem na música folclórica brasileira, tem-se uma música alegre. Tem o "frevo", mas este nasceu por volta dos anos vinte, e é importado das bandas americanas. Tem-se o miudinho, por exemplo, mas ele não é alegre. É rapidinho.

Mas, o "Vivace" é próprio do sistema tonal, porque é próprio do maior. O tempo é importantíssimo para o sistema de referência. A música brasileira é muito menos tonal do que se pensa. Há um forte caráter modal, nela. Talvez até porque eu não consiga estender a minha geografia além dos limites da minha infância?

O que eu queria deixar claro é que as simultaneidades trocam informações entre si. Portanto, para chegarmos a uma partitura, deveremos nos aproximar desarmados. Chegar com preconceito, é estupidez. A estupidez começa quando não se relacionam as coisas. Só dessa maneira, não relacionando as coisas, pode-se ser um cristão e, ao mesmo tempo, um banqueiro. Cortar as relações entre as coisas é atentar contra a própria estrutura musical porque, nela, tudo deve se relacionar. Não adianta ouvir uma peça e fazer uma análise disto ou daquilo. Fazer somente uma análise harmônica, por exemplo. O importante é ter as ferramentas e desenvolver a capacidade de análise. Mas isso não deve ser uma receita, ou uma fórmula para aplicação de teorias.

Sempre cheguem buscando entender o que move a peça e, a partir daí, buscar os conhecimentos que vão nos colocar diante de uma análise. Não adianta estudar harmonia funcional e, depois, analisar Wagner. Não vai dar certo. O melhor, diante disto, é buscar uma intuição e enriquecê-la. Há de se saber o que interessa mais em uma análise. Não se deve aplicar, para os diferentes trabalhos, a mesma fórmula de análise. É por isso que, ao ouvirmos essa sonata, comecei pelo rondó. Porque quando eu a ouvi inteira a primeira vez, percebi que deveria lê-la de trás para frente. Tive uma intuição e fui investigar. Hoje, vou mostrar como eu me aproximei dessa obra. Poderia ser outra. Mas escolhi esta. A partir disso, cada um de vocês deverá encontrar sua própria maneira de se aproximar do objeto. Quero mostrar como eu me relacionei com essa peça.

Para começar, quero dizer que o sistema de referência não me chamou a atenção, aqui. Ele é muito claro e orgânico com o desenvolvimento da peça, mas sem apontar para alguma busca essencial para a apreensão da obra.

As formas musicais devem ser a manifestação de uma estrutura. Se for ao contrário, é estupidez. A forma não deve existir como fôrma. Ela deve informar a estrutura. E, nesta peça, o que me apontou para direção de análise, também não foi a forma, de resto, óbvia.

Quando ouvi a peça, me chamou a atenção que o tema do rondó aparece três vezes. O que já é diferente de todos os outros rondós que eu já conhecia. São três manifestações de um mesmo postulado. Três estados diferentes do mesmo material. A terceira manifestação, por exemplo, tem três acontecimentos simultâneos; mas, agora, me interessa ouvir isso como outro estado da matéria do rondó. O acompanhamento, a melodia e o trinado. Se eu fizesse uma análise e dissesse que esse trinado é um pedal de dominante, isso iria ter algum interesse? Claro que não! Isso é estupidez! É não relacionar as coisas. Fato é que ouço três estados do mesmo material e isto foi o sinal mais evidente em direção à análise.

O primeiro e o segundo estados mantém a mesma intensidade e, então aparece um problema grave, que são as oitavas. Como trabalhar com a luminosidade dessas oitavas sem mexer na intensidade? Essa oitava é um timbre. Tenho que buscar isso.

E a terceira manifestação, logo em seguida, é muito interessante porque tem aquele trinado, e dizer que ele é um pedal de dominante, ... É muita coisa se eu começar a pensar e

verificar que, para Beethoven, o trinado é um timbre. Antes da época em que viveu Beethoven, até o Barroco, o trinado, no instrumento de teclado (piano, cravo, etc) servia para manter uma nota longa, já que os primeiros pianos mantinham quase a mesma sonoridade do cravo: não sustentavam muito, as notas. Mas, na época de Beethoven, não. Os pianos tinham grande sustentação de notas. Portanto, para Beethoven, o trinado é um timbre. E, nesse caso, ele está sobreposto à melodia-tema e, mais para o grave, aquela voz mais densa. No Barroco, a oitava era intensidade. Para Beethoven, timbre. O trinado era uma nota longa sustentada. Para Beethoven, timbre. Um compositor surdo ouvindo muito melhor que muitos outros. Até hoje em dia.

Quanto à voz mais densa, lembram-se que trabalhamos como era um som, o ataque, o corpo e o amortecimento? Percebam como essa densidade vai diminuindo no tempo. Pode-se fazer uma relação com isso. Isso, de cara, me diz que a mão esquerda faz algo como o ataque seguido do amortecimento, figuradamente, do agudo para o grave. E a importância não está em ouvir os três acontecimentos simultâneos. Em um primeiro momento, isso deverá chamar a atenção; mas há de se ouvir isso como uma transformação do material: um outro estado da matéria.

Aqui, ele me mostra três estados de um mesmo material que não tem nada a ver com a melodia acompanhada do século XVIII.

Depois, temos um novo momento e volta o tema. Com apenas a oitava, sem mais nada. Isso também é outro estado do mesmo material. E isso não vai sair da minha cabeça. Ele sabia muita coisa, e escrevia para quem não entendia nada. Depois de um outro momento, voltam os três estados novamente, dotando-os de importância. "Estou falando de estados diferentes do mesmo material", é o que ele está falando, com isso. Terminando a próxima copla, ele mostra ainda mais um outro estado do mesmo material, com acordes de oito notas que têm uma grande força no piano.

Depois de outra copla, ele volta da capo: só compare o compasso 313 com o primeiro. Antes isso estava no domínio do pianíssimo (pp). É a mesma coisa, e Beethoven mudou apenas um parâmetro. Dessa vez aparece em forte (f). A intensidade dizendo coisas.

Ele ataca outra copla e, quando termina, encadeia-se um prestíssimo, que é um outro estado do mesmo material, onde ele altera o tempo. Portanto, mostra outra visão de densidade. Tempo e intensidade dizendo coisas.

Por isso comecei por aqui. Tudo se iluminou depois que cheguei no final. Depois temos outra copla e outro estado do material, dessa vez baseado no terceiro estado (com trinado). Mas nenhum pianista me mostra essa diferença na densidade. E o último estado é fortíssimo, etc.

Não adianta ouvir outra sonata dessa maneira, porque pode não ser o caso. Ouçamos novamente e tentemos ouvir cada estado acústico diferente. Timbre. [Faz ouvir novamente o rondó, chamando a atenção para as manifestações intermediárias (menores) do tema]

Vamos ouvir o primeiro movimento, tentando ouvir que ecos do último movimento encontramos no primeiro movimento. [Faz ouvir o primeiro movimento da sonata op. 53]

Então, de cara, podemos identificar uma série de problemas e de coisas que saíram do rondó. Possivelmente ele escreveu primeiro o rondó, porque lá encontra-se a força que imanta a peça. Tudo faz parte da estratégia. Não necessariamente se escreve o primeiro movimento em primeiro lugar.

Tudo, aqui, caminha para o rondó. O primeiro movimento é curto, por exemplo. Como se tudo fosse uma anacruze do rondó.

Como ecos, ouço a batida surda do primeiro movimento e a luminosidade do agudo. Está trabalhando com diversidades acústicas, também. Depois, tem a mesma idéia do ataque.

Na repetição do tema ele trabalha, também, com outro estado do material, através de granulação do que antes era um pulsar surdo.

E vem de lá, também, a anacruze. A anacruze é importantíssima nessa peça. Mesmo o segundo movimento que não tem uma anacruze, é preparado. E toda essa preparação é baseada sobre a expectativa da anacruze.

[O professor copia, na lousa, a mão direita dos quatro primeiros compassos do tema] Se acompanharmos as notas de força dessa frase, veremos que se trata da inversão do tema do rondó.

Se transpusermos o tema do rondó, vamos notar que ele se plasma exatamente com o segundo tema do primeiro movimento. Ou seja, é uma manifestação do mesmo tema. Tudo o que vai aparecer na sonata, vem do rondó.

Notem, também, que a sexta (sol - mi) se fixa no ouvido. E ele usa esse intervalo como arcabouço para variação. Notem como tudo está ecoando no mesmo universo. Que tudo está sendo re-tramado e mantendo relações.

Ele passa primeiro e segundo temas e temos um pedal que, aqui, não tem muita importância, mas terá no rondó. Os movimentos rápidos, cruzando as mãos, terão outras maneiras de acontecer, principalmente nas coplas do rondó. São os mesmos tipos de combinações que temos no rondó. Exatamente, mas trabalhados de outra maneira.

Nessa peça, sobretudo, ele está trabalhando timbre e densidade (notas rápidas e longas). Durante o tempo todo ele está pensando nisso. Uma relação estrutural muito forte.

O primeiro movimento é pouco trabalhado. O segundo é uma introdução para o rondó. Como toda a peça, aliás. O segundo movimento é como se ele estivesse improvisando. E, com a sexta, ele estrutura tudo. A introdução (segundo movimento) trabalha com a idéia da sexta. Notem que são manifestações da mesma idéia.

Cada copla do rondó sai diretamente do tema do rondó. Já, de cara, a primeira copla é uma manifestação outra vez. Termina essa copla e o tema é repassado rapidamente . E temos uma nova copla com o tema sem a nota repetida.

Uma hora, vale a pena verificar como funciona a oitava em cada conjunto de sons.

O tempo todo, são novas transformações dos mesmos materiais. O tempo todo, o tema do rondó é de onde nascerá toda a força disso aqui.

É uma montagem isso (segundo movimento). É pura abstração. Não é uma melodia. [O professor canta o tema do rondó preenchendo as pausas com os motivos da introdução, para mostrar de onde vem]

Tudo são manifestações de uma mesma essência que governa a peça inteirinha. Se ficou claro, tudo bem! Vamos tentar ouvir a peça inteira (com os três movimentos) para tentar ouvir agora abarcando todos esses dados. [Faz ouvir a Sonata op. 53]

Para a próxima semana, leiam todos os capítulos relativos à Apasionata (Sonata op. 53), no meu livro "Beethoven, o proprietário de um cérebro".

Aula II_3/12 ***Data: 02/10/2000***

Vamos trabalhar com a idéia da Appassionata. Não vou perguntar quem leu o livro. Vou trabalhar com o texto do livro "Beethoven, Proprietário de um Cérebro", de minha autoria.

O texto começa falando de princípio unificador: a idéia essencial de uma coisa e que vai tornar tudo uma coisa só, a partir dela. "Não espere dela um filho teu, se você não é o pai." Assim como não se deve querer que, de um pé de abacaxi, saia uma goiaba, é o princípio unificador que vai fazer que uma peça seja uma coisa única. É a impressão digital da peça. O princípio unificador é fundamental. Em cada coisa, sua essência. Isso existe em toda obra da natureza, e também na arte (sorte de metáfora da natureza). O que isso quer dizer? Que uma música boa tem um princípio unificador. Na música contemporânea, em geral, descuidam princípio unificador. Na maioria das obras, qualquer coisa pode vir depois de qualquer outra.

Na arte, quando ela ainda pretendia ser uma metáfora da natureza, propunha-se um princípio unificador. Quando fizemos o trabalho sobre a "Waldstein" (Sonata opus 53), de Beethoven, tivemos uma leitura. Repeti-la aqui seria uma estupidez, porque estamos falando de outra peça; portanto, o princípio unificador aqui é outro. Isso, ao mesmo tempo, do ponto-de-vista da linguagem é essencial, já que é a identidade da obra. É isso que faz com que, diante da Waldstein, sejamos diferentes de que diante da "Appassionata". É a impressão digital da obra de arte e, se é uma obra de arte, tem um princípio unificador.

Vamos ver um pouco o que isso quer dizer. [O professor lê o capítulo 9, do livro e apresenta, com a leitura, a análise. Apenas transcreveremos algum comentário que não esteja no livro, porque o texto pode ser encontrado] O segundo tema também é derivado do primeiro. Uma rima direta com ele. É como se Beethoven trabalhasse com poesia o tempo todo. [O Professor canta os dois temas, seguidamente, para que os alunos percebam a derivação do segundo em relação ao primeiro.]

Na Waldstein foi diferente, porque mostramos como tudo saiu do tema do rondó. [Lê, ainda o livro e demonstra, no quadro, os gráficos sobre a origem dos motivos derivados do tema] Essa massa que se intercala é, também, um princípio unificador. [O Professor canta os exemplos do livro, chamando a atenção dos alunos para que percebam as relações entre os motivos e o princípio unificador] Apesar de citar outros exemplos, no livro, a intenção foi dizê-los para mostrar que existiram. Esses exemplos têm a ver com as peças a que pertencem. Aqui estamos falando de outra coisa: a Appassionata. Portanto, eles estão descontextualizados. Cada um é um só, e seria uma estupidez utilizar um exemplo diferente do que está aqui. Pus outros exemplos para mostrar que existem, mas não servem para o nosso caso aqui. [Faz ouvir o primeiro movimento da Sonata opus 57, de Beethoven, com a gravação de Wilhelm Kempf]

Cuidamos de ouvir um pouco o princípio unificador. Como na Waldstein, mas sob outra perspectiva, porque são coisas diferentes.

Agora, vamos fazer outra leitura, a partir da intensidade. [Lê o capítulo 16, do livro] Eu disse que Beethoven passou a usar a intensidade musicalmente, com idéias estritamente musicais, porque as intensidades estão por força das idéias musicais e não por força de representações de emoções humanas, por exemplo. A intensidade está aqui sendo utilizada por força estritamente do material musical. [Canta um trecho de ópera] Aqui, a cinética que move a intensidade é diferente deste (da ópera), por exemplo.

Beethoven vai pensar também sobre os outros parâmetros tanto quanto sobre as alturas. É lógico que a altura é o parâmetro principal. O barroco traz a idéia de forte e piano que vem, a partir da grande tradição tônica - dominante - tônica.

Beethoven ouviu musicalmente a intensidade e se preocupou com as dinâmicas. Organizou a intensidade como organizou as alturas. Essa abundância de contrastes foi o que fez o editor colocar esse nome (Appassionata). Mas Beethoven apenas havia escrito uma grande peça para piano. Beethoven compôs com a intensidade como compôs com as notas.

Percebam que os extremos de dinâmica estão escritos pela própria mão de Beethoven. Não são fruto de uma interpretação mais apaixonada. São do próprio compositor. São estruturais da peça. Por isso, a Appassionata é também uma peça de intensidade. Diferente da Waldstein, cuja importância maior são os *estados sonoros*. É outra coisa.

Realizar a vontade de Beethoven quanto à intensidade é muito difícil. O pianíssimo dos últimos compassos é dificílimo. No compasso 65, notem que ele realizou um ato de vontade; mesmo em detrimento do próprio instrumento. Percebam que ele varia não só as alturas, mas também a intensidade. Baseou a peça inteira sobre a intensidade. Atos de vontade contínuos. Por isso essa é, também, uma peça de intensidade. Chamo a atenção, ainda, para os compassos 237 e 238. [Faz ouvir novamente a Sonata op. 57, chamando a atenção para a intensidade] Essa é a melhor gravação que encontrei, e vejam que não diz todas as idéias que Beethoven escreveu. São sofríveis, essas gravações. Pianistas!

Ainda com o texto, agora vamos verificar as durações, os silêncios e a densidade. Já colocamos que, do ponto-de-vista da duração, o tempo é fundamental. A primeira coisa que me interessa em uma idéia musical é o tempo. É a primeira coisa que chama a atenção: o tempo. E é o tempo que determina as durações. O tempo é sempre móvel.

Vamos trabalhar um pouco essa idéia. [Lê o texto, no capítulo 19] Veja a duração no compasso 4. Agora veja no 8. Compare os dois compassos. [Copia, na lousa, as durações dos compassos 4, 8, 10 e 12] Em silêncio, tentem solfejar um de cada vez. Comparem.

Até então, as durações se dividiam em torno das subdivisões diretas dos valores. [Canta o tema da Sonata em dó maior, de Mozart] São valores determinados pelo sistema tonal. Mas, ouçam Machaut, Dowland e os músicos da Ars Nova. As durações são muito melhor utilizadas do que no sistema tonal. Porque era próprio do modalismo uma liberdade rítmica e métrica das vozes do contraponto. É mais livre, o ritmo. Mas Mozart já havia começado a ouvir as durações e Beethoven levou às últimas conseqüências esse trabalho com as durações.

[Continua lendo o texto] Percebam que ele dá medidas de tempo bem concretas ao longo da peça inteira. E muda essas medidas. Há aqui, de minha parte, uma sugestão para os que vão tocar essa peça: solfejem a peça dessa maneira. Tudo está escrito por Beethoven e é bom que se tenha tudo isso na cabeça antes de se começar a tocar.

Comparem os primeiros quinze compassos com o 135 e seguintes. É a mesmíssima coisa, mas diferente. Beethoven muda o sentido por causa do pulso grave. Notem, também, o retardando contínuo a partir do compasso 235. A mudança de tempo, no compasso 239. A mesma figuração rítmica do compasso 238, mas com outro sentido. Uma mudança de sinal!!! [Chama a atenção para o texto de Boucourechliev, contido no livro] Tentem entender o que disse esse cara. Somente um cara com um solfejo extremo pode ter chegado a essa leitura.

Redimensionar tudo: é a grande força de Beethoven. Atenção para as danças que aparecem a partir do compasso 249. Elas só poderiam ter aparecido como conseqüências dos compassos 25 a 32, pelos ataques de notas destacadas. Isso é impressionante como idéia. E

música é isso. Ouçamos, particularmente, as durações. [Faz ouvir, novamente, o primeiro movimento da Sonata op. 57, de Beethoven]

Agora vamos a mais uma leitura. A penúltima delas. Vamos ouvir a peça em relação ao timbre. A música barroca é uma descoberta do timbre. De tal forma se buscava e já se estava descobrindo o timbre que, quando se fazia música, pensava-se em várias possibilidades timbrísticas (muitas vezes nem se indicava timbre na partitura). Toda a música anterior (renascença) era vocal e o barroco tinha outras possibilidades. Beethoven ouviu timbres, já que, no tonalismo, houve privilégio de alguns timbres (cordas para harmonia, etc.).

As duas oitavas do início, movendo-se no campo de tessitura, é um timbre fantástico. Nunca isso havia ocorrido na História. [Lê o capítulo 24, do livro] Todas essas mudanças timbrísticas estão escritas. Beethoven está querendo dizer coisas diferentes. Não é a mesma dimensão da Waldstein, mas é a mesma idéia. Ouvir isso é incrível! Isso diz coisas.

Ouçam a alternância de timbres do compasso 108. Um cara sem computadores ou sintetizadores trabalhou os timbres tão bem. Não adianta se apoderar do sintetizador sem ouvir antes: o resultado é grosseiro. Beethoven chegou, com o timbre, tão longe, que só é comparado às descobertas da música eletroacústica do século XX. É uma maneira de ouvir tão nova só comparada a essas experiências. Depois de tantos laboratórios, conseguimos ouvir como um surdo há quase dois séculos.

Mas essa peça é muito mais sutil do que uma música eletroacústica. E essa peça é uma abstração incrível. Não há melodia, nada. [Faz ouvir, novamente, a peça] Ouçamos o timbre.

Vamos terminar na próxima semana fazendo a última leitura sobre essa peça. Para a próxima semana, tragam as Variações Diabelli, de Beethoven.

Aula II_4/12	***Data: 09/10/2000***

Ficamos, na vez passada, de realizar a última leitura sobre a "Appasionata": a montagem. Para isso, vamos falar um pouco o que é uma montagem.

O cinema trouxe à tona um problema interessante e importante para os músicos: a montagem. Os meios que os primeiros cineastas dispunham para contar uma estória era a imagem em movimento. Sem som. Com isso, eles contavam estórias inteiras. Lembro de um filme soviético chamado "A Mãe", em que há uma cena de batalha. Há uma seqüência que se inicia com uma tomada ampla do campo de batalha. Até que aparece um soldado em close-up, mirando e, do fuzil, sai fumaça. Há um corte para um cavalo empinando e outro para um soldado, com outro uniforme com a mão no peito, caindo. Quanta coisa ele contou só com isso! Somente com cortes! Notem que ele conta tudo, inclusive o som do fuzil, sem ter som. Isso é muito importante para o cineasta. Ele já tinha, de antemão, a operação toda.

O cineasta faz muitas tomadas e, depois, organiza-as. Assim como um poeta está com todas as palavras na cabeça. O modo de ele por uma palavra junto à outra é importante. E, na poesia, as palavras podem adquirir outro sentido. [O professor recita um poema de Mallarmé, primeiro em francês, e depois o traduz] Vejam: "violas morredouras"; ora, violas não morrem. "Serafins em prantos" !, alguém já viu isto? Dessa forma o cara está contando o primeiro beijo.

Assim, o cineasta pega essas tomadas, põe-nas todas no varal, e depois ele vai montar tudo isso. E, então, entra um fator com o qual a poesia não trabalha, que é o tempo. Na poesia, o tempo é de quem lê. No cinema, o tempo pode mudar a estória. Para um músico, o tempo também é importante. Quanto tempo um músico dá para a dominante, por exemplo? O que é importante é contar uma estória. E saber contar uma estória. Que tempo vou levar para, de uma tomada geral de um campo de girassóis, chegar a um girassol? Isso é determinante para contar a estória. É importantíssimo para a harmonia do filme. Mas não use regras de harmonia para isso. Lá, no cinema, pelo menos, eles testam a montagem. Experimentam.

O Tarkovsky é um cara de outra montagem: ele introduz outro tempo. Certos tipos de montagem tornaram-se hábitos, mas eram uma necessidade do cinema mudo. Tarkovsky diz que não precisa, com o cinema sonoro, mostrar o fuzil atirar, ou o cavalo empinar. Pode-se colocar o som de um fuzil atirando e mostrar o soldado caindo. O som é outra dimensão do filme. O cinema tem esse aspecto interessante para a música que é trabalhar com simultaneidades as mais diversas. Só que em outra dimensão: a da imagem. O som, as imagens, o corte, o texto, a música, tudo está junto para contar uma estória. E essa é a grande sabedoria: imaginar tudo isso junto. Contar uma estória é importante, mas saber contar, também. E ter estórias para contar. Hoje sabemos contar, mas não temos estórias. Por isso temos o "Exterminador" I, II, III, ..., X: só existe uma estória. O pesadelo do capitalismo. O que pode acontecer com todos nós. Sempre tem alguém atrás de nós e esse alguém é quem tem o capital, ou quem quer acumular mais ainda.

A música também é uma montagem. E tempo. Mas é de outra dimensão porque trabalha com o som. Toda música pressupõe uma montagem, que nem sempre é consciente. Geralmente ela vem de um mau hábito. Tudo se relaciona. É a base da dialética e da montagem. Na música, o campo de tessitura, os motivos, o princípio unificador, etc, tudo isso se relaciona.

Vou dar um pouco o vocabulário [lê o livro, definindo corte e tomada]. Vamos ver como fica [Vai ao piano e toca um arpejo repetidamente] temos uma tomada [faz algumas figurações, no agudo] outra tomada. Vejam, posso ficar mais tempo em uma tomada, posso intercalar as duas rapidamente, etc. [Faz todos os exemplos ao piano]. Está claro isso? [Improvisa um pouco mais, com as mesmas tomadas, a fim de esclarecer a montagem] Posso aumentar o tempo, diminui-lo, fazer algo em câmera lenta, etc.

[Toca a "Ária em ré menor", de Scarlatti] Está na cara que é o mesmo motivo que está se desenvolvendo. São apenas close-ups. Uma consciência da montagem é importante para compositores e intérpretes, para que ele não passe pela estória intuitivamente. As nuanças de corte é que dão vida ao filme e também à música.

Fusão é um termo cinematográfico que se refere a duas imagens ao mesmo tempo. Ex.: temos um rosto e uma margarida. Se colocarmos as duas imagens em uma máquina chamada truca, que soma as duas imagens, com a gradação que desejarmos, vamos ter, como resultado, uma terceira imagem que é a fusão das duas anteriores.

Fade-out: quando trabalho com a fusão, pego duas imagens e, da fuga de uma, vai surgindo a outra. É fade-out para quem sai e fade-in para quem entra.. As duas possibilidades podem ser feitas também com a truca. Isso dá uma idéia de tempo.

Em seguida, falemos de zoom. Na verdade, esse é o nome da lente. Elas encaixam-se umas às outras à medida que vamos abrindo o zoom. Ele pode chegar a uma figura em close. E pode abrir ou fechar: zoom-in e zoom-out. É um movimento direto.

Há outros movimentos que são de câmera. Pode-se fazer uma panorâmica ,também chamada PAN. É quando a câmera se desloca em seu próprio eixo. Girando.

Com isso, temos uma idéia de como funciona. Vamos à análise. [Lê o livro, cantando os exemplos] Essa massa que aparece interrompendo o tema é um corte impressionante. E toda essa exposição foi feita com essa tesoura. Esses cortes são, também, dramáticos: onde deveria ser forte, ele faz piano, etc. São cortes impressionantes.

Notem: do compasso 217 ao 218 temos outro corte incrível. Nessa gravação esse corte não está bem pronunciado. Mas isso é, realmente, uma idéia incrível. Imaginar que o corte é um processo composicional e também de interpretação, como se pode perceber. Nessa gravação ele não mostra esse corte. É apenas um pianista. No píu allegro, o corte é de tempo. São cortes. A idéia do corte está em todos os sentidos. Há cortes de timbre, de dinâmica, de durações, de tempo, etc. Beethoven trabalha com as simultaneidades.

Temos algumas fusões impressionantes aqui. Uma delas, quando ele vai do compasso 34 para o 35, é uma fusão incrível; como idéia! Existe uma fusão impressionante dessa figura do mi bemol reiterado para a figuração seguinte. Ele faz uma fusão incrível!

Há um fade-out da primeira figura com o fade-in da próxima para a entrada do segundo tema. [Lê o livro] Os trinados não se ligam um ao outro. Há de se fazê-los de tal forma que queiram atender o telefone na platéia. Sem enganar. É uma idéia de montagem impressionante.

Os compassos 52 para o 53, 58 para o 59 e do 63 para o 64 são fusões incríveis. No compasso 65, existe um outro corte, agora sobre o campo de tessitura. Dos dois extremos do campo de tessitura, Beethoven concentra na região média. [Lê o livro]

Do compasso 218 ao 234, temos uma panorâmica. Beethoven trabalha como se estivesse trabalhando diante de uma mesa de mixagens de estúdio sonoro. Aí também é possível fazer as coisas mais impressionantes. Glenn Gould fez muito isso. [Continua lendo o livro, citando e cantando os exemplos] Comparem o compasso 53 com os compassos 79 e 80. Temos a mixagem de dois materiais.

Um caso exemplar: compassos 64 e seguintes, 203 e seguintes. Ambos têm os pontos de partida análogos. Meditem sobre a solução de Beethoven. Diferentes maneiras de colocar a mesma idéia. Mixam-se bandas de diferentes contornos, mas de mesmas densidades.

Termina o texto com a paráfrase sobre Béla Balász: "a montagem torna-se criadora se, por seu intermédio, viermos a saber qualquer coisa que não tenha emergido do fragmento temático em si mesmo." Ou ele corta ou ele funde. É incrível!

Vamos às "Variações Diabelli", de Beethoven. Em 1820, um editor de Viena (Diabelli), que também era um compositor, além de comerciante; aliás, melhor comerciante do que compositor (hoje seria político), resolve dar uma grande sacada na época: convidar os compositores mais famosos para fazerem três ou quatro variações de um mesmo tema. Do próprio Diabelli. O resultado seria usado como propaganda para seu comércio. Pelo menos ele sabia escrever. Schubert, Rhumell, etc, aceitam. Mas Beethoven fica indignado e o amassa. Rejeita o tema de Diabelli. Três anos depois, ele acha o tema e resolve fazer não três ou quatro, mas trinta e três ou trinta e quatro variações. E começou a escrevê-las. Mas não começou a escrevê-las ali, mas no momento em que rejeitou o tema de Diabelli. O tema para variações não é o tema de Diabelli, mas a recusa ao tema de Diabelli.

O tema é de uma pobreza atroz. [Faz ouvir o tema] (Classe ri) Pelo menos ele sabia escrever os dezesseis compassos dele. Hoje, nem isso. Principalmente os que riem. Mas ele tirou alguns elementos do tema de Diabelli: o esqueleto harmônico.

Esqueleto Harmônico	T	D	evolução	Cadência D	D	Direção S	evolução	Cadência T
Nº Compassos	4	4	4	4	4	4	4	4

Beethoven usou o esqueleto do Diabelli e colocou o resto: a recusa (Beethoven não só amassou a carta de Diabelli e a atirou ao chão, mas também fez isso musicalmente). Então temos que o tema era uma valsa e tinha essa ossatura. O resto é recusar. Uma vez escrita a base, ele começa a fazer uma série de variações em que ele vai trabalhar com uma série de detalhes que também havia aqui.

Esses detalhes são a apogiatura, a figura do baixo (o volteio de quatro colcheias) e a anacruze. O próprio de Diabelli é o mais óbvio. Mas ele usa esses elementos e a grande meta que ele vai trabalhar é a recusa.

Beethoven faz uma série de variações sobre cada coisa. No final de tudo, ele pega as trinta e três e faz uma montagem. Essa montagem faz parte da estratégia de como passar a idéia da recusa. A primeira variação aqui, não foi a primeira que ele escreveu. A primeira que ele escreveu foi uma fuga, que está no meio do conjunto. Ter uma idéia de uma fuga a partir desse tema? Beethoven tinha estudado muito Häendel e o Cravo Bem Temperado.

Vamos de variação em variação: [O professor comenta cada variação e depois faz ouvir cada uma, individualmente]

1) Ele escolheu uma marcha para dizer a recusa. Outros compositores fizeram essas variações. Mas ele só fez quando quis dizer como fazer trinta e três variações sobre o tema de um canalha. Nesta primeira, ele trabalha a marcha e o baixo, que no tema de Diabelli é escolástico. Este baixo é vivo.

2) Esta pareceu-nos interessante. Ele elimina as diferenças, mas cria uma homogeneidade. E tira informações interessantes. A primeira variação é o esquema levado à risca. Agora, ele elimina completamente o baixo. Equaliza tudo e cria uma figuração sobre o três por quatro que não se ouve como três por quatro. Mais uma vez, a negação. Notem a riqueza de movimento que há dentro disso e, no entanto, é tudo igual.

3) Vai fazer um dado sobre a anacruze. Na segunda variação, Beethoven elimina a anacruze. Elimina todos os termos e deixou que a informação fluísse da figuração. Mas, nesta, ele trabalha sobre a anacruze. E, nesta, ouve-se o três por quatro. Ele cria a diferença a partir de coisas absolutamente homogêneas. Nesta variação aparece, pela primeira vez, uma idéia curiosíssima, que será recorrente neste trabalho todo de Beethoven, que Romain Rolland, ao se referir a esse momento como uma reflexão do Fausto, solitário, meditativo, em meio a um baile no Prater. Beethoven está fazendo variações sobre a recusa do tema e isso lhe chamou tanto a atenção que ele usou em outras variações. Entender esse baixo recorrente como pedal de subdominante da subdominante não diz nada. Mas, entender esse baixo como recorrência do volteio do baixo de Diabelli, é incrível. E dar todo esse momento de reflexão é realmente incrível!

4) Possivelmente um tema. Idéia de um tema. Simples, mas efetivo. Diferente do horror de Diabelli. A partir daqui, pode-se extrair coisas interessantes: a idéia do espelho. A variação quatro trabalha com isso. Tem a segunda parte como espelho da primeira. É interessante observar e notar que a ossatura é a mesma do Diabelli. E é uma valsa.

5) A primeira de todas sobre uma reflexão da apogiatura. Pega um momento e faz uma grande ampliação de um detalhe. Lembra-me de um filme do Antonioni, sobre um conto do Cortázar: Blow Up [E narrou resumidamente a estória]. Notem que a segunda parte trabalha com o espelho da primeira.

6) Na variação anterior ele mantém todo o arcabouço intacto. Nesta, ele trabalha com a idéia completa da anacruze. Na anterior, ele trabalhou com a apogiatura. Nesta é sobre a anacruze que ele se debruça: é um curvar-se para um tempo forte. Todo tempo é um desdobrar-se para um tempo seguinte.

7) Trabalha com duas idéias simultâneas: a idéia do baixo e da anacruze. Posicionamento de um baixo dentro de uma seqüência harmônica, com saídas não escolásticas e a idéia da anacruze. É um baixo com uma série de anacruzes em cima.

8) Nesta entra uma idéia curiosa, sobre a qual é bom fazer uma reflexão. A música como objeto único. Apesar de Beethoven utilizar-se de algumas obrigações (macetes, como baixo de Alberti com melodias, etc), ele sempre buscou essa idéia de criar um objeto único. Isso acontece em toda a obra de Beethoven. Mas, aqui, ele consegue a partir da pausa, que é uma sutileza com a qual ele consegue o objeto único. Nenhuma outra peça é igual a esta. A respiração da melodia no primeiro tempo do compasso dá essa idéia de objeto único. Mais uma recusa do tema de Diabelli.

9) Usa o núcleo todo como tema, nesta variação. Amplifica a idéia da anacruze e da apogiatura. É uma reflexão sobre as harmonias possíveis desse esquema do Diabelli. Sempre uma recusa ao tema. E temos, também, presente nesta variação, o retorno variado da idéia do Fausto.

10) Trabalha sobre o baixo e sobre uma variante do Fausto. Imaginar que isso é uma variação sobre o tema de Diabelli é incrível!

11) Esta é outra meditação sobre a anacruze. Isso quer dizer que as variações formam ciclos inteiros e que, depois, ele remontou tudo. Com a acuidade do joalheiro que, durante a montagem de um colar, retira do jogo de contas a peça que deve ser enfileirada ao lado da outra.

12) É algo interessante essa primeira vez que ele trabalha com a idéia de imitação. Trabalha a voz como espessura. Essa é uma idéia nova com o contraponto. Trabalha com a espessura de quarta. Não posso confundir esse contraponto com nenhum outro! Que idéia de imitação! Nesta, ele também retorna ao tema do Fausto.

13) Nesta, Beethoven trabalha o silêncio. Pega o esquema do Diabelli e tira tudo o que é ornamentação. Tira tudo. Deixa só a ossatura. Pontilha o silêncio com informações harmônicas. Mímicas que já existiam lá. Ninguém nunca havia tido a idéia de tirar ao invés de por.

Aula II_5/12	***Data: 23/10/2000***

[O professor continua com a audição das "Variações Diabelli", de Beethoven, sob o mesmo procedimento: comenta antes e faz ouvir em seguida, uma a uma]

14) Esta não teria, de forma alguma, acontecido antes, porque é um sintoma de uma coisa grave que começou a acontecer nessa época: olhar para trás. Até então, não se ouvia a música

do passado. Fazia-se a música no presente. Mas essa peça já é um sintoma. Beethoven tomou o tema de Diabelli, conservou o arcabouço e tentou, sobre ele, projetar o passado. Ele estava trabalhando muito sobre Bach e principalmente Häendel, que ele adorava. E, essa variação é uma meditação sobre o barroco. Isso é novo, à medida que isso era impensável, na época. Notem que, apesar de ser uma peça pianística, é uma reflexão sobre a obra para órgão de Häendel. É um testemunho de uma grande mente composicional sobre um sintoma de uma retomada do passado. Vejam que, desde a indicação "grave e maestoso", ele dá a dica de que está falando da obra de órgão. Essa é uma indicação típica dos prelúdios para órgão do barroco.

15) Falamos que Beethoven, depois de escrever todas as variações, montou-as em ordem diferente das que havia concebido, de modo a conseguir uma dramaticidade especial. Depois disso, ele usa a idéia da escocesa. Essa é a primeira idéia da escocesa, que ele vai escrever mais tarde [faz ouvir a "Escocesa", op. 9X, de Beethoven]. Mas é curioso como ele junta a gravidade da variação 14 com a leveza da escocesa.

16) É outro momento extraordinário. Beethoven inventa, pela primeira vez na História, o "Boogie Woogie". Mas é uma retomada das variações sobre o baixo. Trabalhando sobre o baixo, Beethoven inventou o "boogie woogie".

17) Uma outra variação sobre o baixo. E ele coloca as duas juntas. É uma outra idéia de baixo: aquele caminha. Este, ele fixa sobre cada função.

18) Aqui ele trabalha duas idéias: a anacruse e o Fausto. Sobre a anacruse, aqui ele desloca o tempo. Mas ele também objetiva outra relação: ele junta fragmentos. Pega os três fragmentos, repete-os, e isso dá uma idéia estranha das durações (rompe com a barra de compasso). O resto dos oito compassos ele usa a idéia do Fausto, colocando-a sob outra perspectiva. Para vocês entenderem um pouco melhor, vou dizer algo. Uma música acontece sempre de duas maneiras. A partir de um motivo que se varia [Canta "Chiarina", de Schumann, do Carnaval, op. 9]. Ele testa as variantes de um mesmo motivo, e isso tudo faz acontecer a música. Ou a música se dá por justaposição de diferentes entidades temáticas. Justapondo-as, elas provocam choques e contam uma estória. Essa variação é uma possibilidade de se pensar. Como se ele estivesse dizendo "Escreve-se assim." E, na segunda parte, justapõe com uma outra idéia diferente (Fausto).

19) Variação que se enquadra dentro da perspectiva da anacruse. Toda a peça é uma negação do tema de Diabelli mas, para isso, Beethoven usou artifícios que estavam lá dentro.

20) É bastante interessante porque toda idéia de variação era, antes desse trabalho de Beethoven, uma idéia de ornamentação. Pela primeira vez, Beethoven começa a pensar que variar pode ser um pouco mais do que ornamentar um tema, que pode ser, inclusive, mais que o tema. Ele tem a idéia de expandir cada um dos momentos do tema de Diabelli. O que antes durava dois compassos, ele faz ter oito e, ao mesmo tempo, está tecendo meditações sobre a harmonia, enquanto expande cada uma das funções. Ele dilata o tempo e faz expansões harmônicas. Gostaria de pedir, para quem tiver o interesse, é lógico, para fazerem uma análise e entender essas expansões.

21) Trabalha com a idéia de tempo, nesta variação. Começa com um quatro por quatro como introdução, sobre a idéia da apogiatura e, depois, trabalha com a idéia da anacruse completa.

22) Essa é curiosa. [Faz ouvir a variação] [Faz ouvir o Dom Giovanni, de Mozart] [Faz ouvir novamente a variação 22] Uma brincadeira musical sobre o Dom Giovanni.

23) Nesta ele volta a retomar a anacruse. Mas começa sem a anacruse e cria a idéia depois. Tudo, na verdade, está simulando uma anacruse, mas sem tê-la presente. Talvez seja a mais interessante do ciclo das variações sobre a anacruse.

24) A partir da idéia da fugueta, Beethoven constrói uma variação. Usa, como variação, uma idéia escolástica do passado: uma fugueta. Uma fugueta sobre o eixo harmônico de Diabelli: a mais escolástica possível. E é muito estranha como variação sobre um tema, mas não sobre sua negação. Notem que ele está fazendo reflexões sobre a História, sobre a música, etc.

25) Variação sobre a anacruse. Muito simples. Apenas tirou o miolo do compasso para criar a idéia da anacruse. E variou sobre o baixo, também.

26) Também é uma variação sobre a anacruse. Sempre se debruçando sobre o tempo seguinte.

27) Anacruse e baixo. Em cima continua a idéia anterior, mas agora com a hipótese do baixo.

28) Esta é uma variante da variação 12. Sobre a anacruse. Como ele escreve isso é incrível! Sempre sforzando, independente do tempo, cria uma nova perspectiva sobre a anacruse. E, na segunda parte, temos uma variação do Fausto.

29) É uma outra homenagem. Sempre sob essa perspectiva de reflexões sobre a História ou sobre a linguagem. Dessa vez, ele homenageia o Bach harmônico. Bem no final da variação, ele recorda Mozart. A História permanece a peça toda. Percebe-se que algo próximo à metalinguagem estava começando, nessa época.

30) Trabalha a idéia de um cânon a três vozes, cuja última voz é em terças. É outra maneira de enfrentar e resolver os problemas da polifonia barroca. Depois da repetição, atentem para as articulações de uma nova variação sobre o Fausto. Esta variação não tem nada a ver com a inocência da fugueta: nesta ele trabalha com o espanto.

31) Esta é uma variação em que ele faz uma reflexão sobre um outro ciclo de variações também revolucionárias: As "Variações Goldberg", de Bach. Mas, ao pensar nessas variações, ele antecipa Chopin. Pensando em Bach, vislumbra a essência romântica de Chopin. E faz isso a partir de dois de seus contemporâneos: Hummel e John Field. Beethoven incorpora o espírito dos dois e cria algo espantoso, que é uma antevisão de Chopin, antes de ele existir. Aqui há tudo o que pode caracterizar o espírito chopiniano.

32) Gostaria que ouvíssemos, agora, uma experiência nova de pensar o passado: é uma fuga. Nem uma fugueta, nem um cânon. Uma fuga. Mas Beethoven escreve uma fuga de timbres. Trabalha com dois momentos do tema de Diabelli nessa transfiguração. Estamos ouvindo uma série de reflexões e de procedimentos metalingüísticos. Ele coloca estrategicamente como número 32, para dizer das Variações Goldberg, que são 32.

33) Essa variação são várias. Esse trabalho deveria se chamar "Trinta e tantas variações sobre um tema de Diabelli". Porque esta última, na verdade, são várias. Vamos demarcar, primeiro, para ouvirmos mais atentamente. A primeira variação vai até a primeira barra de repetição. Depois, dessa barra até a próxima, temos a segunda variação. É uma variante da primeira. Depois dessa segunda barra de repetição, temos a terceira variação, que tem nove compassos. É possível perceber pela figuração da escrita, quando muda a variação. Depois, a quarta, com oito compassos e, depois, a quinta, que é a codeta e uma retomada do minueto. O tempo é interessante "Tempo de um minueto". Algumas das gesticulações do minueto, ele já põe no princípio. Enquanto ele trabalha com o minueto, vai trabalhando uma idéia harmônica schumanniana. Essa é a grande dialética dessa peça: da mesma maneira que ele volta ao passado, ele vislumbra o futuro.

Com isso, terminamos com uma frase de Stockhausen sobre essas variações: "ao invés de mostrar o mesmo objeto sob luzes diferentes, as Diabelli apresentam trinta e três objetos diferentes sob a mesma luz que os transpassa." De fato, algo completamente novo e diverso, ocorreu. Forma-se, sem dúvida, um compêndio da criação musical. Voltar a trabalhar com elas vale a pena.

Acho que ele queria deixar bem claro o que é o pensamento musical. A música é uma sorte de linguagem muito própria, que vive de um dado fundamental que é a memória. E, para ouvir a memória, há um lastro. E esse lastro é feito enquanto a música vai existindo, senão ela não se comunica. Em um discurso verbal tem-se, de antemão, o vocabulário. Na música, não. A música não é duplamente articulada. É pura invenção, mas deve trabalhar sobre a memória. E, para isso, ou se repete, ou se varia. E variar é o próprio da música, porque a repetição perde o sentido. Esse trabalho de Beethoven, sobre a variação, portanto, é de um escopo incrível. Quanto mais cedo absorverem isso, melhor. Enfrentar uma repetição sem saber o que ela quer dizer é ser estúpido. E, se o intérprete apenas repete alguém que já não entende, então ...

Para encerrar por hoje, gostaria de fornecer um tema para variação. No mínimo três. De gênio. De quem ouviu isso. [O professor pega uma folha de jornal, chacoalha, rasga um pouco, chacoalha, rasga um pouco, chacoalha, rasga até o fim, faz duas bolas com as metades separadas, e as atira ao chão] Peguem um cronômetro e marquem o tempo de cada evento do tema:

Trêmolo: 3 segundos

Rasga - amassa (três vezes): 27 segundos

Forma duas bolas e atira ao chão: 4 segundos

De trinta e quatro a trinta e cinco segundos. Tudo é possível, contanto que sejam três variações geniais. Na semana que vem vamos assisti-las, avalia-las e as notas vão valer para o semestre.

Aula II_6/12	***Data: 30/10/2000***

[Os alunos apresentaram seus trabalhos e optamos por transcrever os comentários gerais do professor, já que seria contraproducente tentar descrever os trabalhos.]

Ficou claro para todos o que aconteceu: que cada um fez sua proposta e que todos puderam acompanhar. O que é bem diferente da música que praticamos hoje em dia. As explicações, aqui, não acrescentaram nada, quase. Muito pouca coisa. Nada. Na música contemporânea, as explicações, muitas vezes, também não dizem nada. E quando dizem, têm interesse apenas para quem faz.

O que é chato na música contemporânea é que ela não se comunica, porque não há nada que una comunicadores e comunicados. E os comunicadores têm uma parcela de culpa, por querer que, o que é feito para ele, todos os outros entendam. O problema é a falta de linguagem comum. Fazer uma música fácil, pode ser idiota. E, fazê-la complexa, também não chega a ninguém.

Aqui não. Havia algo que fez com que se comunicassem. A proposta a partir de jornais sendo rasgados ao modo de um sistema de referência. Quando existe uma linguagem comum, que todos falam, todo mundo acompanha, todos se comunicam.

A música do passado, a gente imita, e mal. E sai mal, porque aquilo não serve para certas coisas, como por exemplo: como vou, com uma sinfonia de Beethoven, explicar o Maluf? Para conhecer o passado, é necessário que façamos alguma coisa hoje. Quem não faz, apenas pode repetir. Mas, o cara que tem um entendimento, que tenta fazer; quando olha o passado pode até dizer alguma coisa.

Com respeito ao presente, escrevemos coisas, mas nunca perguntamos o que querem ouvir. No passado, isso era uma prioridade. Hoje, não. O sujeito diz que é compositor e faz o que quiser Por outro lado, perguntar para quem? Para o Collor? Para o FHC? Mas, se vocês lerem as correspondências entre Alessandro Scarlatti e o Médici, lerão compêndios de como se faz. Discussões de como e por que fazer. Havia uma linguagem de permeio entre produtor e consumidor.

Quando existe uma ligação entre os interlocutores, há comunicação.

O que, nos trabalhos, foi sublinhado, teve um sentido, que é o de mostrar algo. Os trabalhos foram bons. Mas quero dizer que, quando se trabalha com música, há de se ter uma consciência de que isso é uma simultaneidade: há de se cuidar de tudo. Não se pode desleixar nada.

Cada trabalho colocou coisas interessantes. Se tivermos essa imaginação que tivemos hoje para fazer música, fico contente. O fundamental, na arte, é a imaginação. A imitação não é arte. É artesanato. Algumas peças comunicaram mais do que outras principalmente porque essas careciam de imaginação. Desenvolvam a imaginação. É algo que pode ser desenvolvido.

Fizeram bem o trabalho com jornal. Mas, na hora de fazer música, falta imaginação.

Aula II_7/12	***Data: 06/11/2000***

Por que vivemos em uma época metalingüística? (Vivemos?) (Porque não há o que dizer.) Estava vendo um filme do Woody Allen (Bananas), e lá tem coisas de "Outubro", do Eisenstein. Tendo visto Eisenstein, o filme do Allen toma outra dimensão. "8 1/2", de Fellini é outro caso. O filme todo é um filme que ele vai fazer, mas não faz. Vemos tudo o que envolve o filme, mas não o filme.

Trouxe um livro interessante de Raymond Roussel "Como escrevi alguns de meus livros". [Lê fragmentos de um texto do livro, que explica a estrutura do pensamento do autor, quando escreveu um conto que deu origem a um livro, que se chama "Impressões da África"] O livro todo é isso. Trata-se, sem dúvida, de uma metalinguagem. O livro versa em torno de outro livro que o autor já havia escrito.

Existem livros, como "Finnegan's Wake", de James Joyce, que , sobre ele, há bibliotecas inteiras. A gente escreve coisas que os outros precisam descrever. Tudo isso estou dizendo para mostrar que, em outros cantos, também há metalinguagem. Mas ninguém ainda me respondeu por que vivemos em uma época metalingüística. Por que?

O cinema está cheio de metalinguagem. A poesia é, praticamente, metalinguagem desde Mallarmé. Na literatura, também. Não estamos falando de Best-Sellers, que, sem dúvida, são repetições esclerosadas. Estamos falando de literatura que tenta dizer algo: ser arte.

Nas artes plásticas, também há metalinguagem. Picasso, por exemplo, fez quadros de quadros. O que existia antes, nas artes plásticas, eram representações [Exibe uma reprodução]. Notem que as coisas ocupavam certo lugar no quadro, os objetos têm certas proporções, etc. Existia um código que ajudava a comunicar. Exemplo disso é que os Santos, quando pintados, tinham seu tamanho, no quadro, ligado à hierarquia. Depois, os pintores descobriram a figura humana. E isso coincide com outra época da humanidade: existia um código, um jeito, que se transforma junto com a sociedade.

Logo depois disso, a burguesia começa a aparecer e comprar quadros com reproduções de naturezas mortas ou paisagens, que eram uma representação do que almejavam: uma casa de campo; uma fruteira plena a testemunhar sobre sua conta bancária. E eis que chega Picasso e, ao invés de sair para o campo, ele repinta quadros de paisagens. [Exibe "Almoço na Relva", de Manet e o quadro com o mesmo título, de Picassso] Outro exemplo é que, depois que ele descobriu as imagens de Altamira e de Lascaux, ele começa a pintar imagens à maneira dos pintores daquelas rochas. A arte falando da arte.

"Finnegan's Wake" tenta falar dos livros sagrados, etc. Fala da própria arte. Arte que fala de arte. Este também é um caso interessante. "As meninas", de Velasquéz e o de Picasso. A escultura também segue o mesmo caminho e, depois, a arquitetura; enfim, vão falando mais da história dessas linguagens, falando sobre elas. [Passa, para exame pelos alunos, o livro "Elementos da Arte da Arquitetura"]

Existe um poema do Mallarmé, que se chama "Um lance de dados jamais abolirá o acaso". Para começar, este poema tem um prefácio, onde ele diz que o tamanho da página e a localização das palavras, bem como o tamanho dos tipos de letras são importantes para o poema. Nunca um poema teve um prefácio. E, todos os dados do prefácio, indicam uma outra coisa: que este poema só terá sentido se for lido, ou seja, perder-se-á muito se for recitado, por exemplo. Isto é, o poema só existe no papel. E relaciona, também, o tamanho dos tipos com a forma de um músico pensar a dinâmica. Esse é um poema sobre a criação. O lance de dados é o momento em que o criador se decide por uma alternativa, na criação. É um poema muito marcante no século XX. [Lê o poema e o traduz, tomando o cuidado de mostrar, aos alunos, as páginas enquanto lê. Depois faz outras leituras, levando em consideração apenas os tipos de mesmo tamanho, obtendo resultados diferentes. Em uma palavra: analisa o poema] Tudo isso é um esforço que ele está fazendo para dizer da criação. Para isso, ele teve a idéia de pensar na página e nos tipos fazendo corpo com o poema. É um poema sobre a arte de criar um poema. E este poema foi, de fato, bastante significativo para os poetas seguintes.

Décio Pignatari, que está bem mais próximo da gente, escreveu um poema sobre esse poema de Mallarmé. Notem que, o poema do Décio tem algumas frases do de Mallarmé, mas com outro significado, além de ter essas figuras que também dizem algo. [Lê o poema de Décio Pignatari, identificando, no de Mallarmé, as referências] Notem que o poema do Décio sem o outro não existe: é preciso conhecer o poema do Mallarmé para entender o de Décio.

A arte do século XX é, essencialmente, metalingüística. E a música também. Hoje dei uma idéia geral. Sobre a música vou me alongar daqui para a frente, porque a música também fala da música.

Como se define a metalinguagem? É a linguagem que se debruça sobre a linguagem. Existe uma metalinguagem sempre que existe uma linguagem falando de uma linguagem e, essa linguagem da qual se fala, chama-se "linguagem objeto". Não existe metalinguagem sem linguagem objeto.

E linguagem? O que é linguagem? Tentem fazer uma definição: escrevam em um papel. Porque todo o século XX é um século de metalinguagem. A obra de Ravel, por exemplo, é inteira metalingüística. O século XX é um século metalingüístico, por excelência.

A linguagem objeto pode variar muito. Uma crítica literária é uma metalinguagem e a linguagem objeto é o livro sobre o qual a crítica se debruça. Uma crítica de cinema, também é uma metalinguagem; e a linguagem objeto é o filme. Uma peça falando de outra peça também é uma metalinguagem. Então, o que é linguagem? (Nenhum aluno tentou a definição)

Sempre que for tentar uma definição, pense que uma definição tem de revelar. Eu procurei, em dicionários e enciclopédias, uma definição de linguagem e colhi duas, que vou mostrar. A primeira delas é a seguinte: "Qualquer meio de exprimir o que se pensa ou sente." Essa definição, notem, não serve muito para a gente, porque não chega a lugar algum: não ultrapassa uma generalização que pouco revela.

A outra que encontrei é a seguinte: "Todo sistema de signos que serve de meio de comunicação entre indivíduos, e que pode ser percebido pelos diversos órgãos dos sentidos, o que eleva a distinguir-se uma linguagem auditiva, táctil, visual, etc; ou ainda mais complexas, constituídas de elementos diversos." Essa definição é mais abrangente, e tem pontos fundamentais, como por exemplo, ela diz que a linguagem é "um meio de comunicação entre indivíduos". E isso é fundamental. Outro ponto importante é que é "um sistema de signos", e que "pode ser percebido pelos diversos órgãos dos sentidos". Enfim, é mais completa e nos dá uma base para pensarmos um pouco mais adiante, diferente da primeira definição, que não diz nada de concreto. Mas vimos que uma linguagem é sempre um sistema de signos, e tem de ser codificada.

Vou falar um pouco mais sobre isso, citando um trabalho que fiz, e que está no livro "Beethoven, o Proprietário de um Cérebro". Está sob o título de "Por uma semiótica musical" e está em vários pontos do livro. Vale a pena dar uma espiada, portanto vou dar uma pincelada, agora, para facilitar o trabalho. E, a partir deste trabalho, vamos fazer uma escuta da música do século XX destacando a metalinguagem.

Vou passar uma revista: esse é um trabalho sobre a semiótica musical. É uma teoria dos signos aplicada à música para definirmos cada um dos termos da metalinguagem. Hoje, vamos só por em linhas gerais.

Isso vem de um filósofo americano chamado Pierce, que fez um trabalho para meditar sobre o problema da linguagem, enquanto havia, na mesma época, outros caras pensando sobre a linguagem também. Mas esses outros pensadores pensavam as outras linguagens a reboque da linguagem verbal. Pierce, não. Ele pensa a linguagem como um todo.

Então, ele criou uma série de tríades, que definem o signo. A primeira delas diz respeito aos níveis do signo. Todo signo ocorre em três simultaneidades: um nível sintático, um nível semântico e o nível pragmático. O sintático é o nível da estrutura. O semântico do significado; e o pragmático, do significado coletivo. Todo signo ocorre dessas três formas. Quando a gente pensa na linguagem verbal, o sintático é a função gramatical do signo; depois, ele tem um significado; e, por fim, ele vai ter um significado coletivo.

Na música, como acontecem esses três níveis? Sintaticamente, diz respeito à estrutura. Então, antes de qualquer coisa, há de se eleger o sistema de referência, que vai dotar de sentido todo o resto. Se é tônica, dominante, ou as notas 6, 7 e 8 da série, ou se é uma cadência plagal, etc.

Na música, o mais importante é o nível sintático, que faz com que, antes de qualquer coisa, todo o resto tenha significado, através do sistema de referência. O que isso quer dizer?

Que o signo musical não substitui nada. Na linguagem verbal, a palavra "cadeira" substitui o objeto "cadeira". Na linguagem musical isto não acontece e, se acontecesse, a música seria chata: perderia todo o jogo combinatório, sua força estrutural em prol de uma semântica à reboque da linguagem verbal. Ora, para nominar as coisas já temos a linguagem verbal. A música não nomina coisas, põe em funcionamento o desenvolvimento de singularíssima combinatória de dados estruturais da própria música.

Na música, o mais importante é como ela se estrutura e, em qualquer lugar do mundo, indivíduos dotados do conhecimento da linguagem musical, podem compreendê-la. O significado de uma música está em sua estrutura.

Eu tenho, portanto, o nível sintático que é a estrutura; o semântico que é novamente a estrutura; e o pragmático poderá ter outro sentido. A música de Wagner, por exemplo, tornou-se um símbolo nazista e, depois de algum tempo, ninguém mais suportava ouvir aquilo. Tanto, que Wagner foi proibido em Israel. Mas a música de Wagner não tem nada a ver com isso. Tem um significado, que é estrutural, mas também carregado de um outro significado (coletivo), como no caso da Alemanha nazista.

Uma nova tríade de Piece vai tratar, agora, da decodificação de um signo que, como já vimos, ocorre em três níveis simultâneos que podem, dependendo da linguagem, ficar mais ou menos relevantes.

Sobre a decodificação do signo, temos: denotativo, conotativo pessoal e conotativo coletivo. Não importa quem o lê: o signo tem três níveis de significado para todo tipo de leitor.

Quando se lê um signo, tem-se a denotação, que é a significação dicionarizada. Conotativo pessoal, que é pura psicologia pessoal, é como o decodificador (individualmente) vê o signo e, depois, o conotativo coletivo, que tem a ver com uma psicologia coletiva: como a tribo por inteira refere-se ao símbolo. [Lê o exemplo do livro com a palavra "porco"]

Do ponto de vista da música, a denotação é sua estrutura (como ela se organiza). Depois, a mesma música pode significar algo diferente da estrutura (quando um intérprete "vê", em uma peça, uma interpretação pessoal, que não tem nada a ver com a estrutura, por exemplo). E, o conotativo coletivo, é quando uma música pode ter um significado coletivo, como é o caso de Wagner em Israel, por exemplo.

Os intérpretes geralmente fazem uma leitura baseada no conotativo pessoal. Mas, a interpretação fica muito mais interessante, quando eles tentam leituras denotativas.

E Pierce faz, ainda, uma outra tríade, sobre as categorias do signo. Um signo se qualifica de três maneiras diferentes: simbólica, que é quando um determinado signo substitui um significado (ex.: a palavra cadeira, quando substitui o objeto cadeira). Há uma simbologia: um símbolo substitui alguma coisa fundindo-se a ela. O ícone, quando existe uma semelhança entre o significante e o significado. No símbolo, não há semelhança. Parece-me que a linguagem verbal vive de uma categoria eminentemente simbólica. As palavras mais diferentes – nas diversas línguas de uma mesma origem - podem significar uma mesma coisa. Não há uma razão, a não ser uma substituição de uma determinada maneira: um acordo. A linguagem verbal é eminentemente simbólica. As outras categorias, ela tem por aproximação.

O ícone opera com a semelhança. Essa semelhança existe de duas ordens: pode ser um diagrama (esquema) ou uma figuração. Um retrato, por exemplo, é um ícone de alguém. Mas, a planta de uma casa não é o retrato de uma casa, mas também é um ícone de uma casa. A linguagem plástica (artes plásticas, por exemplo) é eminentemente icônica.

A música, não encontrei aqui, ainda. Não é um símbolo. Não é icônica, salvo raras exceções, quando ela tenta ser imitação de coisas que existem (o momento da tempestade, na sexta sinfonia de Beethoven, por exemplo). Um poema sinfônico tem um diagrama mas, se você não o conhece, não perde nada, porque o significado da música é sua estrutura. Reduzir a música a um diagrama é empobrecê-la. Ao passo que a linguagem plástica é icônica, i.e., é para ser vista.

Daí, chegamos ao índice. [Lê o livro] Existe uma contigüidade direta existente entre o significante e o significado. [Lê as definições do livro e dá alguns exemplos, do próprio livro] O que acontece musicalmente é que, além de ser o significante, uma música também é o significado. Ou seja, a música é um índice por excelência. Chamei a isso de protoíndice, devido à sua própria definição [ver o livro "Beethoven, Proprietário de Um Cérebro"].

Por fim, há mais uma tríade de Pierce, que trata da descoberta do significado de um signo. Ela trata da primeira idade, da segunda idade e da terceira idade. A primeira idade é o primeiro contato com o signo: não um momento de plena significação. A segunda idade é o choque de saber que o signo pode ter um significado: uma intuição frente ao signo, uma busca, ainda inconsciente de sua apreensão. E a terceira idade é compreender o significado: a compreensão completa do que o significado quer significar. [Lê o texto do livro]

O índice, na música, tem duas possibilidades: o extra-índice e o inter-índice. O inter-índice indica as relações inter-textuais: Relações entre linguagens. Tem a propriedade de chamar a atenção sobre outro sintagma (paródias, paráfrases, citações etc). É uma relação que se estabelece entre textos.

O extra-índice aponta para fatos extra textuais: manifestações etnomusicais, marchas militares, danças, etc.

Todo índice musical é um protoíndice, mas pode ter essas outras subdefinições. "O arco-íris é, ao mesmo tempo, uma manifestação da chuva e do sol." Pierce. Peguem o texto para ler, e talvez, agora, fique mais claro. [Arremato o final desta aula observando que é imprescindível a companhia dos três momentos dedicados à semiótica musical constantes no livro "Beethoven, proprietário de um cérebro"]

Aula II_8/12	***Data: 13/11/2000***

Continuando aquele ponto sobre metalinguagem, vamos falar um pouco sobre Satie. [Toma da mesa o livro "Erik Satie", de Rollo Myers e lê o texto de Satie sobre Lavignac]

Satie é um caso realmente excepcional. Deveria chamar a atenção, mas não chama. Temos Satie como um dos mestres da música do século XX, mas quem é ele? Satie teve uma formação irregular, mais tarde, para viver, tocou em boates. Tocou alguns anos na famosa "Gato Negro" e, um dia, ele estava lá e um cara veio dizer a ele que suas harmonizações eram saborosíssimas: era Debussy. E fizeram grande amizade. Satie mostrou a Debussy algumas de suas peças e este lhe disse que era necessário trabalhar mais a forma. Então, Satie escreveu as "músicas em forma de pêra". Mas Debussy não se convenceu muito. [Faz ouvir a n^{o} 1 das "Músicas em Forma de Pêra", de Satie, demonstrando no quadro negro as relações extraordinárias existentes entre a forma de uma pêra e forma da peça de Satie]

Logo depois, quando da estréia de "La Mer", de Debussy, num dos momentos mais ensolarados do movimento "Da Aurora ao Meio-Dia sobre o Mar", Satie disse ao amigo ter

gostado muito da peça como um todo, mas mais especialmente, da hora entre dez e dez e quinze. [Conta outros casos da vida de Satie] E há muitos outros casos. Algo curioso: nunca ninguém foi à casa dele e, depois que ele morreu, entraram lá e era um antro. Outro ponto curioso é que as crianças da vizinhança o adoravam: iam todas ao seu encontro quando ele voltava para casa e era uma grande festa, vê-los tão comunicativos, chegarem até a porta de seu antro. Ali, ninguém nunca entrou.

Quando ele já tinha uns quarenta e poucos anos, entrou na escola mais conservadora de Paris, a "Schola Cantorum". Freqüentou-a e fez todos os exercícios de contraponto e harmonia e, algum tempo depois ele publicou alguns deles em "Doze Pequenos Corais". [Faz ouvir alguns de "Doze Pequenos Corais"]

Para não dizerem que ele só fazia peças de 30 ou 40 segundos, vou colocar uma que dura uns quatro minutos. [Faz ouvir "Reverie du Pauvre". Vale registrar que, de uma sala com, aproximadamente, 30 alunos, sete dormem descaradamente] Não sai disso!

Ele tinha mania de escrever conjuntos de três peças. Às vezes seis, nove ou doze. Ele era Rosacruz e fez muita música para eles. E esses conjuntos têm a ver com o aspecto Rosacruciano. Vou colocar um conjunto de três peças, sobre cada uma delas, as seguintes indicações: "lento e doloroso"; "lento e triste"; "lento e grave". [Faz ouvir "Três Gymnopédies"]

Satie constatava, ainda, que a burguesia amava as melodias acompanhadas. Então, para que complicar? E percebam que o acompanhamento é praticamente igual, não só nessas três peças, mas em quase toda sua obra. Aqui e acolá, encontramos variantes aproximadas do mesmo tipo de acompanhamento, mas as melodias são sempre muito próximas, mas lindamente diferenciadas. Variantes e mais variantes de melodias acompanhadas.

Agora é interessante observar que nunca ninguém escreveu uma música como essa. Ninguém havia feito uma harmonia como essa, tanto que o próprio Debussy ficou extasiado e isso aparece em suas peças. Que harmonista!

Satie trabalhava a partir de uma tabela com algumas escalas exóticas que ele havia feito para a geração de melodias e alguns encadeamentos de acordes pré-fixados, de antemão, para possíveis composições. Todo o conhecimento dele cabia em pouco mais de uma página de caderno

[Faz ouvir a Gnossienne nº 1] [Pede a um aluno que leia, ao piano, a Gnossienne nº 3, enquanto traduz as indicações para a interpretação dadas por Satie, na partitura] [Algo que vale a pena comentar: o professor dá a aula toda com a típica ironia de Satie, i. e., "levando a sério" e impondo "seriedade" aos exercícios e à escuta] Notem que, nesse trabalho (Gnossiennes), todas as peças têm indicações cuidadosas, ao longo dos pentagramas até a última nota.

Mais uma série de três peças do Satie: a primeira é a "Tirolesa Turca", por causa da "Marcha Turca", de Mozart. Então ele quis escrever não uma marcha, mas uma tirolesa, que é uma dança típica do Tirol; a segunda chama-se "Dança Magra, ao Modo Desses Senhores", em que ele vai descrever os magros [Lê as indicações da partitura]; e a terceira chama-se "Espanhãnha". E sobre essa quero falar um pouco mais: todo compositor francês que se presa escreveu peças espanholas: Chabrier, Ravel, Bizet, etc. Então ele quis fazer a dele, também. E usou como modelo a peça de Chabrier. Olhem só de que espanholismo se trata. [Faz ouvir "Espanha", de Chabrier. Depois faz ouvir "Espanhãnha", de Satie] De cada um dos compositores franceses de músicas espanholas, ele tira uma coisa. Tem um pouco de tudo aí dentro: Debussy, Ravel, Bizet, etc. PASTICHE. [Faz ouvir as outras peças do ciclo]

Satie tinha um grande senso de humor. E escreveu textos interessantíssimos. [Lê um texto sobre a vida imaginária de um artista] Há vários textos aqui que realmente valeria a pena conhecer. Há um outro aqui interessante [Lê um fragmento de algum texto] Cocteau dizia, sobre Satie: "Ele tinha a clarividência da infância e conseguia ensinar o mais difícil nesse século: ser simples."

Acho que, de um certo modo, o humor dele revela um pouco o que é ele. No começo, me irritava o Satie, porque a maioria dos intelectuais idiotas por aí diziam que Satie era genial. Mas, no fundo dessa irritação, me dá a impressão que, mesmo sem que ele tenha uma obra que valha a pena (eu pensava); algo, no fundo, me aproximava de Satie. E descobri que há duas coisas aí dentro: ele tinha que se defender, e então era engraçado. Não fosse assim, ele teria um fim trágico. Porque ele viveu com um grande talento e não teve uma linguagem com a qual pudesse se expressar. E, mesmo sem ter uma linguagem, inventou algumas grandes coisas! Acordes com fisionomias muito peculiares, certos encadeamentos de acordes muito informativos e originais, mesmo pensando-se nos mil anos de música ocidental polifônica. [Faz ouvir um fragmento de uma peça das Gnossiennes] é claro que tem a palhacice, mas que documento! Que façanha!: o cara ter tido a idéia de combinar isto aqui [toca os acordes base, ao piano]. Ele tinha, sem dúvida, algumas invenções. Tinha, por outro lado, uma enorme melancolia. Para proteger-se e à sua melancolia, defendia-se com o humor. Tudo isso junto é um grande documento do século XX. E a obra de Satie é uma obra metalingüística como quase todo o século XX. No caso de Satie, todo um documentário sobre o gosto. Metalinguagem do gosto.

Então, vimos, até agora, um pouco, que Satie começou a colocar, em lugar de linguagem, uma metalinguagem do gosto. Isso porque ele estava muito próximo da tradição, e ele se protegeu fazendo aquela comédia.

Mais para cá existem uma série de "filhos" do Satie. John Cage, por exemplo, por quem não nutro apreços. Mas tem um desses filhos de Satie, La Monte Young, que tem uma peça que gosto muito: é uma peça para violoncelo em que a violoncelista tem de tocar nua. E ela nem precisa saber tocar o cello.

Mas começou com Cage uma série de peças em que o conceito se antepõe a uma realidade lingüística. Isto é, substitui uma obra de arte por um conceito. Isso chama-se Música Conceitual ou Teatro Musical. E algumas destas peças foram interessantes.

A primeira peça de Vostell, por exemplo, foi jogar um Steinway do décimo segundo andar de um prédio e gravar o som: ele não distinguia uma nota da outra. Outra peça dele foi "Em Ulm, Para Ulm, Sobre Ulm", em que ele pagou uma grande campanha publicitária de quase dois anos, e os ingressos, que eram caríssimos, esgotaram-se rapidamente. A peça estreou em Munique, em única apresentação, e consistia em que todos tomassem um ônibus previamente fretado e fossem a Ulm e ficassem, durante uma hora, observando uma base aérea norte-americana, com o decolar e pouso dos aviões. Após foi o retorno a Munique. Uma outra peça ele vendeu direto para a mídia: ele pegou um caminhão caçamba, levou para o meio do deserto e movimentou um monte de areia de um ponto a outro, cerca de cem metros.

Cage tem uma peça, também, que lida com essa idéia de movimento: a Water Music; em que cada músico da orquestra tem dois baldes, um vazio e outro cheio de água, e devia passar a água de um para o outro.

Em outra, ele colocou microfones do lado de fora do teatro, de modo que a assistência ouvisse o que se passava do lado de fora. [O Professor dá inúmeros exemplos de peças deste tipo] Isso foi moda nos Estados Unidos e um pouco no Japão, também. Tenho um arquivo interessante, aqui, chamado "Música sem Música" e, nesse arquivo conta-se que uma vez

perguntaram para esse Vostell o que era música. Ele respondeu: "música é o que eu quero que seja música. Sou um compositor". [Passa a descrever outras peças desse tipo, de outros compositores]

Outra coisa interessante deste período são as partituras [Mostra algumas] Há uma outra peça do Kagel para qual se deve ter em mãos alguns instrumentos (tesouras, etc) para se riscar alguns discos enquanto são tocados [Mostra as fotos do artigo, em que ao girar, de um disco na vitrola, o intérprete deve, em lugar de agulhas, utilizar todo tipo de instrumentos pontiagudos; até mesmo servir-se de um funil, ao qual deve-se encostar à orelha, enquanto fere os micro sulcos]

Nesta época, muitos indianos fizeram coisas desse tipo: e a burguesia adorava isso. Gostava de indianos também. [Mostra outras partituras] O que é importante nessas peças é o conceito. [Toca, ao piano, de Kagel, "Fantasia sobre Chopin"]

Gostaria que tentássemos, para o próximo encontro, fazer um trabalho em relação a isso. Trata-se de criar uma peça de música conceitual e apresentá-la em classe: que idéia podemos ter disso? Pode ser feito por grupos de dois ou três.

O importante é saber que essa vertente existe e que ignorá-la seria não dizer a verdade. Isso não é de agora: já fizeram antes. Mozart tem a sua "Brincadeira Musical". A partir da linguagem musical tinha-se a piada: tinha-se um conceito aderente a uma música que era executada em público, como a peça de Mozart. Hoje não. Só existe o conceito, que toma o lugar da peça.

Satie fez isso. E fez mais. Documentou a melancolia mais terno e emocionante que se poderia imaginar.

Aula II_9/12	***Data: 20/11/2000***

Peguem um papel e um lápis. Vamos fazer uma prova já! A prova consiste no seguinte: vou colocar uma série de peças e, a cada uma, tentem escrever o nome da peça, o autor, enfim, tudo, se vocês souberem do que se trata. Caso contrário, uma alusão à época, estilo, etc. Se não souberem, escrevam o que as peças sugerem. Isto é, se souberem o que é, especifiquem. Senão, ponha o estilo ou o período, etc.

[Faz ouvir: de Berg, o Ostinato da Suíte Lulu

de Stravinsky, Pulcinella (Abertura), Chorale Variation

de Mahler, Movimento da Segunda Sinfonia

de Stravinsky, Gesualdo Monumentum, Svedolik, Cantata Western Winds (Ricercare I e II), Sonata para Piano de 1926 (2° e 3° mov.), Fairy Tale, Agon (15 e 16 - Sarabandas), Soldier's Tale (Danzen e Chorale), Threni, Petruschka]

Ouvimos Stravinsky. Algumas coisas diferentes no meio apenas para quebrar. Mas é Stravinsky. Esse é o teste. Se não acertaram, não se culpem. Isso mostra que o compositor não tem caráter. E é o mais conhecido. Por que? Porque ele tinha um talento enorme, em primeiro lugar. Em segundo, porque ele era um "russo branco" e a burguesia queria alguém que a cantasse, e nada melhor que alguém que tivesse fugido da Revolução Socialista de 1917. Ele faz de conta que é, mas não é. Ele é o mais conhecido, e era muito inteligente. A primeira coisa que ele fez foi não fazer aparecerem as contradições. Na mesma época que ele, outro

cara também queria estar no lugar dele: Prokofiev. Mas este era russo demais ..... Stravinsky, não. Stravinsky é um camaleão. E não há nada melhor do que um camaleão para a satisfação da burguesia (o capitalismo). Então, os caras investiram nele porque ele ia dar a ilusão de que existia música e de que entre eles se tinha criado um grande criador.

Outros não serviram. Milhaud, porque era pura celulite musical. Schoenberg, porque era burguês demais: um representante, de fato, da burguesia e a própria burguesia não suportava ver-se com tanta clareza.

Na Pulcinella, Stravinsky pegou peças de um compositor barroco (Pasielo), orquestrou e pôs o nome dele. No capitalismo é assim: o que vale é o acúmulo de capital a despeito do suor do explorado. Na Variação Coral, ele pegou um coral de Bach e fez uma variação que não fede nem cheira. No Gesualdo, ele fez uma orquestração de trabalhos do Gesualdo: as mesmas notas; de sua autoria, um baixo e a orquestração. Na Cantata, cada movimento é uma coisa: música inglesa do século XVIII, depois mais antiga, etc, para cada movimento um estilo diferente. Se hoje existisse música, as pessoas iriam perceber isso.

Na Sonata para piano, ele teve como inspiração o movimento lento de uma das sonatas de Beethoven. São três movimentos dessa sonata que apenas estão juntos, sem se relacionarem. No Beijo da Fada, ele apropriou-se de peças para piano de Tchaikovski e orquestrou-as. O Agon ele fez com dodecafonismo, mas no próprio Agon há coisas não dodecafônicas. Na História do Soldado ele fez, também, uma série pastiches, os mais diversos: desde música de circo até um coral luterano desafinado. E, durante a guerra, ele fez isso, que não tem conseqüência nenhuma.

Isso leva a pensar que, de fato, Stravinsky não tinha linguagem nenhuma. Mas, se ouvirmos muito tempo, vamos perceber que ele tem um talento e um estilo para as dissonâncias. Porque ele tinha a consciência pesada. Isso é o que vimos acontecer com ele: ele tinha uma inteligência e, como não tinha o que dizer, aproveitava-se dos próximos e dos distantes. De tudo. O que é que ele fez? Metalinguagem:apenas os estilemas. Ele pega qualquer coisa, põe umas dissonâncias, orquestra com extremo bom gosto, e fica Stravinsky. Por isso fizemos o teste no início da aula: para sentirmos na carne. Quando vierem falar de Stravinsky para vocês, digam: "Vamos fazer um teste com você". Se por acaso, seu interlocutor decorou as obras de Stravinsky, nem assim o teste fica anulado. Peça a seu interlocutor que aponte, uma a uma, a origem de cada trabalho.

[Faz ouvir o 3° movimento da 4° sinfonia de Mahler] Hoje íamos tratar com a idéia de dois compositores que trabalharam com a metalinguagem e a História: um deles, Stravinsky. O caso de Mahler não é tão evidente. Ambos trabalham com a História. No caso do Satie é diferente: vimos que lá ele trabalha com a metalinguagem do gosto. Aqui, não. Ambos trabalham com a metalinguagem da História. E há uma diferença sutil entre os dois.

Gostaria que reescutássemos isso agora [Faz ouvir, de novo, o 3º.movimento da 4º. sinfonia de Mahler] e tentássemos perceber que, logo nos primeiros compassos, ele está dando uma visão realista dos Alpes: está trabalhando com a idéia dos sinos das vacas alpinas. Começa fazendo uma alusão aos Alpes e trabalha também com aquele canto em falsete, típico do Tirol. Daí, logo de dentro disso sai algo tipicamente de salão do final século XVIII, que é mais um indício da inspiração dessa sinfonia que é Haydn. Nunca se ouviu falar que a inspiração de Haydn ou Beethoven era Cipriano de Rore, etc. Isso se explica, em parte, porque, para viver, Mahler era regente. E era mais complicado naquela época. Ele só escrevia nas férias. E como são as férias de um compositor que passa o ano tocando o repertório dos outros compositores? E, na Áustria, havia uma freqüentação da música: as pessoas realmente conheciam e freqüentavam as músicas de concerto. E pude comprovar em 1961, quando estive por lá. A música realmente fazia parte da vida das pessoas.

E Mahler passava o ano todo fazendo esse trabalho de regente. Então, por mais que ele tentasse, não conseguia tirar o peso da História de cima de seus próprios ombros. Ele disse: "eu tenho que carregar o peso da História". Debussy, por exemplo, não quis se incomodar e não aceitou carregar o peso da História. Até que descobriu o Gamelão e fez a obra que conhecemos. Ele encontrou a última saída, como o último trem que ainda circulava pela História.

Mas Mahler não teve saída. E para continuar vivo, pôs-se a trabalhar com as coisas mais sublimes e mais vulgares. Sem preconceitos, ele tentava alcançar a escuta do significado das músicas. Trabalhava com música erudita, popular e folclórica. Essa peça é inteira dedicada a Haydn. Depois de sair o Haydn, o que sobressalta, no 3º. movimento da sinfonia, é a evidência de uma música de coreto (Militarkapelle), que depois veio para o Brasil: aqueles dobrados, aquelas coisas de banda de coreto vieram daí, da Militarkapelle. [Faz ouvir novamente, enquanto chama a atenção para as coisas que vão acontecendo no desenrolar deste movimento da sinfonia de Mahler]: notem como ele muda os tempos e como sempre põe algo inesperado depois de cada coisa! Toda a música do século XVIII está desfilando, colada. O que pode vir depois disso? Violino solo: cigano puro! Atenção sempre para o que vem depois! O tempo todo é um caleidoscópio. Que instrumento é esse? (Ninguém acerta) Quatro flautas. Não soam uma flauta. [O professor canta alguns trechos, chamando a atenção para as coisas] A gente percebe, de cara, que ele está trabalhando com a gestualidade e com a sintaxe, que é diferente da sintaxe da tradição. Em Mahler a sintaxe a serviço sa semântica: do significado que cada alusão tem como marca de sua origem. O tempo todo ele está mostrando coisas; essa idéia de tornar mais trágico o que ele já mostrara. É uma sintaxe diferente.

No caso de Stravinsky, a sintaxe não muda. Tchaikovski é Tchaikovski. Pasiello é Pasiello. Com Mahler não. A sintaxe, aqui, é diferente e nem nos damos conta disso. [Faz ouvir novamente, o mesmo 3º.movimento da 4ª. sinfonia de Mahler. Em nenhuma das vezes a peça foi ouvida até o fim]

Coisas diferentes que, começam a dizer coisas outras, quando justapostas ou sobrepostas. Notem ainda que há uma justaposição incrível de tempos musicais! Ouçam quando ele toca com o acompanhamento, sem acompanhamento, etc: a mesma coisa se reveste de outra sintaxe.

Isso tudo é uma revolução no pensamento musical inteiro. Cada momento tem uma informação com a qual não se conta. É uma outra sintaxe e vale a pena lutar para entender o que ele quer dizer com isso: juntar coisas que não se juntam pode dar um sentido grave, por exemplo.

No domínio da poesia (linguagem verbal) há esse tipo de sintaxe. Quero que percebam a diferença: no caso de Stravinsky, a sintaxe é a tradicional. Aqui, não. Vale a pena ouvir Mahler com atenção; e sempre, ao ouvi-lo, tentar saber o que vem depois. Atentar para isso e se surpreender. E perceber que Stravinsky, nestes limites, nunca surpreende. E isso me lembra um pouco o domínio da poesia. [Recita o poema de Mallarmé sobre o beijo, enquanto vai identificando esse tipo de montagem - palavras que, na poesia, adquirem outro significado] Isso tem aqui também. Como ele vai juntando essas coisas, vai montando uma história. E o que Mahler faz tem tudo a ver com o sentido da História, e a narração de estórias.

Procurem uma peça de Mahler que se chama "Das Knaben Wunderhorn" e ouçam-na. Vocês vão ver desfilar canções de estilos mais diversos da música histórica (Bach, Haendel, etc, mais música ligeira (operetas), valsas, marchas, enfim, muita coisa).

Mahler nasceu em uma cidade que era, praticamente, um acampamento militar. A cidade vivia, existia, em função disso e seu pai era dono de um armarinho. Por isso, Mahler

diz que a primeira coisa que ele ouviu foi marchas e todos os tipos de clarinadas. Uma vez, ele fez uma peça autobiográfica e se figurou como uma marcha. Isso para ele tinha um profundo significado.

Mahler não se interessava sobre o que diziam dos signos, mas com o que os signos diziam. Não tinha interesse nas classificações musicológicas dos fatos da História: tivessem sido sublimes, tivessem sido vulgares. Ele interessava-se pelos signos musicais: o que eles diziam, efetivamente. Ele não tinha preconceito, por isso trabalhou com os objetos que encontrou. Em lugar de exprimir-se em uma linguagem "que já não havia em seu tempo", utilizou-se de objetos musicais encontrados nas mais diversas situações: nas salas de concerto (ele que foi regente de orquestra), na boca do povo, nos bailes de ruas de periferia, nos bailes do Prater. Tentava comunicar-se. Diferentemente de um compositor que tinha uma linguagem, ele aproveitava os restos de linguagem. A boçalidade de uma marcha militar é também o testemunho de uma tragédia. Assim ele tentava trabalhar.

Para Mahler, a marcha é o soldado. É o que vai morrer. É o explorado. E os que financiam a guerra (banqueiros, grandes negociantes, etc), enfim, esses gângsteres internacionais e seus capangas, os altas patentes do exército, nem saem de seus escritórios e estão do outro lado da linha de frente. E pensar que alguém do povo veste uma farda e vai ser bucha de canhão. Marchas militares são tão importantes, em Mahler, quanto a invenção inaudita da série de acordes em sua décima sinfonia. Valsas vulgares são tão importantes quanto os vestígios de Bach, de Haydn, Mozart, Richard Strauss. Importa, isto sim, como todo esse material está organizado (sua sintaxe) para contar a história do momento trágico em que o homem se debatia com a História.

Bem, hoje vimos dois casos de trabalho com a História. Um sublinha o significante (Stravinsky). O outro (Mahler), grifa o significado. Vale a pena ouvir Mahler e apreender que, acima de tudo, é uma música expressionista trágica, resultado do que sofre um homem no capitalismo.

Aula II_10/12	***Data: 27/11/2000***

Vamos ouvir o opus 111 de Beethoven, [Faz ouvir a Sonata op. 111, de Beethoven] O que é que a gente ouviu, afinal de contas? (Classe em silêncio) Ouvimos esta sonata e ela está aqui, hoje, por causa da metalinguagem. O que é que é essa peça? É certo que, ouvindo aqui, percebe-se uma fragmentação que não é comum em Beethoven. O que isso quer dizer? De fato, ela é hesitante e fragmentada, muda de assunto. [Faz ouvir novamente a op. 111] [Faz ouvir um fragmento da Klavierstück XI, de Stockhausen] Então, gostaria de colocar o seguinte: que ela (a op. 111) levanta alguns problemas de escuta. Vou colocar algumas questões.

Sobre a sonata de Beethoven que estávamos escutando, há o seguinte: ele começa a sonata com um acorde de sétima diminuta que, de cara tem quatro soluções possíveis, fora as indiretas, i.e., ele pode ir para todos os lugares possíveis. E é isso que acontece nos primeiros compassos: ele ataca esse acorde e, depois de uma solução, logo se afasta dela. E não sai mais disso, e não diz coisa com coisa. E nos perguntamos: isso é uma sonata?

Depois dessas meditações, que poderiam se chamar hesitações, ele afirma qualquer coisa (la-si-dó-dó-si). E parece que ele encontrou algo. Daí, desaba em outro improviso, depois da fermata. Então, ele vai indo para outro lugar, logo termina uma coisa, entra em

coisas diferentes. Parece que ele está procurando algo [Canta a sonata, lendo e comentando], parece que ele está desenvolvendo uma idéia. Mas não tem idéia!

Novamente a fermata. Tudo outra vez, até que finalmente .... será que é aquilo? Daí ele repete. No caso aqui, vamos em frente. Logo começa algo contrapontístico. Depois ele começa a seqüenciar isto. Toda vez que existe um motivo que se repete modulando, a gente fala que está seqüenciando. Enfim, tudo improvisado, até o fim e, no final, aparece outra coisa.

Podemos ainda tentar uma outra leitura: ele começa e, dessa primeira página eu retiro que essa peça tem um impulso para cima. Os arpejos dão um impulso para cima. Esse timbre, no grave, que ele consegue com as semicolcheias é incrível! E, de dentro dele sai o arpejo para cima, que inicia um tema. Mas logo, há um improviso. O que é que isso quer dizer?

Que tem algo de improvisado e hesitante, tem. E, quando se tem isso, na música, sempre encontro na introdução, que tem o sentido de criar uma expectativa. Como a gente cria essa expectativa? É um vir a ser, um levar para. São as hesitações. Uma introdução é um vir a ser de algo. De certo modo, vão-se buscando alguns motivos. Hesitação: uma introdução é isso. [Faz ouvir novamente a introdução da Sonata op. 111, de Beethoven, enquanto aponta e comenta as hesitações, fazendo uma comparação metafórica com uma relação sexual] Primeiro tema [Aponta o primeiro tema]. Ele faz essa introdução toda e o tempo todo ela me parece interessante. Duas coisas saem de dentro da introdução: o impulso para cima (tudo isso até a barra dupla, é uma introdução, que está dividida em duas partes: uma que são os preâmbulos e a outra que é um mandar ver). [Vai analisando a peça, lendo a partitura] Aqui é o segundo tema. E só sei que é o segundo tema por causa da harmonia, porque é um puro improviso [Canta]. O primeiro tema também é quase inviável. Só é o primeiro tema pela localização harmônica. Percebam esse gesto de "levare", de ir para algum lugar.

Nesta sonata ele está, de certo modo, dizendo como é fazer uma sonata. Não é à toa que essa é a última sonata dele. Ele faz uma experiência. E alguns caras, na época dele, sacaram isso. É um improviso e, nos lugares chaves harmônicos, ele põe o que se espera de lá.

Aqui ele está improvisando para dizer que compor é um improviso em câmera lenta. E Beethoven estava querendo dizer isso. Enfrentou um improviso, porque sabia muito bem o que queria dizer.

Recapitulando: ele vai fazer uma introdução, que tem umas hesitações, mas que tem alguns acertos de idéia: introdução que está dividida em alguns momentos. Gesto: de cara, ele encontra um gesto, roupante: faz uma repetição disso, e faz uma série de meditações harmônicas hesitantes. Depois vai chegar a uma espécie de codeta dessas meditações, mas que também é uma introdução que eleva a um timbre, de onde sai o gesto. Daí, chega a exposição, que é onde ele vai à cata do primeiro tema (o próprio), ponte, codeta, introdução, coda, segundo tema, coda. Depois, volta tudo. Toda parte inicial é, portanto, uma introdução.

Recolocando, aqui, vou tocar outra vez enquanto aponto as partes, na lousa. [Faz ouvir novamente] A codeta é a única coisa mais concreta; notem: repete oitava abaixo, típico de codeta. Encontra o timbre e, de dentro dele, sai o gesto. Ponte - 1° tema - 2° tema, que é um tipo de fugato e é todo improvisatório: quase uma introdução, uma busca. Repete tudo. Deixa bem claro que é isso.

No desenvolvimento, notem que ele é feito a partir de uma escrita fugata, que diz de uma época anterior à de Beethoven. Fica modulando [chama a atenção para o gesto] sempre desenvolvendo. A peça toda parece que ele está improvisando. Como um improviso, mas escrito. Chama a atenção para a memória de um tema dele próprio (Beethoven antigo) no

meio do desenvolvimento. Notem que ele está improvisando, então, tudo pode. Daí chega a uma codeta mágica: parece um estudo de Chopin, já!

Ouvimos como a sonata op. 111, de Beethoven, é uma metalinguagem do processo criativo. O que é isso? Enquanto a música se desenvolve, ela faz um comentário sobre como se faz uma música. É uma reflexão sobre a criação, só que feita com a própria criação. Como se vê isso? Através do improviso. Compor é improvisar em câmera lenta. Aqui, ele improvisa em câmera rápida. Ele coloca, em lugares chaves da tonalidade, materiais de um improviso. Ele já havia feito 31 sonatas só para piano. Ele sabia o que era uma sonata. Se ele fez essa assim, era para passar um recado.

Vamos a outro caso. [Faz ouvir Klavierstück XI, de Stockhausen] Entenderam? (Não). Eu mesmo respondo: vocês entenderam tanto quanto o Beethoven da primeira vez. O que essa peça tem de comum com a outra é que ela também trabalha com a hesitação. Tem silêncios, e logo muda de tempo e caráter. Então, observar os silêncios e perceber que foi tão incompreensível quanto o Beethoven, na primeira vez. Ambas são muito fragmentadas. [Faz ouvir, novamente, Klavierstück XI] Essa é a peça [Mostra a partitura e a explica, lendo a bula, para a classe]

Então, isso que vocês vão ouvir é uma execução dessa peça com o Kontárski. [Faz ouvir] Vejam que também é cheia de hesitações, de pausas, como a de Beethoven. O que a gente ouviu foi, novamente, uma peça em que o projeto central é uma metalinguagem do processo criativo. Que diferença a gente encontrou entre as duas?

No caso de Beethoven ele está trabalhando com a idéia de processo criativo; então, ele localiza, de acordo com a linguagem da época, as coisas e coloca, nesses lugares, as hesitações de quem está buscando a criação. Ele não compunha improvisando. Basta saber que, para conseguir o tema da Apasionata, ele fez trinta e tantas tentativas, até que o tema se adaptasse à idéia fundamental da obra, ao projeto que ele tinha pensado para por à prova o sistema tonal. Enquanto que, no caso da 111, ele põe, no lugar das coisas, materiais que já não são.

No caso da peça do Stockhausen, o intérprete vai decidir a realização da peça. Ele faz uma metalinguagem do processo criativo, mas sobre o paradigma. Na peça de Beethoven havia as localizações (sintáticas) do discurso. Ele tinha, de antemão, as localizações no discurso através do sintagma. No caso de Stockhausen ele põe, de antemão, o paradigma. O discurso é o paradigma.

No caso de Beethoven, o paradigma é o sistema tonal. Beethoven está dizendo que não há sonata depois desta. No caso de Stockhausen, ele fez todo um sintagma: compôs um discurso. Depois ele fez com que isso se tornasse um improviso. É o oposto de Beethoven.

Isso tem um sentido: o sintagma de Stockhausen ainda vai ser um sintagma. É uma meditação sobre a criação, mas não mais no tonalismo. No tonalismo, o importante é o paradigma (sistema tonal), em última análise. Em uma música não-tonal, o sistema de referência não determina as coisas como no tonalismo. O tonalismo é determinante. As sonatas, conhece-se. E Beethoven terminou fazendo uma crítica. Stockhausen, não. O sistema de referência não pré existe à peça como no caso de Beethoven. Então, o próprio discurso, que era o sintagma, transforma-se em paradigma.

Neste processo, Stockhausen transforma o sintagma em paradigma. No caso de Beethoven, não. Ele tinha um paradigma e fez um sintagma meditando sobre as coisas.

Então, temos algo muito concreto: metalinguagem sobre o processo criativo. Mas a de Stockhausen não tem pé nem cabeça porque não há uma linguagem. Mas isso também não é culpa dele.

Aula II_11/12	***Data: 04/12/2000***

[Nessa aula, os alunos apresentaram um trabalho sobre teatro musical e vamos transcrever apenas os comentários do professor] Isto é divertido e é uma experiência que fazemos com a percepção, com a invenção, etc; e é uma maneira de se enfrentar no universo da música contemporânea. Como teria sido eu estar no lugar de vocês? É uma coisa triste. Será que eu passaria o resto da vida assim? É divertido, mas cansa. Que destino miserável! Tem de reverter isso! Mas gostei das idéias, algumas surpresas, etc. E tínhamos um modo de abordar isso: a música de hoje. E o outro lado é que não há uma relação com a música. É engraçado, mas cansa.

O que mudou? É que há alguns anos atrás havia outra possibilidade. Hoje, não. Como seria estar aí? Mas a minha posição também não é fácil: ter que falar um monte de coisas que não acredito. Vamos, mais para frente, conversar um pouco mais sobre isso. Não ter nada é ruim. E temos que sacar como sair dessa.

Para terminar essas reflexões sobre a metalinguagem, vou mostrar um trabalho de Mozart: "Brincadeira de Dados Musical" [O professor lê as instruções, mostra a partitura, explica-a, chama um aluno ao piano para realiza-la em sua primeira apresentação] Tocada assim, não faz sentido.

Esse trabalho de Mozart vem de uma paixão pela matemática. [Lê as instruções] Vamos tentar, uma vez, fazer o jogo [Pede a um aluno que escreva rápido e legível para que faça a partitura. O professor anota os resultados do jogo na lousa, enquanto uma aluna vai jogando os dados e dizendo os resultados na tabela de Mozart]

Bem, aqui ele diz que, com isso, pode-se escrever Ländlers, minuetos, rondós, etc. A única coisa que tem de fazer é proceder o jogo de acordo com a forma. Para um rondó, por exemplo, fixa-se a primeira tabela e muda-se a segunda intercalando-as. [Pede a um aluno para tocar um feito previamente] Se for ABA, então repete-se a formação com a primeira tabela. [Pede para tocar outro] Há compassos com duas alternativas: na primeira vez é uma, na segunda, outra. É incrível como todos têm classe, não é?

Todas as possibilidades foram previstas e isso é impressionante. Em 1700: muito antes que qualquer pensamento de ordenação de dados, etc.

Mais um caso de metalinguagem. E do processo criativo. Como é o caso de Beethoven descrevendo como se faz uma sonata. E a de Stockhausen. O que há de diferente?

Na primeira, existia uma forma pré-estabelecida, dada pelo sistema tonal e Beethoven levou às últimas conseqüências até que, no final, ele escreve uma sonata sobre a sonata. E coloca as hesitações da escrita. E ele vai localizando discursos, porque retirou todas as características dos materiais: o primeiro tema como primeiro tema, etc. Lá ele não pensa isso. Só coloca o lugar das coisas, mas não as coisas. Compor é improvisar em câmera lenta. Ele pensou e pôs as hesitações.

No caso de Stockhausen, ele escreveu os sintagmas, de antemão. E eles se transformaram em paradigmas [Explica outra vez a definição de paradigma e sintagma]. Beethoven faz das hesitações, o discurso. Stockhausen, não. Escreveu os sintagmas. Todos os 18 fragmentos, antes de qualquer coisa, foram escritos. E esses discursos viraram paradigma. Na linguagem verbal, às vezes isso também acontece: "muito bem, obrigado", por exemplo. Essa frase já está pronta.

Um dos fundamentos da composição musical é poder recusar ou não certas inspirações. Tenho que os cadernos de notas de Beethoven são uma prova disso. Neles está tudo o que ele refutou. Ele sabia que toda a base da composição musical é a recusa. Nesta não. Ele põe as hesitações e dá essa sonata muito louca.

Stockhausen, não. Escreve os paradigmas que depois vão ser submetidos ao ***modo de jogo*** (que é a forma). A forma sonata tem um modo de jogo. Ou tem, ou é acaso.

Nos trabalhos de hoje, estirpamos o acaso porque buscamos o significado. [Explica, de novo, a peça de Stockhausen] No segundo caso, ele está fingindo que trabalha sobre um eixo paradigmático, porque não tem: só tem sintagmas. Isso é diferente da música do passado e dos ouvintes, intérpretes, etc, porque todos conheciam o sistema de referência. E isso é diferente de Stockhausen, porque o sistema de referência da peça dele ninguém conhece: está na cabeça dele.

Ficou clara a diferença entre um caso ou outro? (Sim) E, no caso de Mozart, ele tem um sistema de referência, monta um léxico e faz um discurso. O léxico, aqui, é como um dicionário. Ele entendeu a gramática, que é como se faz o discurso, e fez o discurso.

Isso é uma metalinguagem à medida que ele faz os discursos sobre a língua. Não sobre a linguagem. Ele se construiu um léxico suficiente para mostrar um discurso.

Mostramos três casos de metalinguagem e isso mostra o que faz a investigação. No primeiro caso, escreve sobre o sintagma. No segundo, sobre o paradigma, mas está sem o significado. Diferente da linguagem verbal que tem um significado, porque não é só aprender uma palavra, mas apreender o fundamento da palavra com aquilo que a palavra simboliza: aprender uma língua é isso. No caso de Stokhausen não havia isso. Havia pequenos discursos, que ele mesmo acredita que são de Sirius, etc. Ele erigiu, como paradigma, uma série de sintagmas. Uma língua não se inventa sozinho. É feita coletivamente. Esse é o primeiro drama da música do século XX: não temos um língua para nos comunicarmos. Mas não é por isso que vamos fazer como Poulenc. No terceiro caso, Mozart fez uma metalinguagem que coloca a gramática do discurso. Ele tem sintagmas que são paradigmas, porque são fonemas mínimos. Ele sabia que é com os acordes que se tem o primeiro significado. Ele entendeu a mecânica: põe sobre a tônica, a dominante, etc, os fonemas e, assim, cria o discurso porque entendeu a gramática.

Não é à toa que, no século XX, temos sintagmas que se tornaram paradigmas: não podemos exigir que as pessoas nos compreendam. No caso de Mozart, ele fez sobre o significado. No caso de Stockhausen não há significado.

Aula II_12/12	***Data: 11/12/2000***

[O professor pede ao aluno Maurício De Bonis para que toque, ao piano, os Miserere, de Willy Correa de Oliveira] Ele vai fazer uma demonstração ao vivo. Todos com uma folha de

papel e lápis na mão para anotarem o que vier à cabeça. É para fazer uma crítica. Lembrem-se que estamos falando de metalinguagem. [Os comentários dos alunos são muito pessoais e pouco têm a ver com as peças, portanto não transcrevemos. Os comentários do professor dão uma idéia dos tipos de comentários feitos pelos alunos] Vou pedir licença para repetir mais uma vez. Vou falar um pouco antes de cada uma. Estamos trabalhando com a idéia de metalinguagem e queria ver como vocês se movimentam dentro disso. Vou falar um pouco sobre as peças de um modo geral.

Essas peças surgiram da seguinte maneira: a primeira coisa que chama a atenção é a brevidade delas. A segunda coisa é que sempre há algo de desconcertante, seja pela brevidade, seja pelo tipo de informação que elas carregam. Esses aspectos poderiam ter sido analisados: o desconcerto e a brevidade. Vejam que algumas coisas não são muito habituais.

Isso veio de ter visto um livro de um pintor francês chamado Rouault que é um livro de gravuras e, o que chama a atenção nessas gravuras, é o desconcerto. Ele chamou essas gravuras de Miserere. Essas gravuras não se comportam como gravuras: têm algo mais aliciante, isso sem falar nas qualidades plásticas. Mais do que isso, elas estavam carregadas de significado. Eram algo que diziam, mais do que representavam.

Essas peças não se comportam como peças. Seriam como essas gravuras: desconcertantes. E em preto e branco, isto é, feitas para piano. Elas têm uma idéia e nem sempre a idéia é musical. Cada uma tinha uma idéia assim e algumas delas já existiam anteriormente. O material musical é apenas o material, mas para dizer outra coisa. O que importa mais do que tudo é o aspecto semântico: dizer alguma coisa.

[O professor comenta cada peça e, posteriormente, o aluno toca]

A primeira foi aproveitada porque era muito curta. E já existia. A melodia tem, para mim, um significado. E veio com essas notas para torná-la estranha. Essa é a miserável das miseráveis.

Em seguida, na ordem que ele tocou, tem o "pente com chá preto". Isso foi um vendedor que eu conheci. E ele vendia, em uma caixa de camisa, sacos de chá preto e pente. Isso é muito inusitado. Isso como uma peça para piano, dentro do conjunto, deveria causar estranhamento.

A terceira é uma melodia que eu conheci quando criança. É uma melodia popular do Rio Grande do Sul. E o que ela tem, é que me veio a idéia com esse contraponto. É tudo, menos normal. São combinações muito estranhas. O próprio dessas peças é que não foram compostas. Ou eu tinha uma idéia, ou não tinha. Essa trabalha com um cânone e a combinação desse cânone: onde se inicia, onde termina e como se entrelaça.

A próxima cita isso de passagem e deveria soar estranha. Tem a presença desse mi bemol com esse timbre e a melodia é a citação de um hino religioso que versa sobre o Apocalipse.

A quinta é de uma canção de ninar com a qual eu fui ninado.

A próxima teve esta a quatro mãos. E, na hora de tocar, alguém aparecer da platéia para tocar deveria causar estranhamento. É um canto que escutei em um cinema quando criança.

A seguinte é sobre o canto de um sabiá que tinha em casa quando eu era criança. Esse é o canto do sabiá.

A próxima é a primeira de todas que fiz e trabalha com a idéia dessa melodia [Toca, ao piano, a melodia]. Vocês conhecem essa melodia? (Não) É a melodia de uma missa Réquiem

gregoriana e já foi citada na História da música por tanta gente ..... mas o que restou? [Dirige o aluno que toca. Pede para que ele toque mais rápido e que ouça a ressonância e provoque, na melodia, o mesmo diminuendo]

Esta foi uma reação de quando eu soube que uma prima de quem eu gostava muito na infância está com câncer. [Canta um hino] isto está na mão esquerda e, na direita, uma melodia infantil [canta]. Isso junto deveria causar certo estranhamento.

A próxima lida com uma canção que uma babá me cantava. E essa babá cuidou dos filhos da família toda, primos menores, etc. E ela me dizia que um primo meu havia morrido de tanto comer ovo. Fiquei muito tempo sem comer ovo. E fiz essa peça.

Essa última veio de um filme da Samira Mahkiahmarf: a maçã. É um filme incrível sobre duas crianças que ficavam presas e fez o filme que é fantástico. Quando veio a idéia de fazer isso aqui, lembrei de um vendedor que cantava esse bordão. O si bemol está aí porque, em iraniano, sib é maçã. Mas o pianista canta sobre lá. Eu queria comer as bolinhas de pena do velho. Comia e, depois, chorava.

A metalinguagem sempre remete a outra coisa que é a linguagem objeto e, daí, cria-se um problema muito grave quando não se tem a linguagem objeto. Tem dois problemas que se colocam nesse conjunto: o primeiro é o que aquilo significa para mim e o segundo, como chegou ali. Isso não fica para outra pessoa. Eu fiz outras experiências. Essa não ajudou muito a responder como chegou.

Em peças dessa natureza, se a gente se concentra nos problemas lingüísticos, não tem sentido porque as próprias peças não estão centradas nos problemas lingüísticos, visto que hoje não existe uma língua viva falada. As intenções, numa peça dessa natureza, podem não ir além de quem as teve. Mas, há casos em que, apesar de todas as dificuldades na comunicação, alguns resíduos filtram-se além das intenções e então só isso já se constitui em uma aventura lingüística, no momento em que a ausência de uma linguagem comum é a grande barreira no relacionamento entre os interlocutores.

Quando não há linguagem fica tudo muito subjetivo. Mas eu fiz outras experiências e as pessoas captavam o estranho que essas coisas têm juntas. Mas hoje eu não saberia dizer.

Todo o problema da arte do século XX é que ela é uma arte metalingüística. Por um lado, se não tem mais uma linguagem, o que resta para a gente. Como se fala uma língua? Pode não ter uma língua mas, no anseio de falar, tem-se um língua: não há uma linguagem, então as pessoas falam sobre coisas.

Quando falo de arte, falo da arte burguesa ocidental. A única arte que se salva disso é o cinema, que é uma arte jovem, mas já decrépita. Prestem atenção: não digo mais nada. Chaplin consegue falar das coisas mais simples porque se exprimiu em uma arte jovem: ele ajudou a fazê-la. Havia um jeito diferente de se contar as coisas, como a primeira cena de "Luzes da Cidade", em que os discursos são feitos em uma língua que não existe. Mas ele fez as músicas dos filmes e são ótimas para os filmes. Fora dali, não se sustentam.

Hoje, como chegar a isso? A música tem uma História e há de se fazer a música do nosso tempo. O que muito fez a arte contemporânea é a consciência de um grande equívoco: arte sem linguagem.

Essas peças (Miserere) são metalingüísticas no sentido de que elas falam do significado. Algo que não é nem a peça. Antes, a peça era o próprio significado mas, para isso, há de se ter uma linguagem. Essas peças não pretendiam ser peças. E houve isso antes? Sim. Mozart tem um divertimento que se chama "Uma Brincadeira Musical", que não se sustenta como peça. Ele brinca de como se escreve algo, como um cara sem preparo. O lance

de dados também não se sustenta como peça. É metalingüística porque é a chave de como se organiza a gramática.

E agora? Como a gente se relaciona? Se as peças se resolvem do ponto-de-vista lingüístico, cria mais interesse. A do pente com chá preto, por exemplo, não se resolve lingüisticamente. É conceitual. Alguns trabalhos do Picasso se resolvem de maneira plástica muito incrível. Mas outros não. Nem do ponto-de-vista estético, nem do significativo. No "Almoço sobre a Relva", por exemplo, ele não dá outro significado.

8 1/2 do Fellini é uma grande obra de arte. Depois ele só fez merda. Por que? Porque no começo ele devia ter esperança. Depois, não. Hoje a gente envelhece mais depressa. E tem de se tomar cuidados com o corpo e com o espírito. O Fellini tinha vontade de chegar a algumas coisas. Mas para chegar a algo tem de se passar pelo crivo do capitalismo. Eles só vão te deixar passar quando você fizer corpo com eles. Ceder, hoje, é isso. Antes não era assim. Mas sempre no fim de um jogo as coisas se complicam um pouco mais. Como se vai abordar certas coisas? Eles só deixam passar se não se disser nada. Não tenham a mínima ilusão. Então, como resolver essas questões hoje? Nem sempre foi assim, mas hoje estamos vivendo um momento de crítica absoluta.

E teve outros momentos desse na História? Sim. No final do Império Romano, por exemplo. E esses poetas são sofríveis. Não sobra um. No fim da Grécia, também. Tudo desmoronou. Porque eles não tinham o que dizer. Então escreveram coisas chatíssimas, lamúrias terríveis.

E como são as artes deste sistema? Vá ver as artes deste sistema. Por exemplo: a TV. Vá ver como está a TV. Que arte é possível neste quadro que estamos vivendo? Como fazer? Esse é o problema da arte do século XX. A arte precisa de um mínimo de esperança. É necessário. E, para ter isso, sai dessa!: não repita as amenidades que o sistema te impõe. Mas saiba que se você não diz o que ele quer, ele não quer o que você diz (sobretudo quando você tenta dizer o que ele não quer que seja dito: o sistema não suporta ser afrontado). E não é à toa que a arte do século XX clama por significado. No entanto, tem, no século XX, algo de busca. Godard, por exemplo. Essa busca, esse desespero por algo, para dizer algo, também pode ter um vigor.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

ANEXO III

Curso: ***Linguagem e Estruturação Musicais III***

Willy Corrêa de Oliveira: por um ouvir materialista histórico

Dissertação de Mestrado

Mestrando: Alexandre Ulbanere

Orientador: Prof. Dr. Alberto T. Ikeda

São Paulo
Junho/2005

Escola de Comunicações e Artes – ECA - USP
Curso: ***Linguagem e Estruturação Musicais III***
Prof. Willy Corrêa de Oliveira
Transcrição: Alexandre Ulbanere

Aula III_1/13	***Data: 02/03/2000***

Nesta etapa, vamos trabalhar com a idéia da música dodecafônica na Escola de Viena:

a) Vamos pensar como se chegou ao dodecafonismo;

b) vamos analisar algumas peças (1 ou 2 de cada compositor), que deverão ser analisadas individualmente;

c) faremos pequenos exercícios de escrita;

d) escuta das obra de Webern. Por que? :Porque, em primeiro lugar, a obra completa de Anton Webern dura mais ou menos três horas. E isso é uma grande vantagem. Em segundo lugar, porque não se vai encontrar um livro de História da Música ou de Estética Musical que não diga que Webern tem uma enorme importância para a História da Música. Então, vale a pena conhecermos a obra para termos uma opinião concreta.

Apresentamos, agora, algumas razões para o estudo do dodecafonismo:

1) A música dodecafônica foi um dos grandes marcos da História, junto com o Canto Gregoriano e a Música Tonal. Porque isso é dito dessa maneira, é que vamos investigar. Mas já adianto que essas Histórias são puras bobagens.

2) Por ser a teoria dodecafônica muito fácil de se entender teremos um sistema de referência para fazermos exercícios. Por que não o sistema tonal? Porque, além de gastar seis ou sete anos para entendê-lo e dominá-lo, teríamos que viver no século XVIII (quando a música tonal atingiu toda sua pujância). Não vale a pena, pois não se pode voltar atrás. Não se emprega um sistema sem o espírito; e o espírito é equivalente ao momento. E o espírito das música dodecafônica? É o espírito do que vivemos! Pega-se o espírito com grande precaução, só para termos como estudar o discurso musical com algo coletivo (sistema de referência). Vamos usar o dodecafonismo como caução para poder discutir os problemas da criação. Vamos estudar as regras e aceitá-las. Todos aceitando, teremos na sala de aula uma universalidade. (Quando Beethoven escreveu, também aceitou as regras do jogo e o levou às últimas conseqüências. Agora não se sabe mais o que é música tonal e se quer escrever tonalmente.) Portanto, escrever algo com um sistema de referência é uma atitude e deve-se:

a) ter consciência das regras do jogo e saber relacioná-las com o que está em volta, isto é, não cometer erros idiotas;

b) buscar surpreender, isto é, criar.

3) O problema da música no Ocidente. Em toda a História da Música há relação entre a produção e o consumo, garantindo-se um aprimoramento. Na idade média, a música era produzida pela Igreja e consumida pela Igreja. A Música tinha a função social de entorpecer o povo e garantir o poder do Rei e do Clero. (Algumas igrejas dessa época têm até dez segundos de ressonância, o que, para o Canto Gregoriano, é um ganho de qualidade enorme.) Produziram uma música que foi influente em toda a Europa. (Antes do Gregoriano, não se sabe como era a música do povo, mas depois sim, porque o povo incorporou a música da

Igreja como sua própria cultura.) Foi um Sistema de Referência imposto por São Gregório que, por ter o poder tão grande, foi aceito como universal.

À medida que o poder secular foi aumentando, o Rei passou também a ter uma música, que seguia paralela à da Igreja, mas já sem o mesmo respeito às regras do jogo. No entanto, sempre se escrevia e se consumia.

Com o absolutismo, a Igreja manteve seus privilégios, pois mantinha o poder do Rei, que tinha, agora, uma música ainda mais forte que a da Igreja. A Música, na Igreja, nunca mais voltou a ser a mesma. A Música do Rei já não tinha mais os modos gregorianos, mas apenas dois modos: maior e menor. Depois, o tonalismo. Até que, em 1789, cortamos a cabeça do Rei. Então, a burguesia tomou o poder, mas o esforço que ela fez para isso (para enriquecer e explorar), impediu-a de estudar. E colocamos a "Liberdade". (Mesma música com novo espírito.) Exemplo:

Toca a Mazurka em Lá menor (op. post.) de Chopin e compara com a Sonata em Dó maior (Kv 551) de Mozart e conclui que o primeiro exemplo não é tonal. Chopin trouxe para os restos de tonalismo, tudo da música polonesa.

No Romantismo também não havia tonalismo. Entraram nos restos tonais, os valores burgueses: nacionalismo, individualismo, etc.

Esse espírito não podemos ter, porque é terrível dizer uma coisa e viver outra. Por isso os artistas românticos morriam jovens. Por terem sensibilidade, ainda, e não suportarem a hipocrisia que hoje suportamos.

À medida que o capitalismo vai avançando, a ênfase continuou sendo a individualidade. A música tornou-se individualista porque tudo é individualista. (Tudo se relaciona.) O lucro, para existir, tem de ter uma ênfase no individual. Perdeu-se o social.

Embora ainda se fizesse música, ela já não tinha mais função social. A não ser a música que dava lucro. Portanto, não existe música erudita. Nem popular. Mas uma música urbana, ou de consumo, cuja função social é entorpecer as massas e gerar lucro.(Os migrantes vinham de diferentes localidades para as grandes cidades e, ao chegarem, perdiam a identidade pois não tinham mais a vida e a música de suas terras de origem. Portanto, o sistema engendrou uma música para entorpecer a massa e evitar um sentimento de desconforto cultural. Tal música é feita basicamente de repetições de coisas velhas, ou seja, sem criatividade; além de um baixíssimo nível intelectual.)

A música erudita continua sendo um testemunho da capacidade humana em cada época.

Nesse contexto, Schoenberg criou o dodecafonismo. Dois pontos podemos comentar:

1) Ele teve necessidade de um sistema universal, mas como pequeno burguês, ele quis dotar a Humanidade de um sistema de referência.

2) A História da Música no capitalismo: cada um faz o que quer, porque ninguém quer nada.

Então, por que estamos aqui?

Em primeiro lugar, porque o homem não pode prescindir da música. A música é uma linguagem, mas no capitalismo é uma linguagem de baixo nível. Essa necessidade é suprida, na média, pela música popular. (Ponto de vista social.)

Do ponto de vista pessoal, temos a pergunta que Rilke se fez e fez a todos nós em "Cartas a um Jovem Poeta": Eu morreria se não fizesse música? Se a resposta for não, então pare. Mas, se a resposta for sim, faça bem feito, porque isso pode ser um resquício de

humanidade e, apesar de ninguém poder saber se você faz bem feito, isso pode lhe garantir um prazer pessoal enorme. Porque se você fizer de qualquer jeito e sua ignorância impede-o de verificar, isso pode também, sem dúvida, te dar algum prazer. Mas esse é o prazer da ignorância, o prazer da boçalidade.

Uma outra maneira de olhar a História: apesar de tudo o que aconteceu nesse século e de não haver música, ainda assim é bom fazer música mesmo que para ninguém.

É um desejo humano, a música, e tão grande às vezes, que muita gente se dedicou a isso, e até com seriedade (Bártok, por exemplo), porque tem-se, pelo menos, um prazer individual. Mas não social. Mas ter consciência já é um bom passo. (Um escravo só é escravo até que perceba que é escravo. A partir desse momento ele pode continuar escravizado, mas ele sabe o que isso significa. - Hegel.)

Aula III_2/13 Data: 09/03/2000

Podemos começar o estágio seguinte de várias maneiras: ou poderíamos começar com a teoria geral do dodecafonismo, possibilitando já escrever alguns pequenos exercícios; ou poderíamos tentar dar um testemunho histórico, tenteando entender como se chegou ao dodecafonismo; ou ainda, ouvir os compositores da Escola de Viena e entender suas trajetórias musicais, isto é, o que e como escreviam antes e como e o que passaram a escrever depois de tomarem contato com o dodecafonismo; ou poderíamos começar analisando algumas peças, mais ou menos duas de cada compositor da Escola de Viena, para compreender as características e as diferentes maneiras de se relacionar com o dodecafonismo e, depois disso, escrever alguns exercícios, etc.

Sugiro começarmos por uma justificativa histórica para entender a origem do dodecafonismo, assim poderemos saber com o que estaremos lidando. Aliás, deveríamos tentar sempre fazer isso com todas as coisas com o que vamos trabalhar.

Várias tentativas de justificativa histórica do dodecafonismo foram feitas por seus próprios teóricos: Willy Reich, o próprio Schoenberg escreveu sobre isso, Rufer, etc. Cada um deles tentou dizer que chegar à música dodecafônica foi um acontecimento histórico. Eles quiseram justificar o dodecafonismo historicamente. [E algo desdenhosamente, diz] Numa tentativa de justificarem-se a si mesmos. O próprio Schoenberg escreveu que o dodecafonismo manteria a hegemonia da música alemã por mais cem anos.

Mas, o mais interessante desses teóricos, na opinião pessoal do professor, foi René Leibowitz, que por ser marxista e evitando métodos de análise metafísicos, como justificar a História através de gênios ou datas, pensou a História a partir do material musical. Ou seja, sua História da Música é baseada no material musical e não em alguma verdade metafísica, com gênios ou revoluções ou datas históricas, tão ao saber da historiografia burguesa. Enfim, uma História diferente das que se encontram facilmente por aí. Vejam um exemplo: essas Histórias dizem que a primeira audição da Sagração da Primavera de Stravinsky foi um escândalo. Mas ninguém se pergunta quantas pessoas estavam no teatro... Então devemos acreditar completamente que, na França, um país explorador (com colônias na África e na Ásia) e um dos mais reacionários burgueses da época, num teatro minúsculo de Paris, que tal acontecimento tivera sido um tal *escândalo*: a apresentação de um balé? Um escândalo mundial? A partir da França? Quantas pessoas estavam no teatro, para que o dito escândalo tivesse o foro de um escândalo mundial?

Leibowitz não incorre em petulâncias tão grosseiras quanto essas. Ele investigou a História da Música ocidental e percebeu que os primeiros mil anos de música ocidental foram feitos de música monódica e de tradição oral. Mais ou menos como é a música oriental. E podia ter ficado assim indefinidamente. Mas no ocidente, algo diferente aconteceu e tivemos uma História.

No começo do Cristianismo, as mulheres tiveram uma enorme importância e participavam ativamente dos ofícios. O cristianismo foi uma religião que, pelo menos no início, foi muito acolhedora às mulheres que podiam, inclusive, dirigir os ofícios. Portanto, as mulheres cantavam nos ofícios. Até que os machos afastaram-nas de algumas funções primordiais do culto.

O Canto Gregoriano demandou muito estudo. Os sábios da Igreja devem ter tido muito trabalho para adaptar os modos gregos, estudar o sistema de referência e escrever com consciência do material. A consciência do material musical não é uma ocupação do músico popular. O importante, na música popular, é seu testemunho étnico. Já à música erudita o pleno conhecimento do material musical e do sistema de referência são o fundamento para o testemunho da capacidade de invenção intelectual. Se no nosso tempo a capacidade é essa que estamos vendo e ouvindo, paciência. É o que pode dar uma sociedade baseada no lucro.

Para conseguir transmitir todo esse estudo e, principalmente, padronizar o canto das várias regiões católicas da Europa, precisou-se de uma escrita, pois a música já estava complexa demais para ser transmitida oralmente. Então, desenvolveu-se, inicialmente, uma escrita rudimentar, pois o corpo das orações era salmódico (silábico). E isso continuaria assim se os homens não tivessem tido a vontade de sobrepor duas vozes. E, para isso, temos duas explicações: ou os homens, depois que as mulheres não puderam mais participar dos ofícios, cantavam em quintas (por não alcançarem a oitava em toda a extensão das cantorias); Ou dada a vontade de cantar a mais de uma voz, utilizaram-se da quinta. Tivessem seguido cantando apenas em oitavas, algumas cantorias seriam proibitivas. O fato de terem cantado em quintas ajustava duas questões básicas: por um lado a quinta, sendo segundo harmônico é mais naturalmente entonável, e a extensão no campo de tessitura das cantorias, acomodava-se melhor à amplitude das quintas. Bem, passaram a cantar em quintas e perceberam a enorme dificuldade que o trítono impunha ao canto. Assim, pois, ao invés de Fá-Si, passaram a cantar FÁ-Si bemol ou FÁ sustenido-SI, dependendo do caso. Ao alterarem as primeiras notas que dificultavam a entonação, haviam apenas iniciado um ciclo que, pouco a pouco, foi corrompendo a natureza individualista do modo: ao cabo de aproximadamente duzentos anos a individualidade dos modos transformava-se paulatinamente frente às novas relações de trítonos que sempre haviam de aparecer.

Depois de sobrepor duas vozes, não foi difícil pensar em sobrepor outras tantas. Temos um exemplo que deve ser uma das primeiras peças polifônicas registradas. O “Rex celi domine”. O que devemos observar?

O primeiro fato extraordinário é que esses músicos já tinham a consciência de que as quartas, paralelas o tempo todo, podiam resultar no trítono. Então, percebemos o esforço para evitar as quartas paralelas no início: do uníssono, a primeira voz caminha passo a passo até a quarta.

Outro fato a ser observado é que, nas duas últimas notas a primeira voz volta para o uníssono. Por que? Porque, naquele ponto, inicia-se a cadência. "Quando começa uma música nunca se sabe para onde vai, mas quando termina conhecemos por inteiro seu destino modal." - Sto Agostinho. A cadência é importante, aqui e nessa época, porque define o modo, e porque é um sinal (uma pontuação) de que a música vai terminar. Um sinal social. Quer dizer que a cadência tinha um sentido, um significado. Um outro significado social, é que as terças só

eram aceitas como harmonias de passagem, porque eram consideradas muito dissonantes. Um homem medieval aceitava melhor ouvir uma segunda que uma terça, muito provavelmente por ouvirem muito as quartas. A percepção musical está ligada à percepção social. É um código social, sinais que têm significado social. Vê-se, por exemplo, que a terça só aparece muito depois de Machaut, na música européia. Exceto na Inglaterra, que muito antes, já tinha a terça incorporada à sua música. Por que? Por ser uma ilha, sua sociedade desenvolveu, longe do continente, uma percepção musical diferente.

Ainda dizia Leibowitz: veja o esforço que o compositor medieval fazia para ser claro. Nessa peça, temos que esse esforço é representado como a seguir:

- pelo ritmo, que tem valores iguais sobrepondo-se, para facilitar a compreensão do texto;
- esse mesmo ritmo é utilizado como princípio unificador da peça;
- a quarta, para onde ele caminha, tentando evitar o trítono, permanece por um bom período e depois cadencia o modo.

Daí temos que, um sistema de referência gera uma prática musical, que gera uma teoria. Ou seja, a teoria surge dessa prática. A Música Erudita, diz ainda Leibowitz, é um ato de vontade. Tentar resolver o trítono foi um ato de vontade. E a polifonia foi a síntese das vontades do homem. (Começou sobrepondo duas vozes e desejou sobrepor tantas quantas fossem possíveis.)

Leibowitz pensava, ainda, que a polifonia é o grande princípio unificador da música ocidental. Somente a música ocidental é polifônica.

E, para se entender ou se explicar melhor os projetos musicais, cada vez mais complexos, a escrita musical teve de evoluir. Portanto, a nossa História também é de uma escrita musical.

Há duas qualidades de polifonia: o contraponto e a harmonia. Contraponto pode ser entendido por linhas que se sobrepõem e Harmonia, por acordes que se sucedem. A polifonia é as duas coisas, mas tende sempre para uma delas.

Os modos são diatônicos e são: jônio, o de dó; dório, o de ré; frígio, o de mi; lídio, o de fá; mixolídio, o de sol; eólio, o de lá; e hipofrígio, o de si. O que isso quer dizer? Que, a partir de cada centro, os resultados melódicos serão diferentes. Isto é, o mesmo fragmento musical iniciado em cada centro modal, soará diferente. Isso se dá por causa dos intervalos mi-fá e si-dó, que particularizam cada modo. O modo é individualista. Diferente da tonalidade, que é universalista. [O professor, ao piano, toca um trecho de um salmo da antífona de uma véspera iniciando-o em cada centro modal e, em cada um, o resultado foi diferente. O mais próximo da melodia original foi conseguido sobre a região da dominante (distância de quinta). Em seguida, ele toca o tema da sonata em dó maior de Mozart e percebemos que, em qualquer tom, o resultado será o mesmo]. É isso que entendemos como individualista e universalista.

A grande força do sistema modal é o caráter particular de cada modo. Esse caráter particular é dado pelos intervalos de meio tom mi-fá e si-dó. Os meios tons é que particularizam cada modo pois, em cada centro modal eles estarão a distâncias diferentes do início da melodia, modificando as relações intervalares , de maior para menor ou vice-versa, da melodia. Essa grande força do modalismo também foi a gênese da sua deterioração. A dialética explica muito bem e claramente que cada sistema tem, em seu próprio bojo, seu elemento de destruição. Aquilo que faz um sistema crescer, também o destrói ou deflagra sua destruição. Por exemplo, o lucro fez crescer o capitalismo, mas agora é a causa de seu declínio.

[O professor toca, ao piano, um modelo de cadência modal a partir de cada centro, e percebe-se o modo pela diferença no resultado melódico. Portanto, a cadência definia o modo pelas "deformações" no modelo da cadência.]

Mas, com o tempo, o homem, após alterar as primeiras notas para evitar o trítono, passou a alterar, também, a cadência. E essas alterações minaram o sistema modal que, com sua particularidade puramente melódica, foi perdendo a personalidade.

O modo tem vocação para o contraponto. E o homem da idade média também tem a vocação para a linha modal, o contraponto. Portanto, não há harmonia modal, mas uma harmonização com os resultados das sobreposições das notas.

Recapitulando: o homem teve necessidade de sobrepor, ao canto gregoriano, mais vozes. O movimento paralelo desaparece e surge o movimento contrário. No século XII, aproximadamente, as sobreposições aumentam para três e quatro vozes. E os homens já haviam descoberto que o princípio unificador é algo que toda peça deve ter. Cada obra deve ter sua própria expressão e não outra. "Se olhares para uma planta, verás que a raiz é diferente do caule, que é diferente das folhas, enfim, ela tem diferentes partes constituintes, mas é uma planta, uma coisa única. Assim deve ser a obra de arte: deve ser uma unidade." - Goethe.

Em tempo: o princípio unificador tem a ver com a linguagem, que é puramente humana. Isto é, com pouquíssimos sinais, máximas possibilidades de comunicação. Com mínimos elementos, máxima informação.

[O professor mostra exemplos e faz comentários. Exemplos transcritos abaixo.]

Exemplo 1: do compositor mais famoso do mundo: Anônimo, temos “Alle Psalite”.

A primeira coisa que chama a atenção é que o motivo que transmite o final da palavra Alleluia (Lu u u ui a) – O PRINCÍPIO UNIFICADOR – pontua por três vezes, ao longo da obra, até sua cadência final. E que, em cada dessas três retomadas, a melodia expande-se a cada uma por um grau conjunto a mais. Garante, com isto, a retenção da memória e a recarga de informação para o ouvinte.

Também é observável que as duas vozes superiores alternam-se no desenrolar da melodia: enquanto uma canta o motivo unificador, a outra se propõe como contracanto e vice-versa, colocando em situação a proposta fundamental da criação poética: através da imitação obtém-se o máximo de informação com o mínimo de material. E imaginar-se esta desincumbência perpetrada por um compositor há mais de mil anos.

Exemplo 2: “Nel mezzo”, de Giovanni da Florentia, que está mais ou menos entre o compositor do exemplo passado e Machaut. Percebe-se uma maior fluência do cantar; e o princípio unificador está contido nos três primeiros compassos, subdividido em dois submotivos A e B que são recorridos por toda a obra, segundo um submotivo ou o outro ou o mesmo encadeados um no outro.

Exemplo 3: “Ma fin est mon commencement”. A Ars Nova foi uma nova expressão e, com Machaut, tem-se a imitação e ainda a imitação retrogradada; ou seja, com o mesmo material, mais informações. Machaut fez a primeira peça de fôlego (Missa) e, nessa Missa usa dois elementos como princípio unificador: usou durante a peça toda o mesmo Cantus Firmus e variações sobre uma célula rítmica básica. Tudo com o afã de dotar uma obra com força e identidade de um princípio unificador. Temos dois exemplos de Machaut e, segundo Stravinsky, foi nesse momento (aproximadamente 1300, 1370) que se deu a maior expressão rítmica do ocidente. Mas essa rítmica refinada deve-se ao modalismo, pois cada linha sendo solta, pode ter maior variação rítmica. Atentar para a canção "Meu fim é meu começo, meu começo é meu fim", onde a idéia básica é chegar até o meio da peça e, depois, retrogradar

tudo: o que confere não só a seiva fundamental de seu princípio unificador como a própria duração da peça é a soma de sua própria retrogradação.

Por volta de 1400 surge a Escola Flamenga e tem-se outra transformação, pois esses músicos trabalham também com a imitação e a retrogradação, mas trazem a inversão e o retrógrado da inversão como procedimento para a mesa de trabalho do compositor. Novamente o princípio unificador está articulado de outra maneira, em quatro ordens fundamentais: o rectos, o retrógrado do rectos, o inversus e o retrógrado do inversus. [R, RR, I, RI; também proposto como O, RO, I RI] Outra característica é a utilização de mais vozes, de muito mais vozes [em Laudate Dominum (Magnum Opus Musici) de Orlando de Lassus, temos 50 vozes]. Mas agora já não se define mais o modo. Tem-se a sensação de maior-menor, mas não uma definição clara do modo, devido às alterações já comentadas [demonstradas ao piano].

Exemplo 4: de Josquin de Prez, "Mille Regret"; que tem como princípio unificador uma movimentação descendente (a música cai o tempo todo) e uma espécie de "ornamento estrutural" que permeia a peça toda. E já há maior preocupação com a verticalidade dos resultados harmônicos, o que diminui a mobilidade interna das vozes.

E, como exemplo 5, de Jannequin (1500, aproximadamente), "Le cri de Paris", que é uma sobreposição de bordões de vendedores da cidade de Paris. Devemos notar como essa canção já está longe do gregoriano. Modificações profundas já haviam acontecido na linguagem musical, no sistema de referência, etc. Para dar unidade, o princípio unificador é o uso dos pregões como Cantus Firmus, neste caso, os pregões são o Cantus Firmus de uma nova realidade, como outrora se originaram no canto eclesial, agora se originam no apregoar dos mercadores. Tem-se um contraponto mais rico, mais solto e já percebemos uma proximidade maior com o tonalismo do que com o modalismo. Mas uma "proximidade" que se ignorava.

Por fim, quando se aplica a mesma cadência para todos os modos, esses perdem o caráter particularizante de cada um, pois eles são unificados devido às alterações e passa-se, de sete modos, a se ter apenas dois: o maior e o menor. Mas, se por um lado perdemos, do outro ganhamos, pois de sete notas iniciais, passamos a ter doze. E isso em 1500. Isso é dialético. Quando perdeu-se a identidade dos modos, o contraponto tendeu para uma harmonia. Mas nesse momento da História, o homem pode ter percebido (e seguramente percebeu) que não tinha ais o sistema modal, mas não sabia o que estava por vir, porque ninguém conhecia o tonalismo ainda.

Aula III_3/13	***Data: 16/03/2000***

Retomando Leibowitz, temos que a música ocidental vem sendo, há mil anos, uma música polifônica. E esses mil anos de polifonia foram suficientes para duas coisas: para dotar de um princípio unificador toda a música ocidental e para que houvesse, nessa música, transformações (Leibowitz chama de desenvolvimento), ou seja, História. (O caminho polifônico dotou a música de uma série de transformações.)

As músicas monódicas (de outras culturas) permaneceram de tradição oral. Mas seria impossível passar oralmente uma missa do Papa Marcello, ou de Lassus, por exemplo. Para entender projetos musicais mais complexos, o homem ocidental inventou uma escrita musical.

Mas, em outras culturas não há polifonia? Sim, em Bali, por exemplo. Mas a polifonia de Bali é uma polifonia de timbres. Na música africana também encontramos esse tipo de polifonia. Mas, alturas determinadas colocadas em sobreposição, só encontramos na música ocidental. E essa sobreposição gerou problemas de afinação que, ao tentar resolver, o homem foi transformando essa música tornando-a, como sublinha Leibowitz, Histórica. A música erudita japonesa, por exemplo, permanece a mesma há, aproximadamente, 700 anos. Então temos que a única música em que as alturas foram colocadas em sobreposição e que "evoluiu" (segundo Leibowitz), foi a música ocidental.

A polifonia, por isso, é o princípio básico unificador da música ocidental e o que gerou transformações na música ocidental. Transformações que Leibowitz chamou de evolução.

E, de fato, a música se transformou, porque, no início, havia sete modos e sete notas. Quinhentos anos depois, havia doze notas, mas apenas dois modos. Como se deu isso?

A cadência unificou o conjunto; isto é, ter utilizado, para todos os modos a cadência do jônio tirou, do modalismo, seu caráter particularizante. Esse fato quebrou com as diferenças modais.

Há nisso algo dialético. O que é óbvio, porque a dialética está em todas as coisas. Dialeticamente, as notas que nem existiam possibilitaram o fim de um sistema de referência e o início de outro. Se tínhamos, com o modo, a particularização, passamos a ter, com a tonalidade, a universalidade.

No início, pensava-se o acorde perfeito como de quarta ou quinta. Isso porque a percepção musical é algo transitório, pois é um fato social. Um exemplo disso é o aparecimento da terça como consonância. Na música inglesa, a terça, como consonância, apareceu muito antes (cerca de cem anos) do que no continente. [O professor toca, ao piano, um Medieval Carrol, entitulado "Nowel sing we", de cerca de 1300. Depois, toca "Mit ganzen Willen" de compositor anônimo do continente, de aproximadamente 1400.] Note-se que, no primeiro exemplo, as terças são abundantes como parte da harmonia. Já no segundo, a peça é carregada de quartas e quintas, e as terças aparecem apenas como notas de passagem.

Pode-se falar em vários níveis de princípio unificador. De forma geral, a polifonia é o princípio unificador da música ocidental. Mais particularmente temos, em cada sistema de referência, também um princípio unificador. E ainda mais particularmente, para cada peça há um princípio unificador.

Outro dado é que o cromatismo, pouco usado no início da tonalidade, foi absolutamente necessário para que ela acontecesse. Ao mesmo tempo, o conceito de acorde perfeito, ao incorporar e sublinhar a presença da terça, dota o conjunto de grande estabilidade na polarização.

A própria sobreposição de terças, que foi a geradora do tonalismo, foi também geradora de seu fim. O acorde do-mi-sol-sibemol, por exemplo, foi, no início do tonalismo, restrito à dominante. A sétima menor ficou restrita a essa função, pois a simples presença da última adição de terça era capaz de desestabilizar o conjunto todo. Mas essa desestabilização, apontando para fora, sentindo-se atraída para outra polarização permite a modulação, fundamento base para a tonalidade. Isso significa, também, que o acorde perfeito, além de gerador da tonalidade, também foi, mais tarde, gerador de seu fim. Todo sistema tem, em seu interior, seu germe de destruição. O germe de destruição da tonalidade foi o cromatismo, que viabilizou-a, mas também a naturalidade com que sétimas e nonas apareciam sem pedir licença em quaisquer dos graus.

As funções modais (sublinhadamente melódicas) não tinham como se desenvolver no tonalismo insipiente porque este tem, como característica, uma condução harmônica mui definida em detrimento de uma ação contrapontística (muito mais afim com o modalismo). O contraponto bachiano pensa as vozes como condução de acordes. No fim do século XVI, a música já tende a ser harmônica e ter o baixo mais rigoroso, importante. Já se havia operado uma transformação tão grande que não havia mais modalismo, mas ainda não se sabia o que era o tonalismo. Então, o contraponto foi abandonado porque, à medida que os compositores precisavam cuidar melhor do resultado vertical das sobreposições (harmonia), as linhas tinham de ser menos livres, o que possibilitava melhormente essa tarefa. Há duas versões de polifonia: o contraponto e a harmonia. Aquela é mais afeita à modalidade e esta à tonalidade. [O professor canta, com um aluno, um exemplo de música antiga] Note que, neste exemplo, o compositor se preocupa mais com os resultados verticais, mais próximo das cadências. No resto, as linhas são mais livres.

No século XVI, chegou-se a um momento em que a tonalidade em sua feição inicial já existia, mas não havia ainda uma consciência das qualidades fundamentais dessa feição. A música ocidental sempre sintetiza seus elementos, e Leibowitz tentava mostrar que, sintetizando seus elementos, a música caminharia para o dodecafonismo. Síntese/problema, síntese/problema, até que houve um salto qualitativo para o tonalismo. Posteriormente, através do mesmo processo de sínteses sucessivas de quantidades, houve um salto qualitativo para o dodecafonismo, na visão de Leibowitz. E Leibowitz permaneceu dizendo a mesma coisa, sem aceitar muito o que veio depois do dodecafonismo. Mas, querer mais de um homem já idoso, quando pensou esse trabalho com a História, seria pedir demais. Uma compreensão mais geral, durante o processo (depois do dodecafonismo, Leibowitz viveu mais vinte anos, aproximadamente) seria pedir demais para esse homem, que já nos deu uma visão genial da História da Música Ocidental. Abarcar tudo, principalmente sua contemporaneidade, seria muito difícil.

Para continuar, devemos discutir um pouco; fugindo, agora, do pensamento de Leibowitz,; a relação entre natureza e cultura. Existirá sempre um diálogo muito estreito entre natureza e cultura. E a História humana é decorrente desse diálogo. Na música, também teremos esse diálogo. Investiguemos os dados referentes à natureza, nesse caso.

O domínio da natureza, aqui, começa pela escala de ressonância dos harmônicos. Isso é o que existe de concreto na natureza. Quanto à música ocidental, podemos dizer que, no início, foi importante ouvir o primeiro harmônico (a oitava). Para explicar isso, temos a tese de que, no início, o cristianismo trouxe a novidade de permitir que as mulheres tivessem parte ativa nos cultos e na vida religiosa. Como cantava-se nos cultos e as mulheres cantavam, então, com os homens, há uma natural propensão para que se cante em oitava, pois o campo de tessitura da voz feminina e o da masculina são diferentes. Possivelmente no século IV ou V, com a Aliança de Constantino, as mulheres já tinham sido alijadas da prática do culto e passaram a ter função diversa dos homens na vida religiosa. Então, se já não havia mulheres cantando nos cultos, como haver duas vozes? Fica impossível se cantar em oitavas, pois os homens também deveriam cantar em oitava. A solução mais natural foi cantar em quintas, que é o próximo harmônico na escala de ressonância.

Se continuarmos a escala, veremos que, para que se repita a fundamental no terceiro harmônico, temos um salto de quarta. Seguindo essa direção, bem mais tarde, o homem ouve a terça. E, até aqui, é o período da Idade Média. Ouvindo a terça, temos, na escala de ressonância, que o harmônico anterior à terça é a fundamental e o posterior é a quinta. Portanto, já temos, com esses três harmônicos, o acorde perfeito. E o próximo passo, na escala de ressonância e também pela sobreposição de quintas, seria a sétima menor, que também aconteceu mas, por dificuldades de afinação, mantiveram-na sob controle, restringindo seu

uso. E, a partir disso, o homem tentava corrigir certas imprecisões da natureza, principalmente no tamanho dos intervalos, experimentando com a afinação. Ao mesmo tempo, as terças vão se sobrepondo e, a partir do dado do primeiro harmônico, desenvolve-se um baixo como função (oitava como reforço).

Essa oitava tem agora um outro sentido. E a quinta (segundo harmônico) vai ter um sentido mais forte: o de dominante. E, incorporando a sétima menor, que se restringiu à dominante, ganhou mais força. Dessa forma, descubro o arcabouço técnico para uma escuta que se transformou.

Se montarmos acordes sobre cada nota de uma escala maior (de dó, por exemplo), veremos que os únicos acordes maiores estão sobre dó, fá e sol. Esses acordes iguais (maiores) estão justamente sobre os graus fundamental, quarto e quinto da escala de dó maior. Mas continuam iguais. Então, o homem dotou de diferenças essa igualdade. Colocar a sétima menor apenas na dominante, foi um indício dessa diferenciação, pois reforça a supremacia do jônico (modo que deu origem à escala de dó maior). A consciência disso se dá através do trabalho de Rameau, que não tinha explicações científicas, mas teoriza muito bem intuitivamente, por estar muito ligado à prática.

O que era diferente (7 modos), agora é igual (dois modos, mas o maior é principal). Só restaram dois modos, que são modelos para que se coloquem cada uma das doze notas. Existe, no jônico, uma estabilidade mais forte porque nele há uma presença maior de notas atrativas (as duas quintas e a sensível), polarizando a nota fundamental (tônica) com maior força entre os outros modos diatônicos. A tonalidade finca-se sobre a movimentação da cadência que opera sobre a dominante e a subdominante para estabelecer a supremacia da tônica, originada sobre o modelo jônico por ser, como já vimos, o mais estável. E a estabilidade do jônico é tão modelar para a tonalidade que serviu como final, desde fins da idade média, para os modos menores. Isso também explica porque, ao padronizar as cadências dos modos, optou-se pela cadência do modo jônico como modelo. O modo jônico, portanto, se mostrou o mais forte no diálogo entre cultura e natureza.

Desses pontos, tiram-se as funções. No modalismo não existem funções. Apenas a nota modal (centro modal). Chegou-se às funções através de uma prática, de uma História. Uma enorme transformação. Ao invés da cor modal, a função tonal. E a força do baixo que, na época de Palestrina tinha já uma força tão grande que mesmo suas obras (essencialmente contrapontísticas) eram publicadas com o cifrado. Depois, foi acertar o temperamento igual, que possibilitou a exploração da universalidade do tonalismo, para consolidá-lo. Tornamos, pois, as diferenças iguais.

Não foi à toa que o primeiro pensamento tonal foi a fuga, pois a resposta à quinta, fortaleceu a dominante. A tonalidade não é natural, mas feita pela cultura. De domínio da cultura. Um dado da cultura que dialoga com a natureza, por isso só conseguir a tonalidade depois de temperar as diferenças da natureza (tamanho dos intervalos). Ir para qualquer lugar e retornar à tônica. Eis a prova da universalidade do tonalismo.

A música do século XVII já é tonal, mas sem a força da subdominante, que é a grande contribuição de Haydn, no classicismo (século XVIII).

Fizemos um percurso, até aqui, até o tonalismo. Agora vamos dar continuidade ao percurso até o dodecafonismo, que era o trabalho de Leibowitz.

Fizemos uma pausa, antes do tonalismo para ouvir algumas peças e tentar entender o princípio unificador e as transformações no sistema de referência.

Com um exemplo de música tonal, prefiro usar um exemplo que exprima bem o conjunto, para termos uma idéia geral. Mais do que isso, cabe ao aluno trabalhar e conhecer esse sistema de referência (tonalismo).

Nosso exemplo é a Sonata op. 10 nº1 de Beethoven. Ao ouvi-la chamaremos a atenção para, em primeiríssimo lugar, o cuidado que Beethoven tem com o sistema tonal. É o primeiro cuidado que ele tem na peça. A tonalidade é sua tese. O material básico é oriundo do sistema tonal: arpejo, escala e cadência.

Beethoven selecionou o motivo básico (acorde, arpejo e cadência), que apresenta no primeiro compasso. Depois, retoma-o na dominante, para repeti-lo, mas com a variação fundamental de estar sobre a dominante, que é a antítese da tônica e, ao mesmo tempo, a reforça. Depois, faz uma nova versão disso. Diz o tema, fechando-o com uma codeta. Mas abre a codeta para fora com o silêncio (compasso 30). Na codeta, vale observar, como resumo do arpejo, ele coloca apenas a sexta, que é o intervalo mais marcante no arpejo e utiliza a mesma sexta como material para a ponte, que se inicia no compasso 31, onde prepara um caminho para ir a mi bemol (relativa da tonalidade principal, dó menor).

O segundo tema (compasso 55) tem um arpejo e uma cadência (nova maneira de dizer o princípio unificador, motivo básico).

Na segunda parte, temos o choque com o acorde maior (compasso 105) e Beethoven põe um tema novo. Mínimo material, máximo de informação. Ele fez uma exposição tão longa que fez um desenvolvimento mais curto, então põe um tema novo no meio. Assim ele tem uma economia enorme, além de ser um exemplo de como e o que se pode dizer tonalmente. Desenvolvimento pequeno para ter equilíbrio com o resto da peça.

Para introduzir de volta o tema, Beethoven usa algo derivado da segunda parte do primeiro tema (compasso 155, em diante).

Mais detalhada essa análise, os alunos devem fazer. Nosso objetivo era apenas apontar algumas possibilidades de escuta.

Coloco duas questões que Leibowitz frisava: o compromisso do compositor com o sistema de referência e o sistema de referência como unificador, que dá unidade ao conjunto. Além desse, cada peça tem um princípio unificador próprio. Uma peça inteira é a animação de princípios básicos que dá unidade à peça.

E esse mesmo espírito está no dodecafonismo, que dota o compositor com um sistema de referência, e a série representa, então, o princípio básico unificador que permearia a peça. Isso dota o compositor de uma salvaguarda para que ele pudesse trabalhar como no passado. Que o facilitasse dizer coisas novas já que, por se tratar de um sistema novo, há ainda muito a ser dito. Quando um sistema de referência entra em declínio, fica cada vez mais difícil dizer coisas novas, porque tudo já foi dito. Então, repete-se. Por isso temos, no final da renascença, por exemplo, uma grande repetição de peças (reconhecimento de procedimentos recorrentes à outrance).

Bem, chegamos àquele ponto (Sonata op. 10, nº.1, de Beethoven). Uma vez fixadas as bases do tonalismo (desde o século XVI) e muitas coisas já serem tonais (fuga, por exemplo), faltava ainda o uso da força da subdominante, que Haydn disponibilizou. Por fim, o último

dito do tonalismo foi a Forma Sonata. Alguns compositores se escondem atrás do nome Sonata que antes significava "per sonare", ou seja, para se tocar. Mas, depois de Haydn, isso passa a ter outro significado. Se alguém lhe apresentar, depois de Haydn, uma sonata sem material tonal, desconfie. Não há forma sem conteúdo. Beethoven leva o tonalismo até seu último dito. Schubert já não aceitou tanto as regras do jogo (sistema de referência). Tentou ser Beethoven durante toda a vida e não conseguiu. Foi Schubert. Sorte! [Aprofunda, através de exemplos, essa última referência]

Schubert trabalhou com o mesmo sistema de referência, mas de forma diferente. Ele não queria dizer o tonalismo. Fez canções incríveis "entortando" o sistema. Por causa disso, quando faz sonatas, soa estranho. Ele não sabe para onde ir com o material e isso o torna enfadonho. Como se em pleno vôo nas asas de uma canção imaginária, na qual um texto, para nós desconhecido, sustentasse o discurso. Beethoven achava o tonalismo tudo. Schubert não.

A forma tem a ver com o conteúdo. Desconfie de quem fala de forma sem conteúdo.

Os românticos trouxeram um novo conteúdo ao antigo (tonalismo): fundiram o que restou do sistema tonal (acordes, modulações bruscas, etc) à bagagem nacionalista de cada um deles. Até que chega Franz Liszt, que é extraordinário, trazendo muitas escalas alheias ao sistema tonal (escalas típicas húngaras, ciganas e outras tantas!). E algo que ele fez como ninguém: o cromatismo. E Chopin também. Em Schubert, ainda não há cromatismo. É um caminhar de sensíveis. Cromatismo, aqui, é um domínio do cromatismo (notas sem resolução). Liszt já havia engendrado uma façanha de organizar as alturas com o cromatismo, com acordes cromáticos, etc. Wagner, que usou bem, também, o cromatismo, baseou-se no trabalho de Liszt.

Portanto temos, no final do século XIX, cromatismo, acordes de sétima diminuta sobre quaisquer graus da escala, despreocupação em encerrar uma peça no mesmo tom do início, etc, porque já não havia mais preocupação em dizer a tonalidade. Ela já estava acabada: já havia sido dita. O cromatismo havia tomado conta. Mas, o que fazer com o cromatismo? Ele é dado a coisas de curta duração, portanto pode-se fazer pouca coisa com ele. Algo que nunca se resolve torna-se enfadonho muito rápido. [Canta uma ária de Tristão e Isolda, de Wagner]

Schoenberg era inteligente e contemporâneo de Scriabin, que havia pensado os acordes de um jeito novo (sobrepondo quartas), conseguindo um resultado incrível. Muito diferente. Schoenberg foi até às últimas conseqüências do cromatismo e depois calou-se por oito anos. Voltou apenas quando descobriu que tinha chegado a algo extraordinário: a Técnica Dodecafônica.

A técnica dodecafônica era uma nova maneira de conceber a organização das alturas. Era um sistema de referência novo. Todo sistema tem, em si mesmo, seu germe de destruição. O tonalismo já havia morrido. Todo sistema nasce depois que outro morre. Então, escrever tonalmente é ser idiota. E o dodecafonismo veio substituir o tonalismo plenamente. Toda vez que criamos, imitamos algo já criado. Que seja o sistema de referência!, que dá os elementos básicos para que se trabalhe sobre. O sistema de referência unifica o conjunto da linguagem. Faz com que a comunicação melhore. Até que se desgasta, e morre. (Aqui termina a parte que cabe a Leibowitz.)

O que traz o dodecafonismo? Novos encadeamentos de acordes, novas possibilidades melódicas. E, mais para frente veremos como ele dá isso de maneira plena. O dodecafonismo dá a possibilidade de escrever com a segurança de ter sido o único, porque as possibilidades estão por serem descobertas, diferente do tonalismo, onde tudo já havia sido feito. No tonalismo, as infinitas combinações possíveis já haviam sido utilizadas. No dodecafonismo, eram ainda pouco usadas.

No final da vida, Leibowitz escreveu um livro muito interessante e de muitíssimo valor, senão outro, pelo menos humano, "Schoenberg", em que ele se mostra descontente de a música do século XX não ter sido dodecafônica. Isso se deu porque, com sua História da Música, baseada na História do material musical, muito diferente das histórias da música que vemos por aí, esqueceu-se de que a música sofreu uma evolução de seu material por ação direta dos Homens e não compreendeu que apenas um homem somente não poderia ditar as regras de algo que deveria ter acontecido através de uma prática social, e não por ordem de um ditador. Uma prática social foi o que transformou o material musical, mas Leibowitz (até mesmo ele!) incorreu no erro mais freqüente do século XX: o autoritarismo.

O tonalismo, embora desgastado, veio de uma prática musical concreta. O dodecafonismo, ao contrário, foi ditado como regra. Leibowitz não percebeu isso porque se esqueceu da relação entre música e sociedade. A música é feita por homens, então não se pode esquecer dos homens. Havia, no material musical, algo que tendia para fora do tonalismo. Mas não havia a mesma tendência na sociedade, como um todo.

Aula III_5/13 ***Data: 30/03/2000***

O arcabouço da técnica dodecafônica é bem simples. Em apenas um encontro, como já falei anteriormente, vamos nos tornar doutores em dodecafonismo. E acho que seremos melhores doutores do que muitos que temos por aqui.

Todo sistema de referência tem, na origem, uma escala. A escala cromática é a escala básica do sistema dodecafônico. As escalas do sistema tonal são os dois modelos, maior e menor (com suas variações). No sistema modal temos os sete modelos (cada modo é uma escala). Um sistema de referência sempre tem uma escala básica.

Essa escala do sistema dodecafônico é a última gradação possível a que chegou o sistema tonal, e deu origem ao dodecafonismo. Assim como os modos maior e menor foram a última gradação do modalismo. Cada sistema herda, de base, a síntese do sistema anterior. O sistema tonal erigiu os modelos maior/menor por serem a síntese dos modos, além de mais dois elementos fundamentais: o baixo e a hierarquia dos graus.

Do modal para o tonal apareceram notas que não existiam; essas notas acabaram com a particularidade dos modos e, por fim, levaram o sistema todo ao seu fim.

No sistema tonal, tudo deve acontecer segundo a hierarquia dos graus: isso é pensar tonalmente. Sistematizar a hierarquia dos graus. O compositor tonal tenta e projeta isso.

Todo sistema tem, em si mesmo, seu germe de destruição. O sistema tonal usou duas escalas como modos e os compositores trabalharam com isso. Nada disso estava previsto. Aconteceu porque a música ocidental teve uma História, que se deu pela resolução das tensões. Até que, para se consolidar o sistema tonal, modificou-se a Natureza, com o temperamento. Sem o temperamento não seria possível modular. Mas o temperamento resultou no cromatismo, que possibilitou e, posteriormente, destruiu o sistema tonal.

Num novo momento histórico, escrevendo sem perspectiva, com esse material (escala cromática), não se faz peças de fôlego. Schoenberg dizia que, se tinha um texto, conseguia peças de fôlego, se não, não havia perspectivas para algo mais longo. Até que Schoenberg descobriu o dodecafonismo.

Como qualquer novo sistema, o dodecafonismo começou por negar o sistema anterior. Vamos construir algo que mantenha a unidade da peça. Trata-se de dois tipos de verdade: do sistema de referência e da obra (modo que, no material, o sistema de referência transparece).

A primeira coisa é erigir uma série (um modo de organizar a escala cromática). Há duas maneiras: pensar a série melodicamente ou construtivamente. É como pensar temas no passado, em que também havia dois modelos coexistentes, por exemplo: Beethoven (que pensava construtivamente) e Schubert (que pensava melodicamente).

Eis, então, as regras do dodecafonismo:

- evitar acordes perfeitos, napolitanas, encadeamentos harmônicos tonais, etc;
- não utilizar a mesma nota antes da sucessão das onze anteriores (não repetir nota);
- não criar pólos (evitar as polarizações);
- não utilizar oitavas, pois geram estabilidade polar.

Todas as notas têm valores iguais, diferente do sistema anterior que trabalhava com a hierarquia dos graus.

Como ficam as repetições de notas? São válidas apenas como notas de adorno para um pensamento (trinados, grupetos, etc). Vamos, seguindo as regras, construir uma série dodecafônica. Depois, tentaremos uma série coletiva.

[Os alunos apresentam suas tentativas]

Vamos, agora, pensar construtivamente. Muitos compositores, ao longo da História, utilizaram a série de quatro notas sobre o nome de Bach (B=si bemol, A=lá, C=dó, H=si natural – as letras como nomes de notas na grafia germânica). Então, Webern (Anton Webern) criou, a partir dessa série com o nome de Bach, uma série dodecafônica.

[Coloca a série de Webern: si bemol, lá, dó si, ré sustenido, mi, dó sutenido, ré natural, sol bemol, fá lá bemol, sol]

Ele deve ter pensado muito para fazê-la, pois conseguiu muitas relações estruturais internas. É uma série de doze sons, mas pode ser pensada como três microsséries de quatro notas.

[Colocou no quadro negro a inversão da série]

Vale lembrar que, como não se trabalha mais com enarmonias, o que passa a interessar são os sons, não importando o modo de grafá-los. Se bemol ou sustenido, não importa, desde que as notas fiquem estabelecidas.

Uma vez encontrada a série, temos a ordem original. A inversão disso, nos dá uma nova ordem da série e, então, basta retrogradar as duas ordens e temos quatro ordens da série: original, inversão, retrogradação e inversão da retrogradação. Isto significa que temos quatro disposições da mesma idéia. Leibowitz mais chamava a atenção sobre esse procedimento: máximo de informação com o mínimo de material.

Do século XV para o XVI, os flamengos já utilizavam as quatro ordens de um mesmo material. Machaut, anteriormente, já fazia experiências com a retrogradação do original. Mas a inversão demorou mais. E os flamengos erigiram isso em sistema. Usar isso dá muitas possibilidades de variação, além de um princípio unificador. Isso já foi utilizado desde o século XVI e depois por Bach, até as últimas conseqüências.

Além das quatro ordenações da série, deve-se transpô-la para os doze graus da escala.

Analisando a série de Webern, podemos constatar, por conta de inversões e retrogradações aliadas à transposição do material, uma série de relações internas que criam um lastro estrutural ainda maior.

Observar, na série de Webern que, ao criar duas seqüências de seis notas, cada segmento é a inversão do outro.

É uma série estruturalmente muito forte. Na obra de Webern em que ele utiliza esta série (quarteto op. 28), não se ouve a série como melodia. O tempo todo não se sabe que é isso, mas ele engendrou variantes estruturais sutilíssimas. Uma peça de Bach era tão pensada quanto essa. Cerebral. Uma obra musical é, em última análise, uma idéia estrutural. Então, tem-se uma falsa idéia de que é algo inspirado.

O que fazer em seguida? Uma peça. E, para fazer uma peça, temos que saber sua estrutura anteriormente. Não é um improviso em tempo real, mas em câmera lenta. O compositor tem tempo de eliminar as fragilidades do trabalho, e é isso que cobramos dele. O que pedimos é que ele corrija essas fragilidades, pois tem tempo hábil para isso. Em uma palavra: o compositor tem de ser crítico.

Um improviso é feito dentro de um sistema de referência, e é fruto de uma destreza com um instrumento, aliada a uma experiência musical. Os jazzistas improvisavam porque havia uma linguagem do Jazz (convenções prévias que serviam de arcabouço para o improviso). O público entendia o improviso, pois ele estava calcado sobre uma linguagem comum, o encadeamento harmônico de temas conhecidos. Improvisar hoje é, apenas, continuar dizendo algo que ninguém entende, sem tempo hábil para ser criterioso. O que vale numa composição é entender a estruturação. Todos os compositores do passado faziam isso: cuidavam da estruturação. E como dizíamos, sendo a composição uma sorte de improviso em câmara lenta, os cuidados e os critérios devem ser redobrados.

O livro que devemos consultar chama-se "La Tecnica Dodecafonica" de Carlo Jacchino. Este livro possui todo o arcabouço técnico do dodecafonismo , inclusive com exemplos, servindo de apoio para o trabalho que estamos fazendo.

Na folha que entrguei a vocês há um repertório de peças anteriores ao dodecafonismo de Schoenberg mas que já continham alguns conceitos nítidos em embrião. O importante seria, inclusive, ouvir algumas dessas peças. A existência dessas e de outras peças já pensadas sobre a tentativa de utilização sistemática da escala cromática como sistema de referência foi um dos maiores argumentos da Escola de Viena para a aceitação do dodecafonismo. O trabalho foi de Schoenberg mas, diziam, ele apenas catalisou um processo.

O que vimos até agora é a base do pensamento dodecafônico. Tomem a série que elaboraram há pouco e obtenham as todas as transposições. Analise e reflita. Deve-se fazer as transposições para estudar a série. Deve-se transpor o original e a inversão para todos os graus da escala cromática. Todas as idéias da peça estão na série. A base é a série.

Usando como exemplo, ainda, a série de Webern, temos que, em relação ao Campo de Tessitura, uma segunda menor (sib-lá), não necessariamente deve ser uma segunda menor. Poderá ser uma nona menor. Ou uma sétima maior (intervalo invertido) ou ainda distribuir este intervalo mais longe no Campo de Tessitura, ou seja, pode ser distribuído pelo Campo de Tessitura inteiro. Não se trabalha mais com imantação (atrações) no dodecafonismo como antes fora parte inextrincável no tonalismo.

Quanto mais a Música caminha para o século XX, mais ela se coloca no Campo de Tessitura por inteiro. Em Mozart, por exemplo, o Campo de Tessitura é mais concentrado do que em Beethoven. Mas Beethoven amplia o Campo de Tessitura utilizando-se de repetições

para deixar a polarização clara. Essa ampliação do Campo de Tessitura e o modo como a série se instala nele (livremente) são características da própria série. O dodecafonismo sistematizou o uso do Campo de Tessitura.

Quanto mais a imaginação trabalha, mais elementos para trabalhar o Campo de Tessitura, teremos. Uma outra possibilidade de utilização da série são as formações de acordes. Eles não têm de estar imantados, isto é, cada nota pode estar distante da outra no campo de tessitura sem nenhum problema com a imantação.

Este uso sistemático do Campo de Tessitura é um solfejo a mais que deve ser treinado. Não há graus, nem hierarquia.

Podem ser feitos acordes de um sem número de sons (até doze). Se os sons estão simultâneos, não importa a ordem que estejam. Pode-se dar dimensões diversas aos acordes: basta mudar uma nota de lugar (da mais aguda ela passa a ser a mais grave, por exemplo). Acordes com diferentes distâncias no Campo de Tessitura, etc. Tudo isso são experiências incríveis de solfejo, de possibilidades de variação, etc. É interessante fazer pequenos exercícios, durante três ou quatro dias, fazendo experiências com harmonias. Atentar para o fato de que vamos lidar com duas coisas novas: tensões e distensões das mesmas notas. Isso se dá em relação às distâncias entre elas no Campo de Tessitura.

Com a série pode-se fazer harmonia e contraponto, com as quatro ordens da série. O contraponto é mais solto. Assim como na Era Medieval a idéia de modo tinha uma particularidade, um pensamento melódico e, quando deu a polifonia, surgiu como contraponto; a música tonal pensa em graus, concentração, acordes, então foi natural o pensamento harmônico, não contrapontístico; o dodecafonismo tem mais vocação para o contraponto, já que não há mais hierarquia entre os graus, nem importa o baixo e cada série pode ser compreendida como um modo; é quase uma volta ao passado, o dodecafonismo, mas em outra perspectiva.

Trabalhar com o dodecafonismo tem duas vantagens: a primeira é que vai melhorar o solfejo. Solfejar é ouvir. Se esse trabalho amplia a visão de música, então amplia o solfejo. A segunda vantagem é que estaremos quebrando um preconceito, que não tem razão de existir, pois trabalhamos a partir de uma prática. Isso é estranho. Eu vou tocar isso e ninguém vai entender. Se vocês vão sair daqui compositores dodecafônicos é uma outra coisa. (Espero que não!) Mas, pelo menos vocês vão ter um crescimento musical.

Qualquer compositor bom é bom, em qualquer sistema, poderia ser um bom compositor dodecafônico. Um bom compositor é bom em qualquer sistema de referência. Um bom compositor avaliou o sistema de referência com o qual vai trabalhar e soube dizer dele. Exprimir-se com ele.

Pensar que, diferentemente do sistema tonal, vamos estar entendendo muito do sistema de referência (às vezes no sistema tonal tem umas regras que ninguém sabe por que, como duplicar a terça, por exemplo). Explore o sistema de referência. Façam pequenos improvisos.

Por falar nisso que é muito importante para os estudantes de composição que estudem piano e solfejo. É prioridade. Começar gravando os intervalos na memória, depois o retrógrado e depois a inversão (da série).

Todo o problema da criação musical é compor (por uma coisa com outra). Escolher e criticar a escolha. Hoje é muito pior do que antigamente porque não há um sistema de referência. Aqui, com o dodecafonismo, estamos fazendo de conta que – para o momento - temos um sistema de referência para treinar a imaginação.

Nesses exercícios vocês devem ter toda a liberdade. Mas, como se soluciona o problema do tempo musical? A borracha é a grande ferramenta do compositor.

Um músico não pode deixar de escrever. Hoje não há compositores. Olhando para a História, os músicos eram completos: faziam de tudo: compunham, tocavam, dirigiam, produziam, editavam. Portanto, a idéia de hoje (fazer apenas uma coisa ou outra) é uma idéia errônea.

Tentem exprimir-se. Um bom exercício é, com a série que acabaram de fazer, tentar exprimir uma idéia. Qualquer coisa. Um pequeno tema, ou uma pequena peça. Uma série não é nada, mas pode tornar-se um tema. Tudo vai ser possível. O que vocês vão querer dizer? Tragam para ouvirmos. Por exemplo: o violão foi pensado para outro sistema de referência. Se você é violonista, por exemplo, tente solucionar isso.

Também pensem na métrica. A métrica que se origina do dodecafonismo não deveria ser a mesma corrente durante o período do tonalismo. Mesmo a música romântica, tão mais livre em sua métrica e durações, não é a mesma utilizada pelos clássicos vienenses. Tentem improvisar com a série, métricas mais livres, durações mais ricas, menos repetitivas.

Schoenberg dizia: compor é igual em qualquer tempo. No âmago da abordagem, mas em nenhuma época se escreve como em outra. mas que, pensar musicalmente é, no fundo muito semelhante em quaisquer das épocas da História da Música. E para provar isso, mostrava, no quarteto op. 135, de Beethoven, que o conseqüente, no primeiro tema, é o retrógrado da inversão do antecedente. É claro que Beethoven pensou nessas relações. É só ler seus cadernos de anotações para saber que ele pensava estruturalmente e refazia, muitas vezes, um tema, até que este conseguisse exprimir uma idéia. Neste caso, o conseqüente é uma nova expressão do antecedente.

Aula III_6/13	***Data: 06/04/2000***

[Os alunos pedem ao professor que ele proceda à leitura do livro "La Tecnica Dodecafonica", de Carlo Jachino, por não compreenderem bem o italiano. O professor atendeu e, durante a leitura, comentou algumas passagens. Optamos por transcrever apenas os mais relevantes. Explicações sobre o conteúdo do livro não foram dadas, já que este é extremamente minucioso nas explicações sobre a técnica dodecafônica. Ao professor Willy coube a responsabilidade de traduzir o livro aos alunos. Com sua consciência crítica aguçada apontou as incoerências do autor, sempre muito respeitosamente e reconhecendo o valor prático do livro. São esses comentários sinalizadores que transcreveremos abaixo, além do encerramento da aula]

[Na página 7, no quarto parágrafo, Jachino afirma que, no sistema tonal, a duração das notas não tem relação com a harmonia] Isto é uma mentira. Nós já vimos anteriormente que o sistema tonal carecia de um tempo e vimos também como foi-se amoldando, com a prática musical, um tempo adequado para o sistema tonal. E as durações das notas têm relação não só com este tempo: tempo ideal para articulação das figuras musicais, como também a distribuição de porções de tempos (durações) proporcionais às medidas de tempo necessárias para cada função. Não esqueçamos também, relativamente, o tempo necessário para a compreensão de cada idéia. Mas o que mais nos prende a atenção é que o sistema tonal exige durações múltiplas umas das outras. Daí que não se pode entoar uma produção romântica (com o sistema tonal já em decadência) com as mesmas prerrogativas do tempo da música

tonal em seu período clássico. O que está no livro é Mentira. Mas eu não sei, até hoje, onde a burguesia não mentiu.

[Na página 16, Jachino fala de forma e faz considerações sobre o usa de formas tradicionais, inclusive da forma Sonata na música dodecafônica] Isso também é muito complicado. As formas têm a ver com o conteúdo e a forma Sonata é a expressão máxima do tonalismo. Como utilizá-la em outro sistema de referência? Em algo em que não há polarização, como haver modulação? Formas dependem de um conteúdo e vice-versa. Há de se relacionar as coisas. As formas tonais e os temas tonais têm relação com o sistema de referência. [Mais a seguir Jachino afirma que, na forma sonata pode-se usar uma série para cada tema] Isso me parece ainda mais terrível, mas o livro é ótimo e vai nos libertar de ficarmos fazendo exercícios em sala. Vocês podem consultá-lo e fazer exercícios em casa. Em quinze dias quem desejar pode mostrar algo um pouco mais complexo (uma pequena peça, por exemplo).

Quero dizer que com a leitura e o apoio deste livro vamos poder trabalhar mais o significado das coisas, ao invés de fazer exercícios escolásticos que não dizem nada. Para a próxima semana vou analisar duas peças dodecafônicas, para que depois vocês, se desejarem ou precisarem, poderem fazer uma análise sozinhos. Vou ensinar um modo de fazer uma investigação. E não perder tempo analisando o nada. Filosofando sobre nada. Há um meio de se proceder uma análise e é isso que vamos desenvolver.

Procurem o livro "O cru e o cozido", de Levi Strauss. Ler a abertura deste livro. Ele tem uma idéia sobre a música dodecafônica.

Levi Strauss foi um pensador importante para o pensamento burguês, mas agora, como tudo, já está esquecido. Foi um filósofo burguês. Um filósofo da estruturação ... do vazio, dizemos nós. Teve uma filosofia de não relacionar as coisas, a partir de uma perspectiva revolucionária. Inventou coisas no vazio. Explicava tudo através de séries (será que ele estava prevendo o tempo em que os homens possam ser feitos em série?). Mas não explicava a verdadeira série: a exploração do homem pelo homem. Mas, como tinha uma formação burguesa muito boa; que hoje já não se tem mais, para facilitar o gosto pela televisão e a alienação política mais bestializada; entendia muito de música e fez, na abertura deste livro, considerações sobre a música dodecafônica, dizendo que a música não deveria ser que não a tonal. Vamos discutir isto em classe no encontro seguinte ao próximo.

Por hora, vamos relembrar as três razões pelas quais estamos trabalhando com o dodecafonismo:

1) Isso existiu na História do Ocidente e é bom tomar conhecimento;
2) Isso vai servir de arcabouço para um trabalho em classe (sistema de referência), para que possamos discutir problemas da criação musical;
3) Isso também vai possibilitar-nos, um dia, discutir a História da Música, não só de ouvir falar, mas tendo, de fato, conseguido compreendê-la a partir dos pontos que apresentamos aqui.

Aula III_7/13	*Data: 13/04/2000*

Já havíamos dito que Schoenberg, em determinado momento de sua vida, percebeu que necessitava de um sistema de referência, que não era mais o tonalismo. Não existe uma peça sem um sistema de organização das notas. Ou tem-se consciência disto, ou a Tradição já organizou um sistema de referência para nós e nem conseguimos ter consciência disto.

É importante um meio de organizar as notas, que são importantes. Um sistema que pré existe à composição musical.

Schoenberg queria encontrar um meio de organizar as notas. Paralelamente a isso, os compositores interessantes da época estavam levando o cromatismo às últimas conseqüências. E ainda havia as experiências de Scriabin, etc. Mas também havia os compositores do tipo de Poulenc, que apenas repetiam coisas. Mas Schoenberg pensou e chegou às regras do dodecafonismo, com esse atonalismo que as doze notas asseguravam. Acertou uma maneira de organizar e a primeira vez que usou foi com um soneto, onde ele, para cada sílaba (o soneto era undecassílabo) ele usava uma nota diferente, de modo que sempre sobraria uma nota das doze. Portanto, cada frase do texto começava com uma nota diferente (Soneto de Petrarca). Mas nesta peça, ele fez uma primeira experiência. Estava buscando.

Na peça seguinte, a Valsa, do op 23, ele aplicou a maneira serial de modo ostensivo e normativo. Vamos ver como ele organizou as notas. Para isso, em primeiro lugar, vamos numerar a série. Esta parte de análise é meio chata, mas o importante é prestar atenção no método de análise para que depois vocês possam fazer em casa quando desejarem.

Ele começa criando uma melodia com as doze notas (nos quatro primeiros compassos). Como acompanhamento, no compasso 1, ele vai pegar as notas 7, 6, 8, de cima para baixo. Em seguida, temos as notas 9 e 10. No compasso 2, de cima para baixo, temos as notas 11, 12 e 1, depois a nota 2. No compasso seguinte, de cima para baixo (vamos fazer sempre assim), notas 3 e 4, depois 5. Então, voltando esses quatro compassos, temos como ele pensou: uma melodia (a série) e, como acompanhamento, a complementação da série com as notas que faltam. Nos dois primeiros compassos, ele usou algumas notas na melodia e o restante no acompanhamento. Esse procedimento garantia a atonalidade. Schoenberg estava buscando uma maneira.

No compasso 5, ele hesitou. A nota 9 está à frente das outras, mas ainda dá a idéia de complementação. Na primeira peça em que ele tenta o procedimento com as doze notas (Soneto de Petrarca), ele só tinha a melodia dodecafônica: a harmonia não continha elementos da série (a harmonia não era dodecafônica). Nesta peça que estamos analisando, ele busca, também, uma harmonia com a série (a partir dela).

[Do compasso 6 em diante, numera as notas sem nenhum comentário importante]

No compasso 15, temos um trinado, no qual ele retoma a nota 6 na mão direita. A partir daí, podemos observar como ele usa a nota 1 com a nota 11 (ré bemol e dó) em um acorde. Uma nova possibilidade. Veja o que essa série pode dizer: uma insistência com terças (notas 1 - 2, 3 - 4, 6-7-8, etc). As terças ele usa como notas de passagem. Quando ele fez a série, ele já vislumbrou essas possibilidades. Se tivermos um plano, vislumbramos um meio de realizá-lo. Por exemplo: na Sonata em dó maior de Mozart, ele pensou dois temas, um quase como rima do outro. E, para separá-los, colocou escalas entre eles. Nesse sentido, um dos pontos chaves é fazer a série. Com esta mesma série podem ser feitas muitas peças. Mas

há de se ter consciência da série, como um compositor tonal tinha consciência da tonalidade. Hoje em dia, os repetidores não têm consciência de nada. Muito menos da tonalidade.

No compasso 17, ele começa com a nota 12? Não. É a conclusão do trinado. Notem que, neste compasso, ele perde a nota 8 (o ré natural), isto é, ele se esqueceu de pô-la. Mas a peça não ficou nem melhor nem pior por causa disso e esse esquecimento não comprometeu a idéia da peça. Em tempo: a figura da mão esquerda no compasso 10 seqüencia-se nos dois compassos seguintes, com notas diferentes.

O compasso 20 tem um arpejo, em que ele colocou a terça no fim (propositalmente) para dizer que está falando da terça. Não há inspiração!!! Ele está trabalhando com esta estrutura (muito clara a esta altura): nonas menores e a dulcilidade da terça.

O compasso 22 dá uma rima interessante porque faz duas terças, uma segunda maior e uma quarta. Faz rima com o que vem antes no compasso 20.

O arpejo no compasso 23 é uma seqüência incrível com a terça. Ele está encarando a terça. Notem, no compasso 25, que acorde estranho - quantas possibilidades! No compasso 26, temos a terça encravada em uma dissonância (acorde na mão esquerda). Schoenberg fez música a partir das terças.

Queria chamar a atenção para algumas coisas nesta primeira página. Ele começa a peça fazendo uma melodia acompanhada. Depois, ele começa a introdução das terças no acompanhamento e vai desenvolvendo essa idéia até que, nos compassos 15, 16 e 17, ele faz uma seqüência. Nos compassos 17 e 18, ele faz um segmento melódico em stacatto. Notem como as idéias vêm em pares. É muito claro como ele vai articulando as idéias. Isso não é qualquer coisa. Ele fez música.

No compasso 28: que respiro! Schoenberg mostra que música se faz com seqüência de idéias. Aqui, tudo está bem claro e bem separado. Uma idéia, outra idéia e, agora (compasso 28) faz outras.

Nesta peça, ele usou somente esta série até o fim (sem transposições), portanto é mais fácil fazer esse trabalho de numerar as notas.

No compasso 34, temos as notas 7 e 5 atacadas juntas como em um acorde e a nota 6 é posterior.

No compasso 42, a nota 10 aparece antes da 9. E, no compasso 43, ele complementa o compasso com as doze notas. No todo, uma ou outra nota se acomoda (umas se adiantam às outras), mas percebe-se que ele está trabalhando dodecafonicamente, embora não estritamente dodecafônico.

A partir daí, entra um novo elemento: as notas tenutas que vão se ligando. No compasso 48 ele inverte essas notas no campo de tessitura (o que estava no grave vai para o agudo).

A partir do compasso 56, temos uma nova configuração.

Vamos comentar um pouco essa página. Ele começa uma nova situação a partir do compasso 29, que é uma frase inteira de seis compassos. Depois, temos uma espécie de desenvolvimento, tornando mais denso o que vinha anteriormente, volta o ritmo anterior e ele continua trabalhando as terças. No compasso 41, ele começa figurações, até que no compasso 44, ele começa com as notas ligadas, fazendo uma nova possibilidade. Uma nova concentração de forças para os acordes.

Do começo: começa uma melodia acompanhada. É uma valsa que ele vai fazer. Ele tinha a série. Tinha vislumbrado as relações de terças e de sétimas. Começa com a melodia

acompanhada com segmento lógico de oito compassos que, a partir do sétimo compasso, começa a ser diluída. Ele vai desfazendo a melodia acompanhada para uma melodia pontilhista. Vai abrindo, até que no compasso 15 encontra uma nova figuração. É uma nova fase, dentro da qual ele sai com a melodia em staccato. É uma valsa puríssima, onde ele encontra todas as figurações a partir de uma série.

No compasso 29, outra figuração de melodia acompanhada. A Escola de Viena acreditava que a repetição era típica do tonalismo, então buscavam a variação. Buscar variações por estar livre das forças tonais. O acompanhamento é uma espécie de contraponto. Até que vai abrindo pontilhisticamente em direção às notas presas que são, ao mesmo tempo, estáticas e dinâmicas. Isso quer dizer que ele faz gestos de valsa entre uma idéia de valsa e outra (melodia acompanhada), dentro da idéia de variação da Escola de Viena.

A seqüência do compasso 58 é rememorativa dos compassos 15, 16 e 17, com alternância das terças.

Encontramos, no "langsamer" (mais lento), do compasso 61, uma nova configuração dos compassos 19 - 20, 22-23, 24-25. Um pontilhismo com esses acordes e, depois, desenvolve esses gestos, retomando ritmos, etc.

No compasso 77, como se fosse a mesma parada, volta a melodia acompanhada, dentro da qual vai saindo o divertimento pontilhístico e, nos compassos 85-86-87-88, ele retoma a idéia dos compassos 15-16-17. A mesma idéia sem repetição. Depois temos uma codeta com a retomada dos compassos 24, 25, 26 e 27 nos compassos 96, 97 e 98. Até que, no "langsamer", ele retoma a idéia do tema inicial, com o trêmolo de terça, que é muito bonito.

O que importa é a idéia e a idéia só vem quando se está consciente de tudo o que antecede o campo das idéias. Em resumo: a consciência da linguagem, o laborioso experimento com as idéias: os exercícios de linguagem que podem desembocar no advento das idéias. Escrever não é um ato repetitivo. Quem quer repetir, não cria. Schoenberg sabia que organizar um novo universo sonoro era importante, e que ele tinha que tirar tudo da série. Sem aura tonal. Depois de tudo, resolveu fazer uma valsa. Como outras valsas.

[Toca, ao piano, a Valsa op.34 n^{o}2, de Chopin] A repetição é tipicamente tonal (segundo a Escola de Viena). A Valsa de Schoenberg não é muito diferente disto, a não ser pelo fato de que não é uma valsa tonal, portanto não tem as repetições, mas variações: e sobretudo durações que valsem para além do sistema tonal. Temas e divertimentos. Schoenberg conhecia muito bem a Valsa, era Vienense, valsa para ele não era de que ouvira falar, nem algo que *imitaria* meio cegamente, acalcanhando os pés de sua parceira. Valsa ele conhecia profundamente. Quando Schoenberg faz algo com isso, ele sabe o que é uma valsa: um "Pout-pourri" de ländlers que se acoplam. Ele teve idéias de figurações não típicas do tonalismo, mas eminentemente valsantes.

Quem quiser terminar a análise, vai ver que vale a pena. Vamos fazer mais uma experiência destas. Vamos esmiuçar e ver o que ele quis dizer. É importante ter idéias e isso ele teve. As idéias têm figurações musicais inteligíveis. Isso ele também conseguiu.

Aula III_8/13	*Data: 04/05/2000*

[Faz ouvir a Valsa do op. 23, de Schoenberg] Deu para ouvir os momentos temáticos da peça? A volta não literal dos temas? (A classe não se manifesta)

Podemos levantar algumas questões: deu para verificar as notas e perceber que não são as mesmas? Mas, mesmo tendo notas diferentes, há recapitulações. No dodecafonismo a idéia temática não são as notas. Há outras idéias.

O perfil dinâmico, que é a maneira como um acontecimento musical ocorre, ou seja, a "fisionomia" do evento musical; pode assumir uma idéia temática no dodecafonismo. Um exemplo de perfil dinâmico é o baixo de Alberti. Esse mesmo perfil pode assumir vários aspectos. O tema é o perfil dinâmico e o baixo de Alberti faz parte do tema [canta e toca, ao piano, alguns exemplos de Sonatas de Mozart e Beethoven em que ocorre esse caso].

Um outro exemplo de perfil dinâmico é o típico acompanhamento de Valsa.. [Toca, ao piano, uma valsa de Chopin.] Outro perfil dinâmico: contraponto a duas vozes, com uma voz principal e outra secundária; que já é diferente do perfil dinâmico de um cânone, cujas vozes são todas principais, portanto tem um contraponto baseado na imitação. Está clara a idéia de Perfil? (A classe responde afirmativamente.) Então devemos entender que o tema é muito mais do que as notas. Repetir as notas faz parte do sistema tonal. Em uma peça atonal ou dodecafônica, deve-se estar preocupado com outras coisas, não apenas com as notas. Preocupar-se com as notas apenas com a sua seqüenciação numeral.

Na peça de Schoenberg, há perfis dinâmicos que sempre voltam, e há outros que aparecem apenas uma vez. Os que voltam têm uma importância temática. Schoenberg, por exemplo, tem uma peça chamada "Erwartung" em que nada volta. Apenas as notas, é claro, mas nenhuma idéia temática. Aqui, não. As coisas voltam, porque ele está trabalhando com a memória, mas não com as notas, que é uma idéia genial. Entender que, no atonalismo, a idéia de tema pode ser desenvolvida sob outros parâmetros que não as notas, é genial.

Podemos, pois, comparar os perfis dinâmicos que voltam e observar a estrutura interna desses perfis: eles podem voltar com outras notas, já que estamos trabalhando com outro sistema de referência que não o tonal, mas o perfil é o mesmo. Um sistema não se observa com as medidas de outro. Não se pode analisar a música dodecafônica sob o ponto de vista tonal. É como querer analisar Wagner ou Scriabin tonalmente. Impossível. Aqui, a maneira de pensar o tema é diferente, e é importante que entendamos quando começa uma coisa e termina outra.

Do compasso 1 ao 14, notem que é um certo assunto. A partir do compasso 15, esse assunto mudou completamente, o que é indicado pela seqüenciação do compasso 15. Mudou tudo. Antes não havia seqüenciação. Mas, no compasso 19, já temos outra coisa. Alguns compassos são seqüenciados: compassos 26 e 27 são seqüenciações do compasso 22. No compasso 28, muda o assunto outra vez. Compasso 29, outro assunto, que é uma idéia muito clara, com oito compassos, direitinho. As notas são outras, mas a idéia é a mesma.

Do compasso 35 ao 43, outro assunto. Do 44 ao 57, um outro assunto. No compasso 58, temos uma variante da idéia dos compassos 22 ao 27: é o mesmo assunto. Dos compassos 61 ao 69, temos outro assunto. Dos 70 ao 74 temos um outro assunto. Não são idéias temáticas definitivas, mas são "fiorituri", i.e., floreios, que não dizem nada tematicamente. Essa idéia é fechada entre os compassos 74 e 76. Nos compassos 77 e 78 temos uma idéia temática que pode parecer com a do começo.

Do compasso 86 ao 100 temos retomada a idéia dos compassos 15 ao 27: clarissimamente retomada. Notem que há assuntos tratados muito claramente. Depois temos a retomada da idéia do começo, aí já iniciando a coda.

Vale dizer que quando se está trabalhando com uma idéia musical, é sempre bom pensar a partir dos parâmetros do som. Como penso sobre cada parâmetro? Exemplo: Sobre as alturas, posso pensar sobre o sistema de referência, a harmonia, o campo de tessitura (pensar que, na música tonal, as ocorrências no campo de tessitura são concentradas para que se dêem as atrações fundamentais para o sistema de referência. Em outro sistema de referência; dodecafonismo, por exemplo; o campo de tessitura pode dizer coisas fundamentais: sobremodo o pontilhismo, a fundamentação de qualquer evento musical com expressão da localização no campo de tessitura); e ainda intensidade; timbre; durações, que têm relação com a métrica, o tempo, as figuras rítmicas, etc. Ou seja, toda vez que tivermos que pensar sobre a música, é importante pensar sobre os quatro parâmetros do som em função de um sistema de referência.

O que Schoenberg se propôs com essa peça? Antes de mais nada, ele tinha o que qualquer compositor precisa ter antes de qualquer coisa: um sistema de referência. Se você acha que não tem é porque está recebendo coisas de outras pessoas e nem sabe disso. Plagiador inconsciente em tempo integral. Há de se ter consciência da necessidade do sistema de referência, de sua existência anterior à obra e, depois de escolhido o sistema, há de se ter consciência dele. E Schoenberg tinha tudo isso. Quando se começa uma peça há de se ter bem claro o sistema de referência. Os intérpretes também deveriam ter essa consciência, para não serem papagaios, repetidores. Há de se ter consciência para não se repetir o já feito *ad nausea* (tanto compositores como intérpretes). Aqui, ele tinha. Depois, é necessário ter idéias. Schoenberg queria fazer uma valsa. Mas uma valsa para um austríaco não é uma valsa brasileira. Ele pensou sobre a valsa.

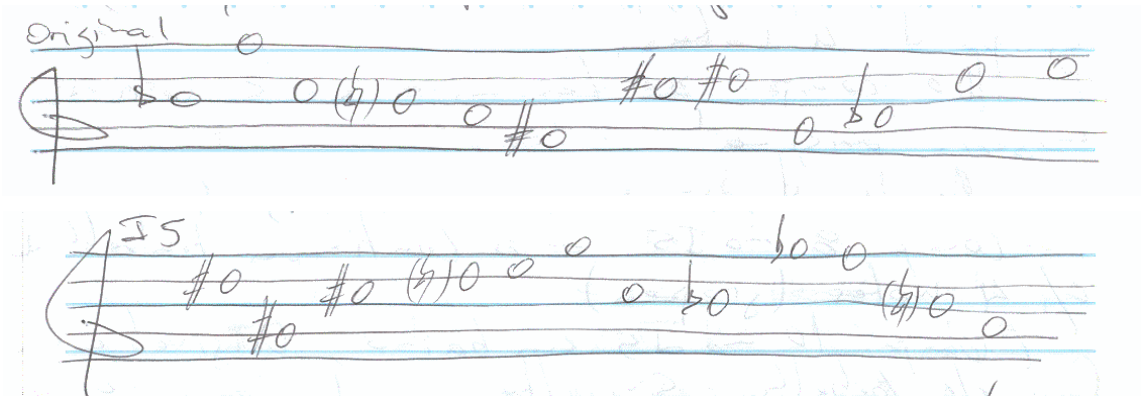
Geralmente uma valsa (conforme trabalhada no século XIX, tradição que Schoenberg ainda pegou viva) é um "pout-pourri" de valsas, uma "fieira" de valsas, ou seja, várias valsas justapostas. Assim são as valsas de Chopin e Liszt, por exemplo, além das valsas populares austríacas. Aqui, ele não quis fazer uma valsa que ficasse memorável por sua melodia, mas sim por ser uma coleção de gestos de valsas (como "La Valse" de Ravel, apenas Ravel fez essa peça sobre os restos do sistema tonal, e Schoenberg usou o dodecafonismo). Vale a pena ouvir a peça de Ravel, esta, e depois ouvir J. Strauss e compará-los. Schoenberg acreditava que Strauss era um dos maiores músicos da História. Mais uma vez: ouvi-los e compará-los é uma boa experiência.

Ouçamos a peça mais uma vez, tentando ouvir, além dos momentos temáticos, também os gestos de valsas. O fato de ser dodecafônico não impede a inteligibilidade das idéias, então esta peça tem tudo o que é necessário para uma música existir.

Aula III_9/13	*Data: 11/05/2000*

No opus 33a, Schoenberg trabalha com as seguintes séries, basicamente:

[O professor coloca, na lousa, a série original e a inversão à quinta]



Lembro que vamos analisar duas peças de Schoenberg (já analisamos a primeira) e talvez uma de Webern. Apenas para ensinar como se faz, para que vocês, se precisarem, possam fazer por si próprios.

Uma série pode nascer a partir de uma idéia melódica ou a partir de uma idéia estrutural. Neste caso, vejam que ele começa a peça ordenando da seguinte maneira: trabalhando a série subdividida em grupos de quatro notas, além de alternar a série original com a inversão à quinta.

Estamos tentando entender como ele pensou a estrutura da peça. Notem que o que existe de melodia até agora são as quatro notas dos sub-grupos que ele está trabalhando.

No compasso 5, ele termina as duas séries. No compasso 6, temos uma nova visão do grupo de quatro notas. A nota lá do compasso 6 inicia o retrógrado da inversão à quinta. Mais um pouco, nos compassos 6 e 7, notem que eles seguem a mesma ordem (as notas longas, etc).

Notem que, até o compasso 13, ele está trabalhando com grupos de quatro notas. A partir do compasso 14., ele passa a trabalhar com grupos de seis notas. Percebam que ele não jogou, de qualquer jeito, uma série no tempo, mas organizou pensamentos musicais muito claros.

A partir do compasso 28 tive muitas dificuldades para encontrar a ordem das séries e a própria série. No compasso 32, depois da fermata, tudo se esclareceu, e ele volta a trabalhar como no começo, i.e., com a série original e a inversão à quinta. Entre os compassos 28 e 32, o que aconteceu é que ele usou outras transposições da série, muito provavelmente.

Vejam, agora, atentamente o compasso 35. O si da mão esquerda, na minha opinião, é bemol. Pode ter sido erro da revisão ou do próprio Schoenberg. Isto é comum. Uma vez, trabalhando o concerto para piano e orquestra do próprio Schoenberg, encontrei muitos erros. Alguns erros são solucionáveis comparando edições ou recorrendo ao manuscrito (quando isso é possível). Neste caso, do compasso 35, é o bom senso que entra: em primeiro lugar, é uma peça dodecafônica e o si natural já havia aparecido um pouco antes, no mesmo compasso e, mesmo que ele quisesse repetir a nota, não colocaria, novamente, o bequadro. Portanto, conclui-se que o si é bemol, porque é a próxima nota da série e porque, provavelmente, houve

uma confusão com os símbolos bequadro e bemol. Mas percebam que isso é comum. Erros acontecem.

[Ao término da análise nota a nota, o professor faz ouvir a peça] É uma música muito bonita e percebam que, sem conhecer a série, é possível entender a música. Vamos agora discutir o aspecto formal da peça. Para tanto, faço um quadro com as partes da peça, suas partes internas, os compassos e a divisão da série (em grupos de notas).

EXPOSIÇÃO			
Primeira	Parte	(Compassos)	(Divisão da Serie)
A	1° Tema	1 e 2	4,4,4
B	Episódio	Do 3 ao 9	4,4,4
C	1° Tema variado	10 e 11	4,4,4
D	Transição	12 e 13	4,4,4
2ª. Parte			
A	2° Tema	Do 14 ao 18	6,6
B	Episódio	19 e 20	6,4
C	Retorno 2° tema var.	Do 21 ao 23	Grupos de 6
D	Codeta e transição	Metade do 23 ao 27	3,3,3,3
DESENVOLVIMENTO			
A		Fim do 27 até 1/2 do 29	Diversos segmentos
B		1/2 do 29 à fermata do 32	4,4,4
REEXPOSIÇÃO			
A	Ret. Var. 1° Tema	Fermata 32 ao 34	4,4,4
B	Ret. Var. 2° Tema	35 e 36	6,6
CODA			
A	Material do 2° Tema	37 e 38	4,4,4
B	Material do 1° Tema	39 e 40	4,4,4

Percebam que a peça é uma compressão da forma Sonata. Feita com muita inteligência, tudo o que seria tonal, aqui é feito sob outra perspectiva. Quando se faz uma forma sonata com o tonalismo expandido (séc. XIX em diante) não funciona. Mas aqui ele conseguiu a façanha de transladar as idéias de um sistema de referência para outro, mas mudando tudo durante o caminho. Faz uma exposição, no desenvolvimento trabalha com outras transposições da série, e reexpõe condensando, o que dá equilíbrio ao conjunto. Uma peça formalmente bem resolvida.

Notem que ele usou a série não como um artifício, mas como um sistema de referência para construir uma idéia, como no passado. Inteligível. Não é familiar, obviamente, porque

não está no ouvido, mas com uma investigação, percebe-se claramente as idéias. E não estamos aqui inventando nada. Tudo o que dissemos pode e deve ser ouvido.

Aula III_10/13	***Data: 18/05/2000***

Queria falar, um pouco mais no geral, da obra de Schoenberg. Como analisamos algumas peças dele para piano (porque é mais fácil analisar para piano do que para orquestra), ouvimos tudo aquilo e temos de saber que aquilo é música. Qualquer que seja o sistema de referência, sempre sobressai o pensamento musical. O pensamento musical pode ser expresso em qualquer sistema de referência.

Embora o dodecafonismo não tenha sido "adotado" pela sociedade, vale fazer alguns experimentos: escrever alguma coisa usando-o como sistema de referência.

Vamos nos ocupar um pouco hoje com a produção pianística de Schoenberg, já que já escutamos alguma coisa para piano, quando fizemos as análises.

Schoenberg não foi pianista. Seu instrumento básico era o violoncelo. Ele tinha contato com o instrumento (piano), lia partituras com seu auxílio, etc; mas não era pianista. Então, por conhecer menos o piano, sua obra não é pianística? Ao contrário. É uma música extremamente pianística, e isso quer dizer que, além de estar inserida na História do piano, traz algumas inovações. É uma obra que enfrentou os problemas do piano.

[Faz ouvir o op.11, nº.2] Não são peças dodecafônicas, mas também não têm uma tonalidade definida. Nessa época, isso não era incomum. Excelentes criadores escreviam com materiais que rescendiam uma aura tonal (um vaguear por ressonâncias não esperadas, etc) mas em busca de qualidades harmônicas inauditas. Aqui, o que chama a atenção não é isso.

Essa é uma peça que se realiza muito bem ao piano, porque foi pensada para o piano. Ela não se realiza bem no cravo, por exemplo. E continua uma tradição pianística (se pudéssemos imaginar um Brahms não tão tonal, é isso). Uma obra pianística de Brahms, germânica, como foram as obras de Schumann e Mendelsohn, mas com uma escrita mais avançada (como se Brahms tivesse vivido um pouco mais).

Notem que é sempre a obra de um vienense: a valsa está sempre presente. Sempre ouviremos gestos de valsas pela obra inteira dele. Também percebe-se algo de Scriabin.

O que chama a atenção, nessa peça, é que, em primeiro lugar, esta não é uma peça de difícil compreensão: ela está amarrada nas terças e na escrita cordal (alguns acordes são quase motivos). É quase um Debussy germânico. E tem, também, acordes sobre quartas, típicos de Scriabin. Enfim, é uma peça que se encaixa no contexto da época. Eisler dizia que Schoenberg era o melhor compositor burguês de todos os tempos. Glenn Gould dizia que Schoenberg representava o fim de uma era, como Berg e Mahler.

[Faz ouvir o op.11, nº 3] Ouçam como esta peça dá uma outra dimensão de tempo. Ouçam a métrica e as expressões rítmicas desta peça. São de outra perspectiva, ou seja, de quem não trabalha mais com a música tonal. A relação dos tempos é muito interessante. Tentem pegar um pulso e acompanha-lo. Observem como sempre se muda o pulso. Toda a ação é dentro de um pulso, mas há toda sorte de pulsos.

A valsa, do opus 23, que já analisamos, representa bem esse conjunto. Quem quiser ouvir as outras peças desse opus, poderá fazê-lo em casa. Agora vamos ouvir o opus 19

inteiro. Veremos como ele é capaz de trabalhar com peças muito breves. Nessas peças, também podemos ver que Debussy já tinha acontecido, mas que Schoenberg estava trabalhando outras possibilidades. Notem que o nº2 do op. 11 dura nove minutos e Schoenberg domina o tempo como ninguém. Ele era um grande confeccionador do tempo.

[Faz ouvir o op.19] A primeira peça é de um romantismo enorme. Notem que ele é, realmente, um compositor de valsas (peça nº 5), só que atonal. A nº 6 é um mimo do impressionismo alemão. Essas peças são realmente extraordinárias. Incríveis. E algumas coisas chamam a atenção, dentre elas o fato de essas peças caberem dentro da tradição do piano, mas com soluções novas. É diferente de Poulenc, por exemplo, que somente repetia velhos maneirismos. Aqui, não. Todas as soluções são novas, informativas. Vale a pena ouvir um prelúdio de Chopin que tem um recitativo e compara-lo com a peça nº 4.

A peça que tem as terças, nº 2, tem a mesma idéia das peças de Schubert. E como ele segura a peça inteira com essas terças!

A sexta peça foi escrita no dia em que Schoenberg soube da morte de Mahler. Ele tinha veneração por Mahler, que era seu oposto e de seus alunos (Escola de Viena). As durações de Mahler, por exemplo, são muito diferentes das durações de Schoenberg e seus alunos. Mas eles souberam perceber que a grandeza de Mahler estava em outra perspectiva. Fora isso, Mahler apreciava Schoenberg, embora achasse difícil de se ouvir. Essa opinião também era do próprio Schoenberg.

Além disso, Mahler pagava o aluguel da casa em que Schoenberg morava, e a viúva de Mahler logo o avisou de que era vontade do marido continuar pagando a casa até que Schoenberg não mais precisasse. Mahler foi um grande amigo de Schoenberg. E, por isso, no dia em que ele morreu, Schoenberg escreveu a peça nº 6, que é uma peça muito interessante porque trabalha com dois acordes antitônicos. A peça toda é uma oscilação entre esses dois acordes, uma oscilação de antitônicas. Essa oscilação causa uma respiração. É um retrato incrível da morte. Junto dessa respiração, há algumas visões, reminiscências, etc. E ele termina com duas notas também antitônicas, como se a vida acabasse. É um dos mais impressionantes retratos da morte que eu já vi.

Entenderam por que Eisler dizia que a burguesia nunca teve um compositor tão bom? E nem para apreciá-lo, serve a burguesia.

Outra coisa para a qual quero chamar a atenção é para a brevidade dessas peças. E essa brevidade tem dois motivos: descendência dos Prelúdios de Chopin, e o material musical. Não existem mais os restos de tonalidade que existiam no século XIX. Depois que Schöenberg escreveu as peças do opus 11 já estava claro que não havia mais um sistema de referência. O tonalismo possibilita longas durações. Por isso, mesmo exagerando um pouco, Brahms conseguiu desenvolver porque tinha material para isso. Schöenberg não tinha mais. Por essa escassez de desenvolvimento, inclusive no modalismo, as durações são pequenas. A música de Machaut é feita de pequenas partes; a de Beethoven, não. É uma coisa só que se desdobra em partes.

Schöenberg teve uma enorme capacidade para vislumbrar e se enquadrar em uma tradição, percebendo que não se garantia mais um grande desenvolvimento. Vamos ouvir a suíte op. 25, para piano. O que me interessa é colocar que, fora as qualidades pianísticas, etc; devemos pensar que essa é uma obra neoclássica de Schöenberg. Todo mundo pensa em Schöenberg como da vanguarda, e Stravinsky como neoclássico. Mas, eis aí um exemplo de Schöenberg neoclássico.

É uma obra já dodecafônica, e ele faz um uso maduro de toda técnica dodecafônica. Consta de cinco pequenas peças: Gavota, Musete, Gavota da Capo, Pequeno Intermezzo,

Minueto, Trio, Minueto da Capo e Giga. Atenção para a sutileza de conseguir, dentro do dodecafonismo, um classicismo. Uma grande invenção! Falar do passado traduzindo-o para o dodecafonismo. Todos os gestos de danças antigas estão aqui. O espírito, etc.

[O Professor faz ouvir a Suíte op. 25, de Schöenberg] Qualquer peça de Schöenberg tem uma manifestação de valsa.

Gavota: tem toda a gestualidade das gavotas antigas.

Sempre tem abstrações no meio, senão não seria Schöenberg. Um neoclássico que pegou o espírito, não o sotaque como Stravinsky.

Essa é uma peça com durações mais próximas das tonais, porque ela está refazendo as coisas antigas. Mas sempre tem invenções. A língua é outra, mas refaz o espírito. Stravinsky fala com sotaque.

Sente-se muita influência de Brahms (principalmente no Intermezzo). Muita atenção no Trio do Minueto: é uma obra neoclássica não só na forma, mas também no espírito.

Schöenberg como neoclássico é interessante, porque ele pega a gestualidade das danças antigas. Não fala com sotaque. Ele recria, em outra língua, o mesmo espírito que aconteceu em outra língua. Stravinsky usava a língua antiga para dizer seu próprio estilo (seu sotaque).

[Faz ouvir a Fantasia para Violino e Piano] Notem a mobilidade no tempo e como recria para o violino uma música em que as intervenções do piano não são mais de caráter tonal. Como Schöenberg recriou, sem o tonalismo, esse duo. Não há acompanhamento. Como criar uma relação entre um instrumento e outro, se não há acompanhamento?

Esta peça está dividida em dois movimentos. Notem a quantidade de tempos.

1º. movimento: Grave, píu mosso, meno mosso, lento, grazioso, Tempo I, píu mosso.

2º. movimento: Scherzando, poco tranqüilo, scherzando, meno mosso, Tempo I.

Dura, inteira, oito minutos e meio, aproximadamente, e passa por tudo isso. Algumas indicações são interessantes: Grave. É, também, uma indicação de postura psicológica. Grazioso, é uma outra indicação psicológica. Scherzando, idem. Vem de Beethoven, e é uma abstração do minueto.

Percebam que um instrumento não está solando e o outro acompanhando. Há, em alguns momentos, uma fusão de ambos e, em outros, estão em conflito, etc. Querem falar alguma coisa? (Classe em silêncio).

Uma coisa interessante sobre esse assunto é que Eisler, que era aluno de Schöenberg e era comunista, fez umas peças de cunho político, etc. E trabalhou com Brecht, que queria conhecer Schöenberg. Fizeram-lhe uma visita e Eisler ficou com medo que Brecht se comportasse de modo hostil para Schöenberg. Brecht aceitou acompanhar Eisler com a promessa de que se comportaria o mais amigavelmente possível, sem ironias. Ele não fez comentários irônicos, mas escreveu-os em um diário.

Alguns comentários sobre Schöenberg, por Brecht: "Por que será que Schöenberg é tão difícil de se escutar?" Ele mesmo achava difícil escutar a própria música. "Ele é uma espécie de Franz Lehar," diz Brecht, “só que desafinado. Melodioso." E é isso mesmo! Se ouvirmos sem preconceito, dá até para cantar. Não é tão difícil. [Canta algumas peças] É altamente melodioso. Grande parte do desconforto para ouvi-lo vem de uma preguiça mental ou de um preconceito. É um sujeito criativo que continuou a música do passado de uma

maneira incrível! Continua o espírito da tradição. Ira, ternura, angústia, amorosidade, etc, são coisas do vocabulário musical, e ele faz isso através de gestos precisos.

Ouçam mais, ouçam o que ele inventa para piano. Como ele usa o campo de tessitura. A música tonal depende da imantação do campo de tessitura. Aqui, não.

Para o próximo encontro, leiam a introdução de "O Cru e o Cozido", de Levi-Strauss.

Aula III_11/13	***Data: 25/05/2000***

Quem leu o texto? (Classe em silêncio.) [Apenas uma aluna havia lido o texto] Você tem alguma dúvida? (Sim.) [O Professor chama a aluna para um atendimento individual, enquanto os outros alunos ficam na sala, sem saber sobre o que os dois estão conversando. Silenciosamente os alunos vão se retirando da sala, enquanto o Professor tira as dúvidas da única aluna que leu o texto indicado. Depois que todos se retiraram e que a aluna já não tinha mais dúvidas, o Professor pergunta a ela se ela pode esperar até o próximo encontro para as conclusões, junto com o resto da turma. Ela responde que sim, e a aula se dá por encerrada]

Aula III_12/13	***Data: 01/06/2000***

Não vou nem perguntar quem leu e quem não leu, porque agora, isso realmente não me interessa. Tenho a dizer algumas colocações sobre o texto do Levi-Strauss.

Esse texto, tomei conhecimento dele há muitos anos e, como eu estava muito ligado à vanguarda, achei que o que ele afirmava, não era verdade. Tinha, na verdade, uma intuição. Não provas, certezas. Então, fui investigar. E foi quando comecei a trabalhar com a lingüística para construir uma resposta. E eu tinha um aluno que conhecia a lingüística, então trabalhamos a quatro mãos: José Miguel Wisnick. Juntos, fizemos um trabalho sobre esse texto.

Para começar a trabalhar com a idéia, vou colocar a questão do paradigma e do sintagma.

No paradigma estão colocados o repertório e o léxico. É como um dicionário. No dicionário estão as palavras (todas, teoricamente). O sintagma é o discurso. É quando se seleciona algumas palavras para formar uma frase como essa, que acabei de formular. E essas palavras estão sobre o mesmo eixo paradigmático. Quando digo uma frase qualquer, estou fazendo um discurso, selecionando as palavras do paradigma.

No sintagma, trabalho com a idéia de combinação, discurso, mensagem. E no paradigma, com a idéia do significado.

Levi-Strauss está trabalhando, nesse texto, com termos da lingüística para provar que a música do século XX não tinha nada de soluções humanas, a não ser o que ficara da música tonal.

Ele fala em primeira articulação, que é a unidade de sentido, e em segunda articulação, que são as unidades distintivas (sem significado). Aqui estão todas as classes de fonemas. Um

fonema não tem significado (eventualmente podem ter, mas não como um fonema, mas como uma palavra monossílaba, por exemplo). Há, também, os traços distintivos dos fonemas. Essa série de fonemas combinados adquirem um significado. Sobre isso, é bom dizer que, para todas as línguas do mundo, há entre 29 e/ou 30 e poucos fonemas. Mesmo em chinês, em que a intonação promove diferentes significados. Em português, a intonação é apenas uma mensagem paralela. Em chinês há uma mudança no significado. Às vezes, a troca de uma qualidade de fonemas promove significados mais diversos. Exemplo: peles, reles.

Se eu digo "o aluno toca uma peça", isso é claramente um sintagma. Isso tem vários eixos paradigmáticos:

O	aluno	toca	a	peça
este	discente	executa	tal	obra
Hermergardo		interpreta	esta	música

Isso é o paradigma, por exemplo.

Poderíamos dizer "o aluno executa esta obra", e seria uma frase diferente, mas que quer dizer quase a mesma coisa. Mas está dentro do campo de escolha para formação do sintagma.

Vou falar, agora, das unidades do sistema tonal, em cima do texto, para esclarecê-lo e, talvez, encontrar uma resposta.

Sistema Tonal

2ª. Articulação:	Unidades Distintivas: conjunto de 12 sons da escala cromática
	Traço Distintivo Mínimo: meio tom (horizontal)
	Unidades Verticais Mínimas: inversões
1ª. Articulação:	a) Hierarquia de graus(supremacia da tônica como verdade necessária)
	b) Relações intervalares: possibilidade de 24 modulações significativas da escala diatônica , segundo modelos maior/menor
	c) Em seu aspecto horizontal: escalas, segmentos escalares, arpejos
	d) Em seu aspecto vertical: acordes, encadeamentos de acordes

Toda vez que se fala em segunda articulação., fala-se do material bruto, que não tem significado. Os intervalos não significam nada. Até quando eu articulo isso e formo, com isso, um significado. E cheguei, como verdade necessária, à supremacia da tônica. O tonalismo só funciona com a supremacia da tônica. Não existe essa verdade necessária em outras músicas ou em outros sistemas de referência, a não ser no tonalismo. Como o capital é uma verdade necessária ao capitalismo, sem o qual este não funciona. Por isso, tudo gira em torno do capital.

Estamos tentando cercar o que ele diz. Porque ele joga tudo ali no texto, e temos que entender o que ele quer dizer.

Com isso, temos as unidades do sistema tonal. Primeira e segunda articulações. Isso ele diz, mas aqui comparamos se é verdade.

Sistema Dodecafônico

2ª. Articulação:	a) Unidades distintivas: conjunto de 12 sons da escala cromática
	b) Traço distintivo mínimo: meio tom
	c) Unidades mínimas verticais: inversões dos acordes (só têm sentido no sistema tonal); análise combinatória
Outra Articulação *	a) Combinações de distinções

*(Não é primeira articulação, porque não há sentido. Ele tem alguma razão!)

Sintagma: uma série determinada. Não é totalmente destituído de significado. O sentido é a série. Cada peça tem uma série, portanto ela ganha algum significado. Não é um significado pleno, como o da primeira articulação do sistema tonal, mas há significado.

Vamos, agora, à segunda parte do trabalho. Vamos verificar como fica o problema do paradigma e do sintagma antes do que ele quer dizer com isso. Então, temos pertinentes às distinções:

Sistema Tonal

2ª. Articulação:	Paradigma: as notas em si
	Sintagma: Combinações de notas, relações intervalares possíveis (quaisquer): se não tem significado, tudo é possível.
Obs.:	Tonalidade ou aura tonal como frutos do acaso.
1ª. Articulação:	Paradigma: relações intervalares submetidas a uma hierarquia de graus (necessidade absoluta do sistema: já dota de significado): a Cultura moldando a Natureza.
	Sintagma: motivos, frases, temas, seções subsidiárias, a forma expressa (a própria forma exprime a tonalidade*)

*Um discurso direcional TSDT (tônica - subdominante - dominante - tônica) a originar modelos morfológicos que seguem os princípios básicos de domínio da tônica (exposições), a subdominante (trabalhando a idéia com ímpeto para fora) e a dominante (um móvel para o retorno da tônica, de volta com a reexposição). Ou ainda TD^7 (tônica - dominante com sétima), resumindo ambas as funções D e S (dominante e subdominante), i.e., resumindo duas energias ao mesmo tempo; e T (tônica) como reexposição.

O paradigma prevalece. Tudo o que estava no eixo paradigmático. Não é qualquer relação, mas um discurso. (Toda relação sintagmática é uma relação paradigmática)

Schubert estava muito pouco afeito ao paradigma, porque não ficava satisfeito em cantar arpejos e escalas, preferia as canções.

Sistema Dodecafônico

2ª. Articulação:	Paradigma: as notas em si
	Sintagma: combinações de notas, relações intervalares possíveis (quaisquer).
	Obs.: dodecafonia, atonalidade, mesmo tonalidade como fruto do acaso.

1ª. Articulação*:	Paradigma: relações intervalares não submetidas por uma hierarquia; polarizações eqüitativas dos 12 sons: não repetir nenhuma nota antes da exposição de todas as outras.
	Sintagma: discurso dodecafônico = desenvolvimento das exposições da série com utilizações sistemáticas da amplitude do campo de tessitura (supremacia da análise combinatória como necessidade da causa)
	Obs.: o sintagma prevalece. (Tudo o que acontece não está previsto no paradigma.)

*Por aproximação, como já fizemos notar:

Estamos trabalhando apenas com o dodecafonismo, e não com a música do século XX, por isso as divisões em doze tons. Se fôssemos trabalhar com tudo, as divisões deveriam ser menores.

A música não reproduz a natureza. O homem inventa uma natureza para depois copiá-la. Por isso, acho que a música surgiu em um estágio avançado de humanização. O que é natural na música? A escala de ressonância dos harmônicos e alguns ruídos. Mas a música não é só isso. A cultura molda a natureza.

Queria que observassem que, em relação à 2ª. articulação, os dois sistemas são iguais. Isso porque a segunda articulação não trabalha com o significado. As distinções são as mesmas (cromáticas).

Não existe a primeira articulação na música dodecafônica. Pode-se conhecer a série, mas são distinções. No sistema tonal, não. Deveríamos ouvir as funções tonais quando ouvimos música tonal. No dodecafonismo, não. Mas este é uma reação àquele.

No sistema tonal a função é importante e não a nota. Por isso a existência da primeira articulação. Mas o significado do dodecafonismo é reagir ao tonalismo: eliminar a idéia de função, a busca de uma repartição por igual do valor das doze notas.

Mas o campo de tessitura, no dodecafonismo, tem um novo significado (se revela), porque na música tonal ele está concentrado para facilitar a imantação; tudo se dando em um curto âmbito no campo de tessitura.

Supremacia da análise combinatória: é uma causa, uma reação ao estado de coisas do século XIX.

O que faz uma boa poética no discurso verbal é um discurso, não um paradigma. Para uma comunicação imediata, é mais interessante o paradigma, que todos dominam.

Vamos à Coda Final.

Sistema Tonal	Sistema Dodecafônico
Paradigma: o tom.	Paradigma: a série.
Sintagma: composição da distribuição das notas segundo a hierarquia de graus (as repetições de notas e a concentração no campo de tessitura são necessárias para a determinação do discurso tonal).	Sintagma: doze sons combináveis sem repetições. O paradigma equivale ao sintagma (que gera outros sintagmas: a distribuição das notas (12) pelo campo de tessitura).

Tem-se muito mais próximo de um pensamento sintagmático, o sistema dodecafônico; como isso está mais próximo de uma qualidade poética do que um dicionário. Já o sistema tonal é paradigmático, essencialmente.

O significado da música está mais próximo de uma combinatória de seus traços distintivos. Mais próximo, portanto, de um pensamento estrutural; e está mais próximo do sintagma que o sistema tonal, que está mais próximo do paradigma.

Vou fechar este assunto, definitivamente, no próximo encontro.

Aula III_13/13	***Data: 15/06/2000***

O que fizemos? Analisamos o texto. E ele defendia a música tonal porque ela se assemelhava à linguagem verbal. E, a partir das ferramentas que ele usou (lingüística), analisamos o que ele disse (1ª. parte).

A partir disso, tentamos algo mais amplo, que é a semiótica porque a lingüística trata apenas de um sistema de signos. [Lê um trecho do livro "Beethoven, Proprietário de um Cérebro] A partir de Pierce, que pensou um sistema de análise de signos ,muito mais amplo que a lingüística, analisamos os resultados anteriores. Ele tinha três níveis de signos:

-Sintático: estrutura. Diz da organização interna do signo, de como se concatenam. O significante substitui o significado. Na linguagem verbal, por exemplo, temos a palavra "Moça" que, antes de indicar o sexo, a idade, etc, é uma categoria gramatical. E ela se relaciona com outras categorias gramaticais. Na música, eles são os elementos que compõem a gramática musical (motivo, frases, etc).

-Semântico: significado. Já vimos isso na primeira fase do trabalho, mas sobre a linguagem verbal. Agora estamos vendo sob um ponto-de-vista mais amplo. E na música? Quando o significante substitui o significado, eles se equivalem. É por isso que uma estrutura tonal não cabe no dodecafonismo. Na tonalidade, as funções estão muito próximas do significado.

Existe um terceiro nível do signo: pragmático, que é uma alteração do signo original. Um novo significado é adotado por uma comunidade estatisticamente representativa. Exemplo: o hino nacional é um símbolo da pátria. Do ponto-de-vista pragmático, o hino representa o país. Mas, originalmente, ele é uma marcha que, em outro lugar, não vai ter o mesmo significado.

Do ponto-de-vista musical, o que posso colocar é que existe um nível pragmático que deve ser, na prática, social. Mas pode não ser. Agora, quando Levi-Strauss compara a música com a linguagem verbal, só porque esta é a matriz, é besteira. Há de se considerar as linguagens paralelas. Não vou exigir de um quadro que ele tenha dupla articulação!

Níveis de decodificação:

-Denotativo: segundo a definição primeira, dicionarizada.

-Conotativo individual: relação entre o decodificador e o signo, a partir de um contexto emocional, individual. O significado está no decodificador, não no signo.

-Conotativo coletivo: estado latente do significado, lexicalizado por uma comunidade. Exemplo: a palavra "legal": denotativo: das leis; conotativo individual: o que significa para qualquer um, independentemente da coletividade; conotativo coletivo: bem. Estamos considerando o signo em seu valor de uso.

E do ponto-de-vista musical? Se o nível denotativo é o primeiro, dicionarizado, o semântico é a estrutura. Há o conotativo individual que é o que a música significa para você,

apenas a partir do ponto de vista de sua própria existência. Vale lembrar que cada vida tem a sua própria trilha sonora.

Como pode um cara reivindicar para uma linguagem não verbal, uma especificidade verbal? Só se for um sacana.

O signo, visto em categorias. Há três categorias para o signo: símbolo, ícone e índice.

-Símbolo: a relação entre o significante e o significado é operada pela instituição de uma contigüidade. É uma convenção aceita. E na música? Na música não existe isso. Do ponto-de-vista musical seria uma desgraça, porque repetiríamos a mesma melodia, sempre. Não é próprio da linguagem musical trabalhar com o símbolo. Na linguagem verbal, sim, porque é necessária uma comunicação imediata.

-Ícone: o significante se relaciona com o significado pela semelhança que se faz entre ambos. Desta categoria também fazem parte as imagens diagramáticas, os retratos, diagramas, etc. Na música, há alguns exemplos: Poemas sinfônicos, a sinfonia nº 6, de Beethoven. Por mais que exista um retrato, não é a coisa. Ela parte de uma outra realidade.

-Índice: a contigüidade existente entre o significado e o significante é direta. Uma contigüidade de fato. Toda vez que a polícia vai investigar, por exemplo, procura por índices. Quando algo está manchado de sangue, indicia uma violência. Quando o chão está molhado, isso é um índice de que choveu.

O acontecimento musical é o próprio significante e o significado é o acontecimento musical. Uma música só pode ser ela mesma. É o índice mais puro. A música não é símbolo, mas o índice. Ao mesmo tempo, uma música é ela acontecendo e as relações que ela vai formando enquanto acontece.

É um protoíndice. É, ao mesmo tempo, o significante e o significado. Diante do significado, o homem se depara com uma nova tríade (Pierce):

-Primeiridade: fluxo do acontecimento musical.

-Segundidade: o choque, na consciência, de que existe uma estrutura.

-Terceiridade: a significação do fluir do acontecimento musical, enquanto estrutura. Quando se revela o significado do choque na segundidade.

A burguesia faz, com a música, uma relação de primeiridade.

Para encerrar, duas classes de índices musicais:

-Inter-índice: indica relações intertextuais (músicas que citam músicas). E é importante sublinhar o caráter metalingüístico: citações, paráfrases e paródias (três classes de inter-índice). Ela é índice do que ela mesma já foi.

-Extra-índice: aponta para fatos de natureza extra-musical. Manifestações etno-musicais; marchas militares; danças e seus gestos. Cada dança tem um gesto que não se pode dizer. Há de se ter um contato direto com a dança. Isso há de ser mostrado.

Não precisa ter um significante diferente do significado. E, depois de tudo isso, o que pensamos de Schöenberg, afinal? Já que a crítica de Strauss era dirigida a ele, e vimos que era uma besteira?

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

ANEXO IV

Curso: ***Linguagem e Estruturação Musicais IV***

Willy Corrêa de Oliveira: por um ouvir materialista histórico

Dissertação de Mestrado

Mestrando: Alexandre Ulbanere

Orientador: Prof. Dr. Alberto T. Ikeda

São Paulo
Junho/2005

Escola de Comunicações e Artes – ECA - USP
Curso: ***Linguagem e Estruturação Musicais IV***
Prof. Willy Corrêa de Oliveira
Transcrição: Alexandre Ulbanere

Aula IV_1/09	***Data: 21/09/2000***

[Antes de viajar, o Professor havia pedido aos alunos que ouvissem a obra completa de Anton Webern] Peguem os apontamentos sobre a obra de Webern e vamos começar a trocar opiniões.

[Os alunos, um a um, vão comentando a obra de Webern, até o opus 19, que foi o limite da classe: não ouviram o resto. Como os comentários são longos, a partir dos comentários do professor, poder-se-á ter uma idéia bem clara do conteúdo dos comentários]

Vou fazer um rápido comentário. Antes de tudo, quero dizer que pude perceber que a percepção de vocês está muito boa, e digo isso baseado nos próprios comentários de vocês. Outro comentário é que, em um mês de férias, a classe foi reduzida a um terço. Percebi, também que, de um modo geral, houve uma preocupação de fazer uma escuta consciente, buscando as coisas. Gostei.

Sobre o opus 1, que alguns disseram ser quase tonal: revejam o seu conceito de tonalismo. Revisem, porque vamos começar um novo programa com base na harmonia. Não se sabe mais o que é tonal. Ficou no ar, mas não no espírito. Hoje não se escuta mais tonalmente. Em São Paulo, devemos ter dez pessoas que escutam tonalmente. Esforcem-se para entender o tonalismo. Vamos trabalhar com a idéia Schubert/Beethoven: dois contemporâneos e, enquanto um deles era tonal, o outro não era. Se ouvíssemos tonalmente, saberíamos que é assim. Schubert não era tonal, apenas trabalhava com consonâncias e, às vezes, cadenciava em torno de uma tônica. De qualquer modo, veremos isso mais para a frente.

É muito difícil ouvir tonalmente. É um outro solfejo. Mais um solfejo. O opus 1 não é tonal. Trabalha com a amplificação da tonalidade. Tonal se define pela supremacia da tônica. Lá não tem isso.

Outro comentário interessante foi que há muito corte na emoção. É interessante porque há um mito criado por Pierre Boulez, de que Webern é um compositor matemático, preciso. Boulez apenas estragou Webern. Porque ele é um compositor altamente romântico. Levou às últimas conseqüências a expressividade dos românticos (esforçandos, crescendos, etc). Apenas ele usa sem aviso prévio.

Solfejo é a base, o fundamento de tudo. Assim como o desenho o é para o artista plástico. A não ser que o artista seja um "instalador". Neste caso Não precisa nem desenhar. É só ter "idéias". Então vocês estão com um bom ouvido. Ouvem quando tem e quando não tem centro. E isso é muito bom.

Quanto às durações serem tradicionais mas os tempos não. É no romantismo que o tempo se move. Webern, como era excessivamente romântico, redimensionou os tempos para a obra curta. Quanto às durações, elas são tradicionais, mas o uso delas já não é tradicional pela própria mobilidade do tempo.

A falta de centro gerou dúvida sobre os opus que são dodecafônicos. De fato, Webern chegou ao dodecafonismo antes de escrever dodecafonicamente. Isso coincidiu com o que ele disse em uma carta anterior à descoberta do dodecafonismo de Schoenberg, quando revelou que, ao escrever as doze notas, sentia que já havia dito tudo.

O que me deixou contente é que vocês estão ouvindo bem, inclusive outros parâmetros do som.

O fato de ele usar a voz como um instrumento e da dificuldade de cantá-lo. Bem, isso é treino. Comecem cantando os intervalos mais dissonantes e repeti-los em vários centros, até que se tornem tão naturais quanto os intervalos de quarta, oitava e quinta. Quanto à voz ser utilizada como instrumento, se dá porque a expressão da música vocal de Webern é tipicamente instrumental. Bach também é assim. É difícil cantar Bach também, porque ambos alargaram o escopo da música vocal.

Outro comentário foi de que o opus 1 é muito diferente do resto da obra de Webern. Realmente é.

A música vocal de Webern de fato impressiona. Webern foi um dos que mais conheceu a música vocal. Ele se doutorou com a tese "Coralis Constantinus", sobre a música do século XVI. É muito interessante, essa tese. Ele tem um jeito de escrever música coral muito diferente da tradição. Um modo parecido de escrever música coral é dos corais americanos de música popular que, de certa maneira, também reinventaram a escrita coral. Esses, por necessidade. A verdade musical vem do fazer musical.

Vou trazer uns corais para ouvirmos e entendermos isso um pouco mais profundamente. E comparar com Webern.

Sobre o opus 16, que alguns adoraram, quero dizer que sempre achei um horror. Eu sempre lembro de uma frase do Brecht, que dizia: "Webern abusava tanto dos cantores, que os fazia relinchar como cavalos agonizantes". Eu também acho sem naturalidade.

Todos os comentários, afinal, mostraram um cuidado com a escuta e um bom solfejo. Perceber figuras e notas como importantes, na obra de Webern, é muito bom.

As canções são tão fragmentadas quanto as peças instrumentais. Mas a poesia suporta como um "engana ouvido" [Assim como o *trompe l'oeil* engana o olhar]. Faz a continuidade por você, mas é um discurso descontínuo. Mas ele tinha muito o espírito do Lied alemão. Reouçam as canções com a poesia e tentem perceber a fragmentação. Geralmente quando ele usa voz e outros instrumentos, a figura e o fundo confundem-se totalmente. Só o que sustenta os planos é a poesia.

Para a semana que vem, quero ouvir os trabalhos que pedi.

Queria falar com duas reflexões gerais. Quem estiver interessado pode fazer algo que é bom para compreender, não só Webern, mas é um trabalho eficiente com a linguagem em geral. Pegue uma peça de Webern e, em um papel milimetrado, defina o campo de tessitura (a mais aguda e a mais grave nota da peça) e, depois, divida o eixo das abcissas (y) em meios tons valendo, por exemplo, meio centímetro.

No eixo "x", dividir o tempo proporcionalmente, como o campo de tessitura. Por exemplo, a colcheia pode valer cinco milímetros. Quanto ao tempo, essa é a maneira mais simples de se resolver: a aplicação direta da escala mensural: a nota mais breve tem o menor valor.

Transcreva as notas da partitura para o papel milimetrado. Escolha uma peça curta para fazer a experiência. Dessa maneira, você já vai ter uma transposição visual. Depois, pinte

cada timbre diferente de uma cor diferente. Por exemplo, a peça número 1 do opus 7 tem piano e violino. Para o piano, temos uma cor. O violino tem uma cor para o harmônico, outra para o pizzicato, outra para o som normal, outra para col legno. Os acentos, eu destacaria com a cor um pouco mais forte.

Em outro papel milimetrado, se não couber no primeiro, coloque a dinâmica. Primeiro, no eixo "y", marque os extremos e, depois, divida o eixo proporcionalmente e marque, ao longo do tempo (eixo "x"), as variações. Quando terminar isso tudo, faça ainda uma outra transposição. Mas, agora, vai-se indicar as proporções de tempo. Tente transcrever o tempo fictício para o tempo real. Como interpretar a partitura? Porque o tempo está apenas indicado. Mas, nesse caso agora, vai-se transcrever proporcionalmente essa interpretação. E, no gráfico, as durações são proporcionais. Essa nova transposição vai mudar a proporção do espaço.

Isso tudo tem uma mobilidade de tempo enorme, em quinze compassos. Esse outro gráfico vai te dar uma idéia de tempo real. Vai te dar uma configuração de como é uma peça de Webern.

Fazer isso é um aprendizado extraordinário! E ajuda a entender melhor a música de Webern. Do ponto de vista do solfejo, também é excelente. Uma vez fiz esse trabalho com as Bagatelas e percebi que cada uma trabalha problemas diferentes.

Para fazer isso com uma música tonal, a pergunta é: como fazer com um tempo tonal? Uma interpretação do tempo tonal deverá ser de outra maneira. Webern indica a interpretação. Na música tonal, o indicador vem da Harmonia.

Toda a arte do século XX é cheia das revelações mais intensas. Algumas são mais amáveis, outras desgostáveis. Uma coisa desgostável é não ter arte no capitalismo. Se precisamos fazer para viver, ótimo, mas já sabemos que não vamos nos comunicar, porque não há uma linguagem. Saber isso de antemão é duro. Não existe uma linguagem, portanto nunca se vai saber se está bom. E isso é péssimo.

Mesmo não havendo uma linguagem, nem comunicação, existe, no homem, ainda a vontade de dizer algo. E, dentro disso, há coisas maravilhosas, como Cezánne. Se tivéssemos uma linguagem, o que seria de Cezánne? Não posso nem imaginar. Mas há de se chegar à linguagem dele.

Na música, um exemplo é Webern. Um caso incrível! E, paralelamente a ele, há o Joaquín Rodrigo.

No caso de Webern, o que pinta para a gente? Em primeiro lugar, não foi por ignorância que ele fez o que fez. Ele poderia ter repetido o século XVI, mas tentou o novo. Imaginar que os caras que repetem coisas são muito ruins. Rodrigo, por exemplo. Prefiro ouvir música popular espanhola (expressão de um povo), do que esse tipo de coisa que o Rodrigo faz.

De fato, Webern conhecia muito bem o século XVI e toda a tradição do século XIX. Ele foi o maior intérprete de Mahler de sua época. Então, há essas contradições. As pessoas viajavam para ouvi-lo interpretar uma sinfonia de Mahler, com uma orquestra de terceira, que em suas mãos ..... Hoje, não conseguimos distinguir Leibowitz de Karajan fazendo o mesmo Beethoven. Pelo menos ele tentou fazer coisas diferentes. Mas não há como medir isso.

Outro aspecto é a mitificação. Muitas Histórias da música dizem que a História se divide em antes de Webern e depois de Webern. Como se situar nisso? Sem dúvida, ele atomizou tanto no campo de tessitura mas, ao mesmo tempo, há os cavalos relinchando. Como imaginar isso na época?

Temos que desenvolver o solfejo das contradições. Há de se tentar sempre exprimir o mundo em que se vive.

Estudei na Alemanha "livre" entre 1960 e 1962. Falava-se muito em Webern por lá, nessa época. Era uma coqueluche na Alemanha. Não havia gravações disponíveis, então líamos as partituras, às vezes com instrumentos diferentes dos indicados. Apenas para tentar conhecer a obra, porque as pessoas ainda não tinham gravado.

Tinha acabado de acontecer a segunda guerra e o capitalismo estava reconstruindo a Alemanha, então ele estava bem próximo da gente. Ele tinha morrido em 1945, tragicamente, com um tiro. Falava-se basicamente duas coisas sobre Webern, nessa época.

A primeira é que Webern era extremamente católico. Nem mesmo uma vez em que ele se apaixonou por outra mulher, cedeu à tentação, por exemplo. A segunda é que ele não gostava do "von", que indica origem nobre, em seu nome. Quero lembrar que Webern estava muito próximo da gente, eu mesmo cheguei a conhecer uma das filhas dele. Moldenhauer foi o cara que mais cultuava Webern e fez uma grande biografia dele, adorava Webern, e descobriu que Webern era nazista.

Moldenhauer descobriu que Webern era nazista através de seu diário. Apoiava Hitler e tecia elogios à personalidade de Hitler, etc. Não se abalou nem um pouco quando alguns músicos de sua orquestra tiveram problemas na "Noite de Cristal" por serem comunistas. Apoiava o Führer. Mesmo sendo impedido de tocar sua música na Alemanha.

Mais para o fim da guerra, quando seu filho foi convocado e morreu jovem, quando a tragédia se abateu sobre ele, somente então ele lastimou a guerra.

Mas, por outro lado, ele era um cara de uma retidão enorme. Então, por que ele era nazista? Porque todos somos. Não olhamos o mundo com a filosofia correta. Se você pode ser banqueiro e, ao mesmo tempo, cristão; pode-se ter um cristão nazista. Eu mesmo tive tios pastores e nazistas. Completamente. Nossa classe tem uma vocação para o nazismo. Porque esta classe criou este mundo e está de acordo com ele: com o capital. Pensar que o poder do dinheiro pode dar alguma supremacia é um passo para o nazismo. Isso não tira o mérito de sua música e nem a culpa de ser nazista.

Verificar que esse cara foi capaz de fazer uma música que ele mesmo pensava ser inaudível, "a música de um louco" disse uma vez quando impediu de tocarem as peças para cello e piano. Isso tem um valor enorme.

Diz coisas que só poderiam ser ditas no nosso tempo. Nunca vou tocar um Beethoven sério, se não entender Webern. Não se pode, nem se deve enganar na arte.

Hoje sabemos o valor dessa música. Como ele foi capaz de ver que a música não é melodia, ritmo e harmonia? Ex. pegar o opus 7 n^{o} 4 e verificar como ele trabalha com o tempo em poucos compassos (15). Fora o trabalho com o campo de tessitura, os motivos, etc. [O professor lê a peça, chamando a atenção para as mudanças de tempo. Lê a peça, enquanto marca o pulso variando-o de acordo com as indicações de tempo] Vale a pena ouvir, até o final, a obra toda de Webern. E depois, ouvir mais vezes. Realmente, é importante.

As execuções têm problemas graves. Boulez fez Webern como se ele fosse matemático. A interpretação de Robert Craft é mais expressionista, mas tem problemas de solfejo. É bom ouvir sempre.

Aula IV_2/09	*Data: 28/09/2000*

[Apenas três alunos fizeram o trabalho para ser apresentado e o primeiro aluno apresenta] Isso é um trabalho feito por quem não faz. Mal as coisas começam, logo terminam. Fazer música é como fazer esporte. Quanto mais a gente faz, mais a gente tem condição de fazer. Mas, veja, as idéias estão começando. Se você tivesse feito outros trabalhos, teria percebido isso. Há de se compreender o material e saber o que se quer dizer com isso. Não se pode por uma nota atrás da outra sem saber o que se vai dizer com isso. Tudo é fruto de uma reflexão.

[O aluno utilizou um violão, uma flauta e uma flauta doce] Um contraponto com timbres diferentes. Esses timbres também devem fazer parte desse contraponto. Antes de mais nada, pensar que você vai trabalhar com os quatro parâmetros do som, e que cada um deles se desdobra em mais parâmetros. Altura, timbre, duração e intensidade.

Depois, verificar que, no caso do violão, ele é muito melhor utilizado nas mãos de músicos populares do que nas mãos de músicos eruditos. Ouçam Atahualpa Yupanqui, e tentem entender do que estou falando. Como pensamos o violão? O que ele pode fazer? Bem, o interessante é o campo de tessitura amplo, com um timbre homogêneo em toda a extensão. Os harmônicos são interessantes. Tem os trastes, que são tristes. Mas pode-se pensar algo com isso. Vou tentar dizer coisas. Há a possibilidade de acordes incríveis com seis notas. Fantásticos. O clarinete, por exemplo, tem três timbres (mais agudo, médio e mais grave), de acordo com a região no campo de tessitura. Se não fizermos uma boa música com isso, azar. Temos um bom modelo: o concerto de Mozart, que pensou no instrumento. Para o violão, não temos bom modelo. Fernando Sor enfrentou alguns problemas, mas seus sucessores não. Penso que certas coisas não soam bem no violão, como não deviam soar bem ao piano. Mas caras que pensavam enfrentaram isso. Com o violão, isso não aconteceu e, certas coisas, como alguns contrapontos, não soam bem no violão.

Mas pode-se pensar em arpejos com doze notas, por exemplo. O que posso fazer? Fazer contrapontos que apenas repetem coisas, ou tentar fazer algo interessante? O problema é que, depois do Sor, quase que totalmente os caras que enfrentaram os problemas do violão eram ruins. Por isso, antes de se escrever qualquer coisa, há de se pensar nos parâmetros. Depois, refletir sobre o material. Que tipo de material eu tenho? Como é a configuração disso? Como vou tentar o contraponto? Etc.

O que sinto aqui, é que tudo foi muito intuitivo. E, hoje em dia, nós temos que refletir sobre tudo isso. Há de se discutir a intuição. Por que? Só por ser racional? Não. Embora também haja beleza em coisas racionais. Uma demonstração matemática pode ser tão bela quanto uma música, por exemplo. Mas o maior motivo para se discutir a intuição é que, hoje em dia, não há uma linguagem. Por isso o trabalho é redobrado. E temos que fazer como os caras que eram bons, na época deles: eles pensaram também. E era difícil para eles, também. Um exemplo disso foi Beethoven.

Mas, o seu trabalho também tem coisas legais. Essa idéia podia ser melhor aproveitada. Qual a idéia do contraponto? A continuidade. Na renascença, as peças eram, em geral, curtas. Mas a característica fundamental é apenas a continuidade. Diferente da música tonal, em que se criam seções, e deve-se enganar o ouvido. O contraponto, não. É contínuo, porque as vozes não começam nem acabam juntas, necessariamente. Por isso é diferente da música tonal.

A sua idéia é descontínua, apesar de ser um contraponto. Você poderia ter expandido isso um pouco mais através de um projeto com o campo de tessitura, por exemplo. Faltou um pouco mais de reflexão.

Ouvindo as vozes separadas [pede para que toquem suas partes separadamente], percebe-se que são bem feitas para os instrumentos. Mas não foram suficientes o tema e as imitações para me dar a sensação de que algo começou e acabou. Dá idéia de que estamos no meio do desenvolvimento. Essa fragmentação pode ser aproveitada. Tudo o que o homem fez foi através da prática. E ele só entende com profundidade o que cria.

[A segunda aluna mostra suas peças. A primeira para flauta e vibrafone. A segunda para flauta solo e a terceira para piano] Vamos fazer alguns comentários. O que acontece com ela é bem diferente do caso anterior. Ela tem senso de proporção mais concreto, e isso garantiu muito mais a presença de um pensamento musical, com começo, meio e fim. E vamos ouvir de novo as peças para tentar ouvir isso. A minha crítica anterior não tem intenção de inferiorizar o trabalho [do aluno anterior]. Mas os problemas pintam diferentemente para pessoas diferentes. Aqui, no nosso trabalho, usamos o mesmo plano, mais ou menos, de trabalho comum. Isso facilita o trabalho porque, dessa maneira, posso comparar os trabalhos, facilitando a compreensão. Só se aprende comparando e trabalhando. Mas esse caminho pode ter desvios, e às vezes tem mesmo desvios surpreendentes.

Há de se entender esse senso de proporção, que não é muito comum. Como ela chegou lá? Você tem uma consciência disso? (Não.) Você chegou a pensar nisso? De que maneira? (Aluna não responde.) Quando a gente tem um pensamento musical, como se articula isso? O sistema tonal já dá uma proporção. Isso foi conseguido através de quase 400 anos de trabalho, do início da renascença, até a cristalização do sistema tonal com a subdominante. A obra de Bach está repleta desse tempo tonal, mas a música dele ainda não é tonal, porque falta um eixo que é a subdominante, que só apareceu com Haydn. Essa experiência de Haydn e a escola de Manheim é importante.

Hoje que não se tem essa norma, há de se trabalhar esse senso de proporção. Como se proporcionaliza isso hoje? O sistema dodecafônico tem um fato viável que é a unidade pela circulação da série. Mas cria outros problemas com o tempo. E, quando não se faz música dodecafônica, fica mais difícil.

O sistema dá esse senso, mas a articulação do material também tem de ser pensada. A música não consiste em por dobra sobre dobra e, para isso, deve-se conhecer o encaixe e pensar a proporção. Encaixar não é por junto. Há de se pensar essa proporção e confeccionar bem os encaixes. No sistema tonal havia uma norma que era a secção com a dominante. Nós não chegamos a uma norma, ainda. E, no meio disso, há o trabalho com a memória, etc.

Encontrar esses encaixes é muito importante, porque a música é feita de encaixes. E eles devem dar uma pontuação para tornar o discurso inteligível. Pontuar é muito importante. E as pontuações são muito diversas.

Mas, antes de tudo, há de se perguntar: o que vou dizer com isso? Essa estratégia é importante.

Quanto mais fazemos, menos difícil será de se fazer.

[O terceiro aluno apresenta uma peça para violão solo] Quem fez para você? Estava ótimo! Pensou o violão de uma maneira concreta. É uma peça para violão e não para qualquer outro instrumento. O sentido de proporção também é claro. Ótimo!

Queria colocar mais umas questões finais. Aproveitar que lançamos mão de um sistema de referência (dodecafonismo) para fazermos exercícios. É uma boa pedida, porque tornam válidas as reflexões que fizemos hoje. Com o sistema dodecafônico, que garante uma unidade, etc; podemos pensar em outras coisas mais do ponto de vista composicional, técnico. Com isso, encerramos o capítulo sobre o dodecafonismo, mas acho que vale a pena dar uma

olhada (pesquisada). Analisem o op. 27 de Webern, que tem referências em vários livros de análise. Pesquisem, vejam outras peças. De Schoenberg, etc. Dêem uma espiada.

A partir do nosso próximo encontro vamos trabalhar com a harmonia. E vamos buscar esse projeto com a harmonia dando uma olhada, a partir da escala de ressonância dos harmônicos, nos vários sistemas de referência; e vamos fazer uma crítica ao dodecafonismo e verificar que ele não é uma técnica que, por si só, é atonal, como afirmava Schoenberg. Vamos, também, criticar o sistema tonal e trabalhar com uma idéia de um solfejo tonal.

Como pensar uma harmonia? Como me coloco esse problema de maneira que possa compreendê-la nos vários sistemas de referência?

Aula IV_3/09	***Data: 05/10/2000***

Gostaria que ouvíssemos essas peças, sob o ponto-de-vista da harmonia. Podem anotar o que vier à cabeça, para dizerem, depois. [Toca, ao piano, 1) variação IX, K , de Mozart; 2) Valsa nº 1, para crianças, de Shostakovich; 3) Gnossiene IV, de Satie; 4) Valsa op. 124, nº 1, de Schumann; 5) A Rua do Padre Inglês; 6) Valsa op. 33, nº 5, de Schubert]

[Os alunos fizeram comentários sofríveis. Basicamente, cometeram os mesmos erros, sendo que o mais grave deles foi não atentar para a harmonia, predominantemente. Os comentários foram sobre outros aspectos da peça, como forma, beleza, etc. Quase nunca a respeito de harmonia, que deveria ser o objetivo principal]

[Faz ouvir o Prelúdio nº 1, em dó maior, do Cravo Bem Temperado, de J. S. Bach] O que falaríamos disso? Duas coisas me vieram à cabeça. Toda vez que paro para ouvir isso, acho que é assustador. Tão assustador como Da Vinci, Michelangelo, Shakespeare, quem aqui já leu Shakespeare? (Classe em silêncio) O que eu acho incrível aqui é que não tem melodia. Toda música ocidental estava baseada na melodia, até então. E essa é uma peça eminentemente harmônica. E é uma harmonia muito especial, que é a harmonia do baixo. Quando ouço Brahms, sei que ele trabalhou bem com o baixo. Façam um exercício durante a semana: peguem as canções e toquem apenas a parte do piano. Esqueçam a melodia. Quem não toca, toque-se. E peça para alguém tocar. Verifiquem que algumas peças são incríveis por terem uma harmonia incrível. Aqui temos uma harmonia com um baixo, que foi uma descoberta do barroco e Bach, por ser da terceira (e última) fase do barroco, faz uma harmonia incrível com o baixo.

Queria que ouvíssemos mais algumas coisas. [Faz ouvir a trilha de "Assédio", de Bertollucci. Durante a audição das quatro peças, alguns alunos riram muito, quase prejudicando a audição]

Eu gostaria que tentássemos um pequeno exercício. Vou querer ouvi-lo daqui há vinte minutos. Façam sozinhos. Não conversem com ninguém sobre isso. [Pega uma cadeira, bate-a no chão e a arrasta. Depois vai ao piano e toca um acorde de dó maior] Quero que comece com a cadeira e termine com o acorde perfeito. O principal é sair daqui e chegar lá.

[Os alunos se apresentam, um a um. Optamos por descrever os dois únicos que completaram bem o exercício (acertaram, seria o termo certo?). Os comentários do Professor serão transcritos aqui]

O trabalho do primeiro aluno começa com a cadeira e, logo em seguida ele vai ao quadro negro. Com o giz, tenta imitar o som da cadeira se arrastando e, à medida que vai arrastando o giz, desenha formas no quadro, como que buscando alguma coisa. Até que garatuja uma clave de sol e o acorde perfeito. Arrasta-se pelo chão até o piano e, ao tocá-lo, faz alguns glissandos, até tocar o acorde perfeito.

O trabalho do segundo aluno começa com o aluno arrastando mais a cadeira, como que curtindo o som. Põe a cadeira no chão, abre o piano, de forma a conseguir tocar as cordas, e imita o som da cadeira se arrastando. Aperta as teclas sem som à medida em que glissa as cordas, direcionando para o acorde perfeito.

Quanto ao primeiro caso, gostaria de dizer que, queria colocar uma questão concreta em relação à harmonia: a de que ela pode ser direcional. O importante é o percurso. A harmonia é interessante pela própria harmonia. Faço essa experiência há muitos anos e ninguém fez isso: direcionar a harmonia pelo visual. Poderia ser com outra direcionalidade. A harmonia é o percurso.

Quanto ao outro trabalho, devo dizer que ele chamou muito a atenção para a cadeira e a abandonou muito depressa. Um corte abrupto. Mas, ao chegar ao piano, ele conseguiu o que havia conseguido com a cadeira. Isso justificou o corte. Achei ruim, no começo. Achei que tinha sido um corte ruim. Mas, depois que ele imitou a cadeira, a interrupção se tornou uma idéia interessantemente musical. Essa idéia de percurso. Toda vez que se tem harmonia tonal, tem-se direcionalidade. E cada um tem uma idéia diferente do percurso. É por isso que, apesar de existirem milhares de músicas em dó maior, elas são diferentes entre si. Partem de dó maior e chegam em dó maior, mas o percurso é diferente.

O que tínhamos pedido foi que centrássemos a atenção na harmonia. Falamos que um dos componentes fortes da harmonia é a direcionalidade. E propusemos o exercício. Como cada trabalho ia acontecer, não sabia. Mas o resultado deveria ser a direcionalidade; isto é, o início com a cadeira e o fim com o acorde perfeito, deveriam ser conseqüentes.

O que queria é dizer que, de todo problema harmônico, duas coisas são fundamentais. Uma harmonia que leve a alguma coisa é direcional. E a harmonia direcional é, geralmente, tonal.

Mas a harmonia não necessariamente é direcional. Mas, em uma harmonia não-direcional, passado um certo limite, carece de interesse. Vai interessar se for de pequena duração e assim pode despertar o interesse.

Em uma harmonia não-direcional, qualquer coisa pode juntar com qualquer coisa e, se a peça for longa, pode perder o interesse. A Gnossiene é assim.

Mahler vislumbrou a direcionalidade. Essa abertura que ele teve a partir do sistema tonal para compreender a direcionalidade e perceber que ela poderia ser outra que não a tonal é importantísima. Mahler ouviu isso e experimentou, através de uma tonalidade expandida.

Portanto, há dois tipos de possibilidades: a harmonia direcional, que é eminentemente, mas não necessariamente tonal (e somente compreendendo muito bem a tonalidade pode-se compreender isso); e a harmonia não-direcional, em que se deve ter os mesmos cuidados: despertar a atenção do ouvinte. Mas a harmonia tonal tem isso comprovado cientificamente. Quantas sonatas em dó maior e nenhuma igual: o percurso é diferente. E o compositor tonal entendia aquilo. O grande segredo é trabalhar o eixo da dominante, que é o percurso.

Mas, nem sempre o percurso é a harmonia. Ouça o Bolero, de Ravel. Isso foi genial! Mas, para fazer isso, ele também compreendeu a direcionalidade e percebeu que o caminho

do desenvolvimento tonal era um caminho já percorrido. O percurso pode se expandir no tempo, mas através da harmonia direcional.

A primeira peça, toquei porque é espantoso que possamos ouvir hoje, um incrível conhecimento do homem de 1700. Essa peça me deixa claro que o homem é, pelo menos desde 1700, o que ele é até hoje. Tudo ficou mais complexo, mas a base é a mesma. Quem ouvir isso como quem ouve qualquer coisa está surdo. Isso é de um escopo, de uma abrangência fora do comum.

A segunda peça é uma peça para crianças e, com a simplicidade, ele diz coisas. Somente um gênio teria escrito isso. Essa peça tem uma informação harmônica fora do comum. Ele entendeu que a harmonia hoje não é como do passado.

A terceira é a do Satie. É interessante por ser uma junção de coisas que não se juntavam normalmente. Mas, depois de um certo tempo, perde o interesse.

A quarta só poderia ter sido escrita hoje, e não quando foi escrita (no século XIX). Como vou falar de tom aqui? [Toca a peça, novamente]

A quinta é uma peça em que o interesse todo estava centrado em algo não muito comum com algo muito comum. O curioso dela é que o compositor harmonizou de uma maneira nova, uma melodia banal. Mas essa harmonia conta uma estória, que tem muito da memória do compositor. E é a harmonia que conta isso.

A sexta tem um interesse enorme porque é muito bem direcionada para o ré. Sempre desconfiei que Schubert não sabia, não tinha entendido a direcionalidade. Com esta peça ele me provou que havia compreendido isso e que havia escolhido não pratica-la. Mas isso faz parte de outro encontro. Por hora, quero dizer que, em oito compassos, ele parte de si bemol e vai para o ré. O que os caras levavam horas para fazer, ele fez em seis compassos e com uma força!

O que interessa para a gente ver harmonia é não vê-la como exercício. Queria que entendêssemos, hoje, que a harmonia pode ser direcional e não-direcional, mas deve-se ter cuidado para não cansar o ouvinte.

Cada caminho será diferente. E tem um cara que era um compositor de vanguarda, na época, que experimentou e fez uma peça que é somente o percurso. Ele compreendeu tanto a harmonia, que fez apenas o percurso, sem a partida ou o destino. É um milagre. Inteirinha somente o percurso. É um trabalho experimental. [Toca o Prelúdio n^{o} 8, do primeiro livro Cravo Bem Temperado, de J. S. Bach.

Tentemos, a semana inteira, ouvir a direcionalidade.

Aula IV_4/09	***Data: 26/10/2000***

Vamos tentar, hoje, recuperar, do encontro passado, uma consciência de que existe a harmonia. E que ela tem duas possibilidades: a harmonia direcional e não-direcional. E que podemos afirmar, com segurança, que a harmonia direcional se origina na harmonia tonal, que não existe sem a direcionalidade. E tudo o que o barroco fez, foi explorar essa direcionalidade, que se apoia no baixo. Essa é a diferença básica entre o barroco e a renascença: o baixo. E foi tão significativo, o baixo, que eles acabaram colocando até onde

não precisava: Palestrina, que era um compositor ainda da renascença, colocou baixo em suas obras.

Outra característica desse novo pensamento harmônico, é que se podia modular. Podia, mas não modulava, por causa do problema de afinação. Só era possível, em um primeiro momento, uma modulação para regiões vizinhas, não muito diferente das que já eram feitas na última renascença. Portanto, a diferença mais marcante é mesmo o baixo.

Os acordes baseados em terças, são outra novidade, embora no primeiro barroco eles ainda apelem para uma harmonia ainda modal, porém com o baixo. Fischer faz a primeira experiência com vinte tonalidades: uma espécie de "Cravo bem Temperado". Talvez esse trabalho tenha inspirado Bach, que fez o "Cravo" na terceira fase do barroco, que já é tonal, e que já tinha resolvido os problemas de afinação. Bach consolidou o temperamento igual.

Mas Haydn foi o primeiro cara que vislumbrou coisas já para frente: a subdominante. Haydn vislumbra que isso era um caminho fundamental, que tirava o homem do eixo Tônica/Dominante. Haydn traz a demora sobre a quarta, e esta imposição da quarta como um momento, foi sua maior contribuição.

Isso foi o que aconteceu. Entender que existe, nessa nova ordem, uma direcionalidade comprometida com a cadência: I - IV - V - I. Tem que ter uma idéia toda da exposição para dizer que a tônica deu certo e, depois, um modo de sair de lá, para depois voltar.

Essa direcionalidade traz, também, para a harmonia, uma nova maneira de colocar o pensamento musical: um momento sobre a tônica; um outro sobre a dominante, porque o desenvolvimento é um momento sobre a dominante, para depois cadenciar para a tônica.

E, porque o tempo é fundamental na música, o que poderia parecer um retrocesso (o retorno à tônica), dá idéia de movimento. É um retorno projetado no futuro.

Ouvir uma missa de Ockeghem é difícil, porque dura meia hora e não anda. A harmonia não anda. Pode-se segurar algo de alento de duas maneiras: ou segura-se sobre o rito, como era o caso dos contemporâneos de Ockeghem, por exemplo, porque o importante era estar ali, fazer parte disso; ou segura-se pela direcionalidade, que constrói a duração. Por isso a música medieval era sempre curta. O próprio homem medieval era pequeno: basta examinar as camas que restaram da idade média.

E assim eram essas diferenças. A música medieval tinha durações mais exíguas ou, quando a música vestia o verbo (quando o verbo se faz música), também há um alento maior, porque estou ouvindo a estória, não só a música. O que segura, então, a duração, é a estória. É por isso que, hoje, a burguesia falha: porque não tem estória para contar.

O compositor tonal vislumbrou que ele podia chegar à nona de Beethoven. Nunca a música medieval chegaria lá com aquele jeito de pensar a harmonia. E, da nona até Mahler, que compreendeu a tonalidade, mas não pequeno-burguesamente, apesar de ser um pequeno burguês. Mas a burguesia não o aceitou. Fazer uma música que dure duas horas, somente com uma grande compreensão da direcionalidade. Mas a burguesia também não aceitou Schönberg, que o próprio Eisler dizia que era o melhor compositor que a burguesia poderia ter. Essa é a grande força: a direcionalidade.

Ouçam, por favor, de olhos fechados, e tentem seguir o caminho harmônico. [O professor toca, ao piano, o segundo movimento da sonata em dó maior, de Mozart, até a borda da reexposição] Deu para seguir cada passo? (Sim.) Foi tudo certo? (Sim) Para mim não foi. Isso é o que eu posso chamar de ejaculação precoce: estragou tudo. Não foi bom porque nunca poderia ter terminado em menor. Não pode ter sido bom. Harmonia não serve para se cagar regras. Não se pode terminar em menor, porque a peça não segue a trama para o menor.

Quando pergunto se acompanhou, quero dizer: em cada ponto, vocês sabiam onde eu estava? Então porque vocês aceitaram que eu terminasse em menor? Isso é falta de um solfejo tonal, e há duas maneiras de se resolver isso. Primeiro peguem algumas peças tonais que vocês não conheçam, de Mozart, Haydn ou de Beethoven, em sua primeira fase. Tentem ouvir e marquem, em um papel, o que vocês ouvem. Depois, peguem a partitura e comparem. Ouçam três ou quatro vezes, com e sem a partitura. Comparem.

[O professor toca novamente, a mesma peça, parando em alguns momentos para perguntar aos alunos em que região está a música] E agora? Estava correto? Façam, também, uma experiência com uma música que vocês não conheçam muito. Que vocês não tenham certeza da harmonia, para fazer o mesmo trabalho anterior.

O que eu queria mostrar era essa direcionalidade, e que ela é própria da música tonal. E saber como chegamos lá, a partir da Renascença. Então, vale a pena conhecer o primeiro e o segundo barroco. Primeiro, mesmo, ouça a renascença, sem Lassus e Palestrina. Depois, ouçam com os dois. Depois o primeiro barroco, o segundo (Buxtehude, Sweelinck, etc) e, depois, o terceiro barroco. Isso é um trabalho que eu imagino que não dê para fazer em menos de três meses. Um mês de muita renascença, entendendo as diferenças entre eles todos, etc. Depois, o barroco. Há de se descobrir, bastante, o que é a música de Frescobaldi, Marenzio, Purcell, no segundo barroco. Depois, a última fase é a partir de 1700. Nessa fase intermediária do barroco, é importante, também, saber as diferenças entre o barroco francês e o inglês, por exemplo. Sacar isso.

Depois, ouvir o "Cravo", ouvindo o temperamento e as modulações, comparando com Alessandro Scarlatti, por exemplo. E, depois, chegar à música tonal, com quem precisamos apenas acertar algumas coisas, ou seja: tomar consciência. E sacar o que se ganhou e o que se perdeu. Vou fazer, em classe, um caminho da harmonia tonal. No próximo encontro, vamos ouvir Beethoven e Schubert e, depois, o romantismo. E, é interessante saber como chegar lá e como essa música dá base para ouvir tudo depois. E, nesse caminho, vamos ouvir Liszt, que foi tão importante quanto Bach, que deu conta do "Cravo". Mas Bach fez tudo. Isso é quase tão renascentista [toca, ao piano, de Bach, ...] quanto isto, [toca um Xmas Carol inglês]. O que acabei de tocar é muito mais próximo da primeira peça do que esta agora [Toca a Sonata em dó maior, de Mozart]. E, isso é muito mais avançado do que a peça de Mozart [Toca o Prelúdio nº 8, do "Cravo"]. Isso ajuda a entender que não há uma evolução, como querem fazer crer os livros. Depois vou dar uma teoria que ajudará a compreender a harmonia. Mas, antes, devemos escutá-la, porque não há teoria sem prática.

Todo esse trabalho está ancorado em uma discussão bastante fecunda e dialética entre teoria e prática, e entre natureza e cultura. Isso vai dar uma possibilidade de ter uma perspectiva para essas discussões.

No domínio da natureza, vamos ter a escala de ressonância dos harmônicos. Isso não é um dado cultural: é absolutamente natural. [Coloca, na lousa, a escala de ressonância dos harmônicos] Como a cultura dialoga com a natureza, é o que estamos trabalhando. E todo esse diálogo parte do ponto em que olhamos para essa escala e, a cada aproximação, modificamos o modo de olhá-la.

Em um primeiro olhar, o que vemos é a oitava, a quinta e a quarta. A primeira coisa, a oitava, é uma igualdade. A quinta é a primeira diferença. Mas, fisiologicamente, a quinta é tão fácil de ouvir quanto a oitava (basta perceber que, as crianças, quando cantam, às vezes cantam uma quinta acima, naturalmente). As relações de oitava e quinta estão no ouvido. Estão próximas.

Também, em um primeiro momento, cantamos a oitava e a quinta. Mas a quarta tem uma característica que, enquanto a quinta se debruça sobre a nota geradora, a quarta se afasta da nota geradora. Uma é centrípeta e a outra é centrífuga. São dados da natureza, não da cultura.

Toda a música parte da oitava e depois da quinta e, se pensarmos bem, a última coisa que apareceu no tonalismo, por exemplo, foi a quarta.

A terça só apareceu muito tempo depois. O homem, penso eu, tem a capacidade de ouvir alguns harmônicos, e ouvir a terça foi uma conseqüência de ouvir um pouco mais a escala de ressonância. Somente mais tarde é que entra a relação de terça, mas ela aparece como dissonância. E tornou-se proibida. Daí se tornou um problema cultural. A Igreja proibiu o solfejo! Mas a Inglaterra, que estava afastada do continente, ouviu as terças muito antes, porque não tinha preconceito. Só mais tarde ainda é que a terça apareceu no continente.

Depois, ouviu-se mais um pouco a escala até o acorde perfeito. Esse é o caminho que a harmonia percorreu. Essa sobreposição de terças, quando já está mais no ouvido, chegou até a sétima. Notem que toda a História do homem é um caminhar sobre a escala de ressonância dos harmônicos.

Até que o homem chega à tonalidade e impõe regras: arma uma hierarquia. Como se estabelece esse um entre cultura e natureza é importante. Pode-se por o acorde de sétima, mas não sobre a tônica. Mas, a natureza, não precisa disso. Pode-se, para a natureza, por a sétima em qualquer lugar. Mas a natureza não é tonal. Sobrepor terças é um dado da natureza. É mais um dado do diálogo.

Mas, ao chegar nesse ponto, a primeira oitava, eu já olho diferente: eu já vejo um baixo. E o objetivo é manter a tônica. Olho a oitava como baixo, como função. Tenho o baixo, a dominante, a subdominante e a sétima, se eu a colocar sobre o acorde de dominante. Aí, tudo se acomoda. Esse é o resultado do diálogo da cultura com a natureza: há de se mascarar certas coisas para que outras dêem certo.

[O professor forma, sobre cada nota da escala de dó maior, um acorde] Notem que o primeiro, o quarto e o quinto graus são iguais (maiores). O resto é diferente: eu não preciso me preocupar com eles. Mas, entre os outros três (I, IV, V), tenho que criar diferenças porque eles são iguais e tendem a tomar um o lugar do outro, fácil. Então, o I vai ser a tônica; o IV, a subdominante e o V, a dominante. E o IV e o V devem trabalhar para o I. É como se o resto fosse o povo; a tônica, o capital; a subdominante, o subgerente; e a dominante, o gerente. Por isso não se pode nunca colocar um acorde de sétima sobre a tônica. A tônica é o capital, e tudo deve trabalhar pelo capital. O subgerente e o gerente podem tudo, mas devem, apenas, ser empregados do capital. Mas o capitalista diz que ele é dono do capital, embora todo o capital que ele tem é o capital que ele tirou dos peões que trabalharam para ele e fizeram o capital dele.

Mais para frente vamos ver porque uma música em menor pode terminar em maior, mas não o contrário.

E há um momento em que o homem começa a ouvir as segundas maiores. Então, aconteceu Debussy, que já ouve outros harmônicos. Toda a História é um diálogo entre natureza e cultura. Quando se tem uma dúvida, comece a procurar pela natureza. Depois, o homem passa a ouvir o cromatismo, que desemboca facilmente no dodecafonismo.

Notem que, mais para frente, na escala de ressonância, os intervalos vão diminuindo e reproduzi-los é possível através da música eletroacústica.

Aula IV_5/09	*Data: 09/11/2000*

Gostaria de voltar a trabalhar com aquela idéia da escala de ressonância dos harmônicos. Nós fizemos uma primeira leitura na aula passada e tentamos demonstrar, frente à escala de ressonância, uma hipótese de que, como demonstra a História, o homem ouve cada vez mais harmônicos. O que a História foi mostrando são as conquistas de se ouvir cada vez mais harmônicos e isso foi ampliando, cada vez mais, o diálogo entre natureza e cultura. O tempo todo o homem está fazendo esse diálogo. Isso é como a gente pôde ver essa História desses mil anos de história polifônica ocidental. Não digo do resto, porque o resto não tem história. A música polifônica é uma música que mostra uma evolução, isto é, ela não é mais a mesma de cem anos atrás. Não só na música erudita, mas também na popular.

Por trás da escala de ressonância, o que podemos apontar? Antes de mais nada, que ela é um poço de contradições e que, geralmente, esse diálogo entre natureza e cultura que o homem promove é o resultado de fugir de algumas travas que a escala de ressonância tem.

Como se coloca essa relação de contradições? Tem-se, realmente, a idéia de uma nota (fundamental) que pesa nessa escala; que tem um peso na escala. E esse peso vem, antes de mais nada, da sua repetição. Depois, ainda sobre essa nota, nota-se que ela tem uma localização privilegiada: ela acontece no grave e, por uma questão fisiológica, o homem tende a destacar mais o grave que o agudo. Isso foi demonstrado com um experimento, que foi feito assim: foram gravadas uma nota grave e outra aguda, com a mesma duração. Primeiro, esse experimento foi feito com músicos, depois com leigos e com pessoas que nunca haviam tomado contato com um conhecimento musical, em diversas partes do mundo. E todos foram unânimes em afirmar: a nota grave é a mais longa. Mas elas tinham a mesma duração! Isso é um fenômeno psicoacústico. Essa pesquisa foi desenvolvida e chegou-se à conclusão de que destaca-se mais o grave, depois o agudo. A região média, tende-se a ouvir como fundo. Explica-se a relação baixo/soprano/vozes médias.

Isso tudo faz com que exista um grande destaque para a fundamental. Voltando à escala, a nota seguinte à fundamental é a oitava: a repetição da fundamental, como já observamos anteriormente. Mas, em seguida, há uma primeira diferença.

Essa primeira diferença é a quinta que, também por um dado da natureza, apesar de ser uma contradição em relação à fundamental, também é a nota que mais a atrai.

Depois há a quarta, que no sistema tonal foi a última a aparecer, por exemplo, que tende a escapar da atração à fundamental, mas que também a atrai.

Depois temos um bloco importantíssimo: o acorde perfeito, que poderia chamar-se de natural. Depois, temos outro acorde, e podemos perceber que eles são constituídos por sobreposição de terças. Se no primeiro acorde há atração, no seguinte há repulsão (por causa da sétima menor). Eis uma contradição.

Seguindo, vamos ter um momento inteiro sem nenhuma atração. Depois desse momento, acontece um estreitamento de atração. Isso devido ao meio tom, que é o intervalo mais próximo do ruído, mas ainda não o é. E há, nesse intervalo, uma tendência natural de escorregar para o próximo. Tanto que, se tivermos tocando uma escala cromática, aceita-se que paremos em qualquer nota, porque o meio tom tem essa qualidade de escorregar.

Depois disso, cada vez mais os intervalos vão se estreitando, o que vai agudizando essas atrações. Isso tudo acontece naturalmente.

A partir disso, percebemos que, se no acorde de sétima, há uma função de contrários e a natureza é essa tensão de contrários. Depois, volta à atração. O que temos nessa escala de ressonância é essa dialética.

E, daí, podemos dizer o seguinte: dá-se uma polarização toda vez que existe o máximo de notas atrativas em torno de uma pólo. As notas atrativas são: a oitava, a quinta, a quarta e os semitons (sensíveis inferior e superior).

Para ter o jogo atração/repulsão, deve-se acentuar um dos lados da contradição da escala. Para atrair dó, por exemplo, temos dó, sol, fá, si e ré bemol.

O que tentamos ver na aula passada é o diálogo entre natureza e cultura, o que prova que o homem não tem uma música natural. O homem criou uma idéia de música para si, diferentemente de outras linguagens, como as artes plásticas, por exemplo, em que o homem parte de imitar a natureza. A música, ninguém sabe como era antes.

Pode ser que o homem primitivo, que imitava a natureza nas artes plásticas (e isso pode ser constatado), tivesse uma linguagem entoada e, abstraindo essa linguagem, ele criou a música. O importante, na verdade, é isso: a música é uma linguagem criada pelo homem e vem desse diálogo entre natureza e cultura. E que, diante desse diálogo, há as prerrogativas da escala de ressonância: a repetição, a localização privilegiada, a sobreposição de terças, a atração e a repulsão. E isso tudo vai se refletir nos sistemas de referência que o homem criou para si.

Já agora nos anos 30 ou 40, Edmond Costére fez um trabalho que é uma das poucas teses que existem no mundo. Não thesis [o professor acentua o fonema em inglês "th" fazendo um trocadilho com a palavra "fezes"] que existem no mundo. Ele chegou a uma medição e cria um sistema binário em que ele comprova as polarizações. A nota atrativa vale um e a não atrativa, zero.

Eu estava trabalhando nesse assunto para apresentar uma tese, quando entrei aqui (no departamento) e uma amiga minha em viagem pela Europa, sabendo do meu interesse por isso, trouxe-me de presente o livro do Costére. Isso, obviamente, invalidou meu trabalho para a tese, que deveria ser inédito. Mas ele chegou à relação binária e creio que eu não chegaria lá.

Uma pequena demonstração. Não olhem para o piano. Eu vou tocar um acorde e quero que vocês cantem a fundamental (a nota polarizada, atrativa). [O professor toca, ao piano, alguns acordes: primeiro um acorde perfeito, depois um outro com sétima menor, e assim por diante, até que os agregados fiquem dissonantes, enquanto alterna acordes com notas atrativas e não atrativas] O que aconteceu com esses acordes é que, apesar das dissonâncias, dosei notas atrativas.

Essa idéia de dissonância é muito mutável. A música tonal não deixa de ser tonal por ser dissonante. Quando Ravel fez uma peça, "Scarbout (?)", teve críticas acirradas porque terminou-a com um acorde de sétima maior (dissonante). Mas ele é um acorde mais polarizador que o perfeito. Isso, de Ravel, demonstrou que ele tinha uma escuta mais avançada do que as regras estúpidas da época. Isso, provamos, mostra que o tonalismo tinha algumas regras furadas (dissonâncias sobre a tônica).

(Todos os sistemas de referência foram teorizados?) No começo, a Igreja se dotou de uma natureza (sistema de referência): os modos gregos. Aproveitou a música, porque não existia uma música e se dotou da música grega, como se dotou, também, de algumas filosofias pré-socráticas, tirando as "dissonâncias".

O homem se dotou desses sete modos e começou a trabalhar com eles. Mas havia três problemas graves: tudo, na natureza, existe a partir de contradições. Eis um dos problemas que havia: a antitônica - o trítono. Dificuldade de afinação e, modalmente, ainda mais complicado. Isso aconteceu. Se o homem fazia, por exemplo, uma quinta no modo de si, é difícil afinar! Então, ele criou certas regras: só se pode chegar na quinta por graus conjuntos, no modo de si. E, ainda mais complicado foi ficando, à medida em que o homem começou a cantar polifonicamente. Por isso ele começou a se criar regras. Por causa desse prazer polifônico, que é típico do homem ocidental. Isso foi um dado que não estava previsto: resolver o problema do intervalo si-fá, mas, dialeticamente, eu arrumo aqui, desarruma lá.

Então, recapitulando, a primeira coisa foi o trítono; a outra, a freqüentação à música: fazia-se com duas vozes, podia-se fazer com mais, e resolvendo os problemas. E isso é a História. E, no final do modalismo, de tanto corrigir esse intervalo (trítono), o homem tinha, ao invés de sete, doze notas.

Percebam que temos o primeiro modo, que vai de dó a dó; outro, de ré a ré, etc. Observem que, sobre a nota dó, tem a fundamental (dó), a quarta (fá), a quinta (sol) e a sensível inferior (si). Pensem sobre os outros modos.[O professor analisa os outros modos] No modo de ré, temos a fundamental (ré), a quarta (sol), a quinta (lá) e não tem sensível. No de mi, temos a quarta (lá), a quinta (si) e a sensível superior (fá). Daí coloco, já neste passo, outro dado psicoacústico: a sensível inferior escorrega mais naturalmente. Os dois modos (dó e mi) têm a quarta, a quinta e a sensível, mas o de dó tem a sensível inferior, que resolve com mais vigor. Essa é uma explicação da regra que diz, no tonalismo, que não se pode duplicar a terça do acorde. Duplicá-la seria dar-lhe uma força atrativa que pode tirar a força atrativa da tônica. [Termina a análise dos outros modos]

A gente pode, a partir dessa análise, também observar porque o modo maior prevaleceu e é isso que faz com que mesmo que uma música seja em menor, ela termine em maior. Porque o modelo da escala maior, que é o modo de dó, tem mais notas atrativas do que o modo de lá, que é o modelo para a escala menor. No final da renascença havia dois modos: o maior e o menor, com a terminação jônica. Já tudo preparado para o momento seguinte, que era o sistema tonal.

Faltava resolver a desigualdade entre os meios tons, que foi resolvido e, de cara, possibilitou modulações. E uma outra resolução a tomar foi restringir o acorde de sétima à dominante, porque, senão, não se resolve a tonalidade.

O que fez possível a tonalidade (a igualdade dos intervalos) corroeu-a. Não se pode falar de tonalidade depois de Wagner, e, então, chega Schönberg e organiza tudo isso. Mas esse estado de coisas já existia e, com isso, dizemos que a música é o resultado de uma prática universal.

A polarização ocorre de duas maneiras: ou em uma monodia, ou em uma polifonia (melodia ou harmonia). Vou dar exemplo das duas. Vou tentar uma melodia que polarize dó. E posso fazer isso tentando fazer uma melodia com essas notas [põe, na lousa, uma melodia - sem ritmo - pontilhista, com as notas ré, mi bemol, fá, ré, sol sustenido, fá sustenido si, sol, lá bemol, sol e dó] É uma melodia atonal, mas polariza tanto o dó quanto uma melodia tonal, porque quanto mais longe no campo de tessitura, a nota perde imantação. Veja que as mais polarizantes estão mais próximas de dó. O fá sustenido, aí, desequilibra o conjunto anterior, mas como não se resolve, não compromete a polarização de dó.

Agora vou tentar a outra alternativa: evitar as polarizações [escreve uma seqüência com as notas dó, fá sustenido, sol sustenidoi, ré, mi., dó sustenido, etc] estou cercando tudo de antitônicas, e o resultado é totalmente diferente do anterior [toca, ao piano, as duas].

Posso ter um domínio fabuloso sobre o material atonal. Por exemplo, Schönberg foi dominado pelo material no minueto do op.25, em que ele pretendia uma peça dodecafônica e que é em si bemol, tão forte quanto uma peça tonal. Agora não: eu domino isso.

Esse tipo de exercício, eu gostaria que vocês fizessem. Façam e ouçam, ao piano ou outro instrumento, melodias maiores. E com acordes. Um exemplo, com acordes de três notas [escreve três acordes: ré, mi bemol, fá; sol sustenido, ré, fá sustenido e si, dó, sol sustenido; e toca-os, ao piano] Cantem as fundamentais: tende para si. O primeiro acorde vai ser sobre ré, o segundo não polariza nada, mas a localização privilegiada de fá sustenido privilegiou a resolução em si, no terceiro acorde.

Isso coloca, para a gente, o problema das cadências. Elas podem ser afirmativas ou suspensivas. Isso acontece, também, em uma música não tonal, porque é um dado da natureza: na escala de ressonâncias, os extremos atraem e o centro repulsa. E que essa dialética é que os extremos resolvem o centro.

A afirmativa parte de um fraco potencial atrativo para um forte potencial atrativo. A suspensiva, ao contrário. E certos reforços são possíveis. Um exemplo disso é a proibição de duplicar a terça, na música tonal. Por que? Porque reforça outro potencial atrativo que não o da tônica. Nem sabiam disso, mas proibiam, por causa da prática.

Aqui eu posso fazer um reforço duplicando a oitava, por exemplo. Isso pode reforçar a atração ou a repulsão. Outro reforço possível: de duração. Notas que duram mais têm mais potencial atrativo. Em um conjunto, por exemplo, que as notas mais repulsivas durem mais, o conjunto vai perder imantação.

Outro reforço possível é de intensidade [canta uma melodia com sforzandi em algumas notas]. Os reforços servem, também, para contrariar a tendência natural da cadência.

E, finalmente, existem dois tipos de cadência: por atração direta ou por conjunto. No primeiro caso, estamos diante de um fenômeno acústico de movimentação de tônicas. No segundo, temos sempre um movimento em torno de uma tônica, i.e., um movimento mais geral em torno de uma tônica. Por exemplo, a música tonal é baseada nisso: é uma atração de conjunto. Pode haver outras tônicas, mas o que importa é como se move o conjunto.

Façam alguns pequenos exercícios: algumas monodias e alguns encadeamentos de acordes. Outro exercício é pegar uma melodia que vocês já tenham e harmoniza-la de duas maneiras: ou reforçando ou contrariando sua tendência natural de polarização. [Harmoniza, ao piano, a primeira melodia, das duas maneiras descritas]

Com isso, agora, eu posso não só dominar o material atonal, mas também ter maior consciência do material tonal, porque vou entender o que está por trás da aparência. Escrevam e mostrem, aqui, os exercícios e, depois, vou falar mais da cadência.

O livro que existe sobre isso é isso é um só: "Mort et Transfiguracion de L'Harmonie", de Edmond Costère. Esse livro, eu ganhei em 72, e tem na biblioteca, por2que mandei buscar. Eu estava pensando, quando vim para cá, nesse curso. Tinha uma parte introdutória mais longa, etc, como, mais ou menos, faço aqui. E sentia uma certa fraqueza em algumas teorias e, por isso, esse trabalho era a minha tese. Uma amiga foi viajar e, sabendo desse trabalho, dei uma olhada no livro e vi que era muito próximo do meu trabalho. E tudo o que eu queria era isso. Mas ele conseguiu encontrara um ponto de vista matemático do negócio com tábuas matriciais e apresentação da cadência, que aqui está muito bem feito.

Aula IV_6/09	*Data: 16/11/2000*

Vamos continuar aqueles encontros. O que queríamos fazer era um trabalho sobre a harmonia. Não sobre um determinado sistema, mas tentando entender uma harmonia. E faz parte disso fazer um percurso da música tonal até hoje.

Vamos conversar um pouco sobre a música tonal e, por falta de tempo, vamos apenas apontar algumas questões para serem resolvidas em uma escuta própria. Vou trabalhar sobre o sistema tonal pronto, acabado; então dois compositores se prestam bem a isso. Haydn, que ouvi muito pouco porque conheci Mozart - por isso eu digo, não privilegiem o que vocês mais gostem: tentem conhecer tudo - e, por isso, escolher um caso dentro de uma obra, para mim, pouco conhecida, é mais difícil. Então, é melhor trabalhar a partir de Beethoven, que conheço melhor e é mais conhecido, facilitando a soluções do que apontaremos em uma escuta individual.

Aliás, com Beethoven há uma coisa interessante. Há sonatas magníficas, algumas que não ouvimos muito. Algumas, como a op. 54 e a do op. 7, por exemplo, são pouco conhecidas, mas ele colocou o sistema tonal tão bem, que poderia escolher qualquer uma. Então, escolhi uma sonata que se ouve pouco, mas que é conhecida porque faz parte dos programas de cursos de piano: a do op. 10, nº 1.

Queria que tentássemos ouvi-la com atenção, procurando compreender o que ele quer dizer com isso, sobre o sistema de referência. Tente reter o primeiro acorde e tente perceber o que ele faz para você rete-lo. Sobretudo tente ouvir quando caminha, a harmonia, e quando pára. [Faz ouvir a sonata op. 10, nº 1, de Beethoven]

Percebi, por algumas caras, que vocês acompanharam sem passividade, a música. O que chama a atenção, nessa peça, é que existe uma exposição sobrecarregada não só de acontecimentos, mas também de mobilidade harmônica.

A peça está em dó menor e vai para mi bemol. E isso não é muito difícil. Mas Beethoven escolheu outro percurso. Isso mostra que o percurso é importante. Mozart não se preocupava muito em dizer o sistema tonal, por exemplo. Já Beethoven tinha um compromisso direto com o sistema tonal, portanto diz o sistema direto. Ele não se contentava com uma idéia até que ela expressasse o sistema tonal. Ele sabia que a tonalidade era isso: fazer um percurso e prender o ouvinte nele. Então, o projeto era feito sobre isso. Por isso, ele não se contentava com nenhuma idéia até definir o projeto. É só ler os cadernos de notas de Beethoven: quantas tentativas até definir um tema!

Mozart, não. Ele se comporta tonalmente. Mas Beethoven preocupava-se em dizer o sistema tonal e o fez seriamente. Os outros também eram sérios, mas Beethoven levou essa seriedade ao limite. A dificuldade de Mozart é a quantidade de informação. Beethoven é diferente: o primeiro tema tem todas as características de primeiro tema [canta o tema da sonata] e termina com uma codeta [canta]. Vejam, há de se ter o mesmo cuidado que Beethoven teve, para escrever música depois dele e também para interpretá-lo.

Ele faz o primeiro tema, depois faz uma pequena codeta. Então, com a mesma idéia, ele faz uma coda para o tema. Daí, ele faz uma transição que vai levar para uma introdução para chegar a mi bemol. Entra no segundo tema, faz uma codeta, uma codeta da exposição, e pede para repetir. A repetição é necessária porque a tonalidade era nova e as pessoas queriam compreendê-la. Hoje, não. Tanto faz repetir, porque não se ouve tonalmente.

Duas coisas ele sabia de antemão: uma é que ele tinha uma exposição altamente desenvolvida. Ele teve uma idéia de fazer uma exposição que já era bem desenvolvida. Outra é que, com essa exposição, ao chegar ao desenvolvimento, ele não podia enfadar o ouvinte.

Daí, ele entra no desenvolvimento com um acorde de dó maior, que em dó menor tem uma grande energia para fora. E já põe, de cara, um episódio. [Canta o episódio] Mas, um episódio põe-se no meio de um desenvolvimento, porque, nele (no episódio), o tempo pára para uma respiração e, depois, segue o desenvolvimento. Aqui, não. Ele põe no começo e depois segue para o tema, na reexposição.

Outra coisa é a economia de material: isso é outra qualidade beethoviniana. Nos quatro compassos iniciais ele diz toda a idéia (um arpejo com destaque para a sexta e uma cadência). No segundo tema, ele trabalha a mesma idéia, mas troca o arpejo por uma escala. Ele sabia, antes de começar, com que nota ele ia acabar. Isso é Beethoven. Isso é o tonalismo.

[Coloca, no quadro, um esquema que reproduziremos aqui]

I Thema - codeta - coda do T I - transição => modulação para mi bemol

II Thema - codeta - coda da exposição :|| (Dó Maior) des - episódio - envolvimento => reexposição

[Faz ouvir novamente, apontando para as partes da peça no quadro negro, à medida que vai ocorrendo a peça] Que grande música, hein! Tão simples! E não se pode imaginar nada mais claro!

Isso é o que queríamos apresentar como modelo, nesse sentido, de toda a obra de Beethoven: ele vai exprimir a tonalidade, tanto que sua última sonata só tem os lugares das coisas, mas não mais as coisas. Ele já sabia que já tinha dito tudo com a tonalidade.

Para quem vai interpretá-lo: há de se conhecer a tonalidade. Se não conseguir sozinho, pegue um professor. E deve-se estudar, porque mesmo que você seja um gênio, o estudo não vai atrapalhar e ainda tem a vantagem de, se perder o dom, ainda sobra a inteligência.

Mas, de qualquer forma, o que queria que vocês retessem era que ouvir a música tonal é uma escuta ativa: sobretudo registrar sempre o que está parado e o que está andando. Quando está andando, está modulando. Primeiro isso. Depois, ouçam com a partitura e se aprofundem: tentem entender porque aquela primeira nota da transição é tão espantosa. Que nota é essa? E sacar que algumas escolhas são dramáticas (maior/menor, por exemplo). Queria que ouvissem dessa maneira, durante quinze dias, bastante música tonal. Na próxima parte da aula vamos ouvir um cara que a vida inteira quis ser Beethoven, mas que era diferente: Schubert. Mas eles tinham dons diferentes. Schubert não tinha nada a ver com a tonalidade: tinha alma de passarinho. Levava muito jeito para o canto. Beethoven, não. Beethoven faz tudo, menos cantar. Eu lembro de uma peça de Beethoven que eu posso cantar [canta o tema do movimento lento da sonata op.78]. Ele fez para dizer que podia. Mas, no geral, ele trabalha com arpejos e cadências. É diferente de cantar um lied [canta um fragmento de um lied de Schubert]. E, para ter alma de cantor, o sistema tonal não é bom. Cantou, traiu o sistema tonal. Então, é possível interpretar Schubert sem um conhecimento do sistema tonal. Ele tentou, mas não tem medida: um projeto em que ele saiba o percurso. Então, a idéia do percurso era de Beethoven e Schubert queria ser Beethoven, mas o canto é uma contradição do sistema tonal [canta o início de um lied de Schubert e tenta continuar como Beethoven faria, depois canta como fez Schubert].

Schubert saiu do sistema em um momento crucial da História. O dia em que estiverem afim de conhecer Schubert, entendam a canção, inclusive as americanas dos anos 40. Para

sacar Beethoven, não. Há de se entender o sistema tonal, senão vai repetir seu professor, que provavelmente já repetiu o dele, e assim por diante, mal repetido, como já disse aqui.

Vamos ouvir duas ou mais coisas de Schubert. De cara, quero que a gente ouça o que está parado, o que perturba o que está parado (as tensões que estão em volta) e o que está andando. [Faz ouvir o Improptus n^{o}1 do op. 90] Então, para ir para outro lugar (modular), basta um único acorde e, para voltar, ele fez um caminho. [Faz ouvir com a partitura]

Notem que, quando ele modula é porque ele cansou. Beethoven, não. Ele sempre sabe, de antemão, o percurso. Schubert, não. Ele sempre está distraído. Eu me lembro do texto do Bachelar, que diz que, se ele está lendo um livro à chama de uma vela; quando ele olha para a vela, ele sonha. Daí é uma tragédia, porque ele fica entre o sonho (a chama da vela) e o dever (livro). Schubert só fica com a vela. Porque é sempre uma canção. Quando ele não canta, ele pode ser chato. Mas quando ele está cantando, tudo pode acontecer. Ou pode parar ou andar. E isso ele faz porque usa harmonia de sensível, e o acorde que ele traz para a tonalidade, para a harmonia, é o devaneio da sensível. A sensível que era usada para modular.

E Beethoven sabia que não havia nada mais para dizer com a tonalidade. E esse devaneio que Schubert trouxe marcou toda a música do século XIX. É por isso que a música do século XIX é mais sensual, mais móvel.

A tonalidade se dá a partir de quando se aplacam todas as diferenças de meios tons. E isso se dá com o Cravo bem Temperado, de Bach.

[O professor faz ouvir algumas peças de Schubert: o "Improptus" n^{o} 4, op 142; o primeiro movimento da sonata em mi menor; o quarto movimento do trio para piano, violino e cello; e "Der Múller und Bach] Interessante como Schubert foi o compositor que trouxe, para a música, o semitom: ele pode ir para qualquer lugar. É# o sonho! E isso foi a marca do Romantismo e foi Schubert quem deu a tônica. E, no Romantismo, a tônica é não ter tônica: é ir para qualquer lugar. O canto, no sistema tonal, é mais afeito ao coral; não à canção.

Ouvindo isso, notem que Schubert é, realmente, o compositor do sonho. Isso não é tonal! [Faz ouvir o "Improptu" (Coral), de Schubert] Mas aqui, ó: o tempo todo são possibilidades modais!

Ouçam novamente o trio prestando atenção na passagem entre os compassos 170 e 210. Olhem mais detidamente. Vale a pena, também, ouvir os ciclos de canções; pelo menos os maiores. Ter uma idéia de que como é isso e tentar estabelecer uma relação entre palavra e tonalidade.. Tentem ouvir em que momento há algo incrível entre o canto e o piano. Vamos ouvir duas canções. A primeira é uma homenagem a Schönberg, porque era a que ele mais gostava. Ele chamava a atenção para ela porque, para ele, ela era perfeita: simples e perfeita. Uma completude perfeita entre o canto e a voz. [Faz ouvir os n^{os} 7 e 8 do "Wintereise", de Schubert]

Aula IV_7/09	*Data: 23/11/2000*

Vamos mostrar os trabalhos? [Os alunos mostram seus trabalhos. Vamos transcrever, aqui, apenas os comentários mais gerais do professor] Queria, primeiramente, tratar de questões mais gerais e, depois, algumas particulares.

A primeira coisa é que vocês devem apurar, um pouco mais, o solfejo sob todos os aspectos. E testar as coisas que vocês pensaram. Deve-se testar com os outros ..... ouvir isso. Para perceber que a melodia que não deveria ser polarizada, na verdade, ficou a mais polarizada possível [foi um erro muito freqüente entre os alunos: na pretensão de fazer uma melodia sem polarização, faziam polarizada e vice e versa].

E fazer o trabalho com o solfejo tonal, como já expliquei: ouvir uma música que já conheça tentando acompanhar para onde vai, etc; fazer exercícios com alguém tocando e você dizendo o que vai acontecendo e, se errar, parar na hora e corrigir.; Pode ser que se erre não porque não ouve, mas porque interpreta errado; pegar uma história da música contemporânea e ouvir tudo o que tem lá, para sabermos distinguir uma coisa da outra e, afinal, conhecer e curtir mais um cara, etc, para depois podermos discutir; ler um livro de teoria musical. Indico o Zamacois. E saber que tudo na música tem a ver com o sistema de referência. Por exemplo, essa melodia nunca seria tonal [canta uma melodia da Ars Nova] [canta o tema da sonata em dó maior, de Mozart] Isso é muito diferente daquilo. Mas, se fosse uma melodia do final da Renascença [canta uma melodia] é quase tonal!

Vocês já viram uma melodia de Beethoven? São arpejos escancarados! Uma melodia é algo diferente! [Canta uma melodia modal] A tonalidade é harmônica, e a harmonia tem um outro tempo para acontecer. Há uma riqueza enorme na métrica modal. Por isso vocês devem trabalhar isso.

Sinto uma fragilidade, quando vocês mostram alguns trabalhos, de quem aprendeu a repetir mal. Por isso estamos assim. A gente repete mal. Por isso, quando a gente faz um exercício põe, em uma harmonia não tonal, uma métrica tonal. E uma coisa não tem nada a ver com a outra. Então, temos que ouvir outra coisa. Por isso o trabalho com o século XX que, se não tem uma música boa porque é muito individualista e não tem um sistema de referência, tem alguns esforços. Então, vale a pena conhecer esses esforços porque, pelo menos , vocês não serão isso.

Trabalhar muito com a métrica. Como se faz isso? Não escrevam logo de cara. No início, ponha só as notas. E tente achar, na imaginação, os valores para aquilo. Saber que, no século XIX, os valores são aqueles, mas toca-se outra coisa. No século XVIII não: tinha que ser aquilo.

Vou fazer alguns comentários. [Pega um trabalho] A não polarizada, aqui, é polarizada. Como a gente trabalha? Uma não polarizada? Tenta mascarar ou evitar as atrações. Evita ou mascara. E como se mascara? Trabalhando-se as cadências suspensivas, que são polarizações de passagem e logo se desmancham. [O professor analisa o trabalho de um aluno sobre a partitura] Para haver uma polarização, você tem que dotar de um pólo, as notas atrativas. Pode ser uma atração de conjunto ou direta. O tonalismo tem uma grande atração de conjunto, mas também tem a direta, nas cadências.

Como não ter polarizações? Com segundas maiores, por exemplo. Debussy, por exemplo, trabalhou com os tons inteiros e a música dele não tem direcionalidade harmônica. Isso ele tirou do gamelan, que também não tem direcionalidade. Pode ser uma experiência

perceber que ouvi-lo direto é um saco. Ouvir, por exemplo, "La Mer", que tem vinte minutos e se sustenta plenamente, por outras direcionalidades (durações, cores, etc). Mas não tem direcionalidade harmônica. Observem o uso das durações de Debussy. É muito criativo! Pode haver outras direcionalidades: timbre, por exemplo o "Bolero", de Ravel; durações, dinâmica, etc.

Ouvindo um pouco mais a harmonia, podemos compreender a direcionalidade de Mahler, que não é uma direcionalidade tonal, mas uma polidirecionalidade. E Debussy também deve ser ouvido, mas como compositor não direcional. E a música do século XII também é assim. É um saco ouvir isso por muito tempo. A única coisa que escapa disso é o tonalismo, que tem uma direcionalidade mais fundamental na música harmônica.

Então, para não polarizar: não terá de trabalhar com as doze notas. Pode repetir notas que não ;polarize. E saber que o reforço também polariza. Pode haver reforço na dinâmica, por exemplo; ou na duração, etc. Então, para não polarizar, há de se fazer um esforço sobre os outros parâmetros: cuidar de outras direcionalidades que não a harmônica.

O que acontecia com a música tonal é que, inconscientemente, trabalhava-se com uma duração que é o tempo que a harmonia tonal levava para ser compreendida. Isso veio depois de séculos. Tanto que o tempo que duram 64 compassos de vivacíssimo é o mesmo tempo que levam para acontecer 8 compassos em um moderato; e isso pode ser o tempo necessário para se fixar uma tônica, por exemplo. E isso vinha junto com o aprendizado. Aprender a solfejar já era aprender aquilo. Estava condicionado. Já fazia inconscientemente.

Mas o que estraga, hoje, é que também (ainda) estamos condicionados a fazer medidas tonais. E saber que não se precisa fazer uma melodia com as doze notas. Ela pode ter menos ou mais notas e não polarizar-se. E, quando se vai trabalhar com mais notas, deve-se tomar cuidado porque às vezes elas polarizam, porque na natureza não existe um sistema de referência, só as relações tensas da escala de ressonância.

As cadências podem ser por atração direta ou de conjunto. Uma cadência direta pode polarizar tanto que, no final, pode não polarizar nada porque, no meio do caminho, está polarizando muitas notas.

Fazer dois exercícios: trabalhar com melodias maiores. Apenas trabalhos melódicos: um por atração direta, que tenha tantas polarizações, que não polarize nada; outra que seja por atração de conjunto. A direta, que sejam pólos em movimento mas que não levam uma polarização de conjunto. E a de conjunto, que tenha uma polarização no final.

Sobre cada melodia, fazer um contraponto ou uma harmonia, que contradigam as relações iniciais. Não é necessário trabalhar com as doze notas porque não é um trabalho dodecafônico. Mas é bom tentar evitar algumas repetições.

O que se pode fazer com essa melodia é tentar tomar cuidado com outras direcionalidades. Exemplo: ir para o grave é uma direção. O pontilhismo não é direcional, por exemplo, mas eu posso direcioná-lo: basta que ele se dirija para um dos extremos.

E, quando estiver trabalhando, lembrar que nada é natural. A música é uma criação do homem. Um ato de vontade. Então vamos cuidar para não ficarmos em um falso tonal, que é muito comum no século XX. Tentem não repetir! Acho que é interessante, também, fazer um pouco de prática improvisatória. Ou cantando, ou tocando.

Aula IV_8/09 ***Data: 07/12/2000***

Gostaria de colocar uma questão sobre esse trabalho sobre a harmonia não tonal. De um certo modo, estava no ar. Mais de uma pessoa, no mundo, intuiu isso aí. Mas, mesmo que não houvesse ninguém, isso seria assim, porque a natureza se incumbiu disso em seu ser. Isso acontece quando se tem um diálogo entre natureza e cultura, e a natureza sempre ganha. Por mais que se teorize, se essa teoria não tem contato com a natureza, fica mais uma teoria. Como em Schöenberg, que queria escrever uma peça dodecafônica mas fez uma peça em si bemol. Alguns caras conseguiram, como Webern. Mas é raro. Não é como Schöenberg, quando diz que vem salvar a supremacia da música alemã e decretou que a música ia ser dodecafônica.

E pensar que já se pensava que as coisas eram próprias das notas e não de um sistema (o tonal, por exemplo).

Um pouco dessas intuições eu tive, também, como já disse. E tudo o que eu tinha trabalhado, o do Costere era interessante. Teve uma grande amplitude. Mais do que isso, eu ia fazer uma coisa empírica: ia tentar provar empiricamente. Ele não. Fez um trabalho amplo e ainda trouxe uma prova. Pensou uma tábua matricial!

Ele adotou o sistema binário, que servia para nada, até que inventaram os ordenadores eletrônicos. Costere dotou de 1, a nota atrativa. O zero, atribui-se às não atrativas. Então, valem 1: a nota, a quinta, a quarta e as sensíveis inferior e superior. As outras valem zero. Para isso ele buscou uma sociologia das alturas: como as alturas tendem a se procurar, à medida que são atrativas. [Põe, na lousa, a escala cromática, como reproduzimos] Como exemplo, vamos ver o potencial atrativo do acorde de Sol - Si - Ré. Faz-se a contagem, depois é só somar.

	Dó	Dó#	Ré	Ré#	Mi	Fá	Fá#	Sol	Sol#	Lá	Lá#	Si
Sol	1	0	1	0	0	0	1	1	1	0	0	0
Si	1	0	0	0	1	0	1	0	0	0	1	1
Ré	0	1	1	1	0	0	0	1	0	1	0	0
Soma	2	1	2	1	1	0	2	2	1	1	1	1

Seleciona-se Sol-Si-Ré e soma-se os valores: o potencial atrativo deste acorde é 5. Depois, ele construiu uma tabela matemática, partindo do seguinte pressuposto: "desde que, cada tom consecutivo se encontra ...."[lê o livro]

O agregado é estável toda vez que existe um potencial definido de atração. Por exemplo: sol-si-ré-sol é estável. Sabemos com a prática, mas sol-si-ré-fá não é estável. Toda a energia dele é para fora. Sol-si-ré-fá#, sol# são estáveis. Os estáveis se resolvem em si mesmos. Os instáveis se resolvem no outro [Lê e explica, a ponte de potencial que se divide por todas as notas]

Ele fez uma tabela, que reza o seguinte: [Põe, na lousa a tabela, que reproduziremos. Essa tabela fornece um número de potencial atrativo para comparação com o resultado do exame do exemplo anterior. A fonte e o método desse cálculo podem ser encontrados no livro de Costere, em questão: "Mort et Transfiguración de la Harmonie"] Se o resultado anterior for menor que a margem da tabela, o agregado é instável. Se for maior ou igual, é estável.

Nº de sons do Agregado	Unidades de Potencial atrativo
3	Entre 3 e 4
4	" 6 e7
5	" 10 e 11
6	" 15
7	" 20 e 21
8	" 26 e 27
9	" 33 e 34
10	" 42 e 43

O que ele quis? Demonstrar que se pode colocar a unidade, que é a única coisa concreta na sociologia das alturas. Atrai ou não atrai. Um ou zero. Mais de dez notas no agregado, a polarização vai depender de outros fatores. [Lê o livro para falar de estabilidade] Ele pegou e descobriu o potencial atrativo do limite entre estável e instável, e colocou em uma tabela para comparação. O que estiver além do referido, tende à estabilidade. Aquém, à instabilidade. Na tabela temos uma média de equilíbrio. [Ler na página 95, do livro] [Faz outros exemplos, do livro]

A grandeza do cara estava em ter conseguido uma prova matemática, que me fez desistir do meu trabalho de cinco anos, mais ou menos. Ele tem outro livro em que analisa todas as modalidades existentes.

[Os alunos mostram seus trabalhos. Os comentários do professor foram pessoais e, para compreendê-los dever-se-ia tomar contato com as partituras, que não possuímos. Portanto, vamos transcrever o que for mais genérico e que possa ser de uso comum] [Uma aluna pergunta, ao professor, que contraste ficaria bem com determinado trecho (um projeto de A). O professor respondeu e tentamos transcrever] Quantos anos você trabalha com música e nunca lhe disseram o que é um contraste!?! Tem gente que fica a reboque de uma tradição e não sabe nada!

Uma idéia musical tem uma soma de simultaneidade que vem, de antemão, da simultaneidade dos parâmetros do som. E mais o resto.

Quanto à altura, tenho o campo de tessitura, por exemplo. Mudá-lo é um contraste: já varia. Outro exemplo: a expressão do sistema de referência, etc. A expressão da linha. Exemplo: se uma linha sobe, descê-la já é um contraste. Expressão harmônica, enfim, tudo isso pode contribuir com um contraste. Só da altura. Depois tem a intensidade. Tudo isso são casos para variar. Depois tem o timbre. Às vezes a própria região do instrumento já cria variação para o timbre, etc. Depois as durações, etc.

Depois, sabe-se que não é só contraste que se trabalha, senão é outra música [Canta uma peça de Villa-Lobos] O contraste deve ser uma outra coisa e, ao mesmo tempo, a mesma. A parte A não tem nada a ver com a B. É um gênio, mas ignorante, porque só conhece a relação de contiguidade, a proximidade.

Quando se vai fazer isso, reordenar a cabecinha e tentar ter consciência. E, para tê-la, refletir sobre isso. Analisar as tendências, etc. Ver como vai contrastar e, ao mesmo tempo, conservar algo daí para manter a unidade.

Aula IV_9/09	***Data: 14/12/2000***

Para concluir, eu gostaria de passar uns dois ou três pontos da tábua matricial e fechar o semestre. E gostaria que a gente pudesse acabar com as dúvidas que, porventura, tenham sobrado. Em seguida, vou dizer o que está faltando: tudo. [Lê uma reportagem de "O Estado de São Paulo" sobre o caso da Vaca Louca, na Europa, de 13 de dezembro, e faz uma relação disso com a atratividade das notas] Como vimos da última vez [Faz, de novo, alguns exemplos do livro, como no encontro anterior]

Quando se tem um agregado estável, a entrada de mais uma nota pode reforçar a estabilidade ou enfraquecê-la. [Faz mais exemplos] Agora vamos ver porque até hoje me espanta o modo como esse cara consegue explicar as coisas. Essa coisa ninguém conseguiu explicar, quando se fala de harmonia tonal: por que não se pode duplicar a terça? Porque se o acorde tem duas terças, ele tende para fora [Lê o livro]

Assim, pode-se fazer para todas as tonalidades em volta e ter uma idéia do que se pode fazer com essa sociologia das alturas. O que é interessante: em primeiro lugar, vale a pena ter uma cópia do livro. O livro é muito interessante. O que eu acho importante nesse trabalho é que ele dá uma explicação concreta sobre a sociologia das alturas, sem aqule pragmatismo que ocorria no sistema tonal.

Ele propicia uma organização mais sistemática de todas as possibilidades de direcionalidade, em quaisquer sistemas de organização. E qual a vantagem da direcionalidade? Ela propicia um tempo maior em uma determinada estrutura. Isso é interessante para divisar possibilidades de direcionalidade. Você pode projetar com inspiração tonal, e essa é a grande força dela, que é esse impulso de direcionalidade. Mas não confundir com a direcionalidade tonal. Mas, no princípio do tonalismo não havia essa direcionalidade toda: no primeiro e no segundo barroco, as peças eram muito curtas.

A harmonia é a única maneira de direcionalidade. Mas, talvez, seja a principal, e isso é que ele conseguiu com a sociologia das alturas. Uma consciência disso dá margem a pensar qualquer tipo de direcionalidade e/ou sistema de referência. E saber lidar como intérprete, com as coisas, inclusive a música tonal. Pensar em direcionalidades não somente harmônicas, mas de outros parâmetros, per si e combinados.

O Bolero, de Ravel, tem uma direcionalidade timbrística. A harmonia não tem direcionalidade, lá, mas tem uma modulação jazzística deliciosa.

A dinâmica também é outra grande força de direcionalidade. Há uma peça de Ernest Chausson, uma canção chamada Chanson Cerptuelle, que é um bom exemplo disso.

Outra pode ser a duração. Com a densidade. Um bom, exemplo são as Variações op. 111, de Beethoven. Há outras, mas a harmônica é a principal.

Uma peça será tão rica quantas mais direções existirem nela. Assim como uma peça vai ser mais rica quantas mais relações existirem. É o próprio da música.

Fiquei devendo a escuta de Liszt. E, junto, teria que trazer uma história da harmonia tonal até Liszt e, depois, até a harmonia atonal. Vou começar o semestre que vem com isso. Houve dois momentos chaves na História: um foi Bach, porque pensou tudo. O modo do século XUI pode ser contemporâneo de Bach. Não fez metalinguagem, mas propostas harmônicas modais ou tonais. Ou praticamente dodecafônica, como é a última fuga do Cravo Bem Temperado. Liszt também vislumbrou tudo o que aconteceu antes e tudo o que aconteceria no século XX. Depois vamos trabalhar com a idéia de forma e estrutura.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

ANEXO V

Curso: ***Linguagem e Estruturação Musicais V***

Willy Corrêa de Oliveira: por um ouvir materialista histórico

Dissertação de Mestrado

Mestrando: Alexandre Ulbanere

Orientador: Prof. Dr. Alberto T. Ikeda

São Paulo
Junho/2005

Escola de Comunicações e Artes – ECA - USP
*Curso: **Linguagem e Estruturação Musicais V***
Prof. Willy Corrêa de Oliveira
Transcrição: Alexandre Ulbanere

Aula V_1/16	***Data: 29/02/2000***

Toda vez que fores escrever uma música, desconfies da inspiração.

Toda vez que vai escrevemos alguma coisa, o ato de escrever é a Segunda parte do processo. É a primeira parte que deve ser pensada e trabalhada. O que será que se antepõe à própria escrita?

Essa primeira parte pode ser trabalhada a partir de alguns dados.

O primeiro deles é ter consciência de que ela existe. A escrita da música é um ato muito especial. As outras artes, de um modo geral, são o resultado de um processo mimético. Ou seja, são resultado de imitação. Exemplo das artes plásticas que estão diretamente ligadas a uma imitação da natureza. É necessário um modelo. A música não existia na natureza. O homem criou a natureza da própria música para depois imitá-la

A poyesis é a antítese da mimesis. A poyesis é a criação. É a invenção. E essa natureza da música que o homem criou para depois poder imitar confunde-se com o próprio sistema de referência. Por isso devemos desconfiar da inspiração: quando se tem inspiração não se tem consciência do sistema de referência: muitas vezes são materiais brutos do sistema de referência que postulamos como criações pessoais.

O sistema de referência nunca é algo que se impõe. A não ser o Canto Gregoriano. Mas esse foi um único exemplo. A Igreja estava surgindo como uma novidade nos séculos VII ou VIII e o Bispos se inspiraram na Grécia como ideal de pureza e elevado espírito humano. Buscaram os modos da música grega e os adaptaram, criando o que se chamou posteriormente de Canto Gregoriano. São Gregório padronizou uma maneira de fazer a oração cantada e, como o povo freqüentava a Igreja e aceitava como verdade divina o que ouvia por lá, absorveu essa cultura por toda a Europa cristã. Que música fazia o povo nos séculos VI ou VII ou VIII? Não se sabe. Sabe-se que música foi feita depois. O povo nunca é registrado. Somente depois que a classe dominante já se apoderou da sabedoria do povo e a incorporou.

Há um sistema de referência comum em muitas civilizações e povos: a escala pentatônica. É interessante perceber que as notas na escala pentatônica têm uma relação entre si numa proporção áurea.

E como saímos do gregoriano? A história da música ocidental testemunha a nossa saída e há uma explicação que diz que o homem um dia resolveu cantar em coro; e esse fato modificou o gregoriano, porque, para duas vozes paralelas sobrepostas e com mais ou menos o mesmo campo de tessitura (somente homens podiam cantar), o intervalo mais confortável entre elas é o de quinta. Ademais, é o primeiro na escala de ressonância dos harmônicos, portanto mais próximo da voz original. [O professor toca um fragmento de uma Antífona de um Salmo de uma véspera passando por vários modos e apenas o da dominante (uma quinta acima do original) coincidiu com o original.]

Essa distância de quinta não foi alcançada sobre todos os graus, dado que a relação SI-FÁ, ou seja, o trítono, aparece irremediavelmente como resultado da progressão por quintas

paralelas. Então, os músicos tiveram que alterar notas para evitar o trítono, dando início a um ciclo que resultou em mais cinco notas. De sete iniciais, chegamos a doze, por volta da *Ars Nova.* [Todas essas questões exemplificadas ao piano]

Em 1300, aproximadamente, os modos também não eram mais os mesmos. E, no século XVI, só havia dois modos: maior e menor. Daí para a tonalidade, resolvida a questão do temperamento, durante trezentos anos, aproximadamente, foi mais rápido.

O tonalismo teve alta influência da França e da Itália, países mais desenvolvidos politicamente. E o tonalismo coincide com o capitalismo. A industrialização busca no campo o trabalhador, que perde sua identidade ao chegar à cidade, pois não encontra ressonância coletiva de seus valores culturais como, por exemplo, sua música. Então o capitalismo criou uma música para esse "expatriado", substituindo suas culturas originais por outra *made in capitalism*. Dessa forma o trabalhador se entorpeceria e esqueceria sua terra natal.

E porque tudo tem um declínio, o do tonalismo coincidiu com o Romantismo. E a grande inovação do romantismo foi a entrada do folclore como sentimento nacionalista. Antes, era-se fiel ao Rei. Depois que o capitalismo surge, começa um momento novo e o nacionalismo se fortalece. Mesmo com o declínio da tonalidade, há muitas coisas novas na música. O nacionalismo, basicamente, se incorporou aos restos de tonalidade que ainda existiam.

E agora? Qual o sistema de referência?

Para termos essa resposta, devemos analisar dois pontos. O primeiro é que, quando existe um sistema de referência existe uma realidade, fruto de um trabalho coletivo. Por exemplo, o tonalismo é fruto de um trabalho coletivo executado sobre o que remanescia do modalismo, vencendo, ainda, a barreira do temperamento. Do desenvolvimento da idéia da fuga e da consolidação da subdominante. Mesmo que digamos um nome para relacionar esses acontecimentos, como Bach para temperamento ou Haydn para subdominante, certo é que eles canalizaram um esforço coletivo de anos de trabalho. O segundo ponto a ser analisado é que há duas polaridades na criação: toda vez que se tem uma criação, há a imaginação (poyesis) e o contato com a realidade ou sistema de referência (mimesis).

Para falar um pouco da criação, falemos de outras culturas.

Um chinês apreciará uma obra não pela sua invenção, mas pela perfeição de sua realização. É uma arte do aperfeiçoamento da repetição. Os mesmos temas são re-propostos. A poesia é a mesma. Ou seja, o objetivo é realizar a convenção perfeitamente. A originalidade é o grau de perfeição a que o artista pode chegar. Há uma estória de um pintor de carpas que um dia sentiu algo, pintou uma carpa, levou a pintura à beira de um rio, pôs a pintura dentro d'água e a carpa saiu nadando.

Já na arte japonesa, o que vale é o acaso. É a busca do acaso como imprevidência absoluta. O grande sabe aceitar o acaso e provocá-lo. É a busca da iluminação, muito ligada à busca de iluminação do zen-budismo.

Na arte ocidental em seu percurso à atualidade, em primeiro lugar está a criação: como invenção. O que existe de novo. Abraham Moles escreveu que sem o desconhecido não há arte nem ciência. Na idade média não era assim. Não existia marca. Às vezes, saltava uma diferença, como Machaut, por exemplo. Mas, dos criadores, não se sabia nada. Apenas alguns registros de cartório ou alguma crônica. De Machaut sabe-se um pouco mais porque ele era um padre, portanto ligado à Igreja; mulherengo, portanto muito comentada a sua conduta duvidosa, na época; e também era ligado ao Rei, que já tinha um poder muito grande, em conluio com a própria Igreja. Outro exemplo é o de Palestrina. Ele era o músico do Papa. E o

Papa tinha uma grande importância para o mundo (basta conhecer a história do poder da Igreja) e, principalmente, o Papa sabia música. No caso de Lassus, o protetor dele tinha uma das maiores fortunas do mundo, portanto uma projeção social enorme. O que se sabe de um ou de outro desses inventores está diretamente relacionado com o poder de seus protetores.

Mas, continuando a sublinhar o que dizia Abraham Moles, sem desconhecido não há nem ciência nem arte. E a história da arte ocidental é o registro da tensa relação entre informação e banalidade; entre o conhecido e o desconhecido. Mas este embate travando-se também no interior de uma outra relação fundamental: o criador e o receptor.

A partir do século XIX, não existe mais essa relação fundamental entre o criador e o receptor e até hoje continuamos criando e apenas criando. Convém sublinhar que um sistema de referência deve ser comum tanto para o criador quanto para o receptor. E que um sistema de referência é sempre fruto da relação fundamental entre o criador e o receptor. É como a língua que se fala.

Nunca se deve escrever nada sem antes haver de permeio um sistema de referência. É um dado imediato para a criação, como se disséssemos: sem uma língua, como haver poesia?. E o fato é que, desde o século XIX, carecemos todos de um sistema de referência. Não havendo, portanto, um sistema de referência, como se coloca o problema da criação musical? Respondemos: ou repetimos indefinidamente os restos do que ficou de um sistema de referência do passado (anterior, portanto, ao romantismo): e aí estaremos condenados à mera repetição; ou criamos um sistema de referência pessoal, conhecido apenas por seu criador e, a partir daí, alguma chance de verdadeira criação (mas, por outro lado, não se relaciona com receptores que não estão obrigados ao conhecimento pleno de um sistema de referência que não lhe diz diretamente respeito).

Outras artes sempre podem contar com o amparo da realidade. Com a música, o que acontece é que a realidade é o sistema de referência e não simplesmente o mundo em volta. Não há natureza (no caso da música, a realidade) para ser imitada: o dado coletivo. Posto que já afirmamos não termos hoje um sistema de referência entre criadores e receptores. Então, criamos, antes da criação (a peça propriamente dita), um simulacro do dado coletivo (o sistema de referência), para que possamos, a partir de algo concreto, criar.

Então, devemos criar, antes de escrever, um modo de organizar as notas. Só assim garantiremos, de início, não estarmos imitando o passado. Quando não se tem consciência, faz-se a imitação inconscientemente.

E como se faz isso? De duas maneiras:

1) ter realmente uma idéia musical que valha a pena e, dessa idéia, deduzir um sistema de referência. Ou seja, ter uma idéia e analisá-la objetivando um material básico, através de jogos de variação. A sonata em si menor de Liszt é um exemplo disso, pois ele já não tinha um sistema de referência universal, então criou um simulacro bastante efetivo;

2) ter, já de antemão, criado um sistema de referência. Como foi o caso de Schoenberg ou ainda aceitar como sistema de referência o simulacro "schoenberguiano" ou outro de mesmo tipo. *

Essa discussão deve ser levada em consideração também pelos intérpretes, porque sem um sistema de referência universal e sem conhecer os sistemas de referência das peças a serem executadas, a interpretação torna-se uma repetição ruim.

(* um sistema de referência ao qual o receptor não pode ter acesso)

Aula V_2/16	*Data: 14/03/2000*

O que dizíamos na aula passada é que, toda vez que temos uma idéia musical (que sirva de partida para uma peça), sempre pressupomos algo anterior: o sistema de referência. As idéias podem ser críticas ou acríticas. A primeira se dá quando temos consciência do princípio organizador das alturas a ponto de evitar a banalização do processo e saber o que queremos dizer com essa idéia.

O que temos como dados da linguagem?

- as alturas; que podem ou não ser definidas; e podem, entre 45 Hz e 18.000 Hz, ter várias divisões possíveis entre si. Os ruídos são alturas indefinidas.

- os silêncios; que podem variar de tamanho ou ter uma função específica, etc.

- os timbres; o homem já inventou um sem número de instrumentos e conseguiu, com isso, timbres extraordinários. Com a tecnologia de geração eletrônica de timbres, tornam-se quase infinitas as possibilidades timbrísticas.

- as intensidades; que podem ser apenas um ornamento, mas também podem ter uma função de acabamento final, ou ainda estrutural na peça.

A separação entre as alturas são e foram feitas pelo homem. Na natureza, temos, dentro da faixa possível de ser ouvida, de 40 a 16.000 ciclos, um contínuo de alturas. O homem é que, culturalmente, dividiu esse contínuo. E o homem já inventou várias maneiras de dividi-lo, chegando até o temperamento.

A separação entre um tom e outro pode ser percebido em treze possibilidades de diferentes alturas. E não basta separar as alturas. Tem-se que organizá-las (sistema de referência). E é relevante atar os sistemas de referência a momentos históricos precisos e dentro dessas referências chegar-se até a precisar diferenças de afinações, por exemplo.

Mas, quando se chega ao século XX, em que não há música viva erudita, no capitalismo, temos um problema que é não ter um sistema de referência. O que fazer? Como já aludimos antes, a "natureza" da música é uma invenção do homem, portanto mesmo que não tenhamos um sistema de referência viável, sempre é possível ter idéias musicais na cabeça. O que é necessário para um tempo carente de sistema de referência como o nosso, em que podemos ter idéias já realizadas no passado é termos uma atitude de verdadeiro criador diante do fenômeno de ter idéias: a busca da realização de uma informação musical (arte) em lugar da aceitação – e geralmente a crítica – de acontecimentos musicais historicamente datados como coisa natural. Arte é dizer algo.

Como analisar uma idéia?

Pensar nas alturas. Tentar, a partir da idéia, compreender a natureza da organização das alturas envolvidas. Para fazer isso, é bom começar com um índice de ocorrência das alturas [canta o tema da XXIV fuga do Livro 2 do Cravo Bem Temperado de J.S. Bach] e indica que, por exemplo, é um tema em que há onze notas sem repetição. Em contrapartida [canta o tema do primeiro movimento do concerto para piano número 3 de Rachmaninov], aqui, algumas notas se repetem muito. Depois, tentar encontrar qual a relação entre as notas. Se falta, das doze, alguma; como é a harmonia dessa idéia e o que vai ser dito com isso. Pensar na curva melódica, no campo de tessitura, etc.

Pensar na intensidade. Ela pode fazer parte da idéia, isto é, ao ter a idéia, a intensidade já está incluída no conjunto; ou ela pode complementar a idéia, agregar-se a ela. Analisar a relação entre os níveis de intensidade no conjunto, etc.

Pensar no timbre, como se apresenta o jogo timbrístico da idéia. No ocidente, não há uma preocupação fundamental com o timbre. Em outras culturas, por exemplo, o mesmo conjunto de notas pode ser outra música se o timbre for mudado.

Pensar as durações colocadas. De que maneira se apresentam. Se são repetidas ao longo da idéia, se formam entidades rítmicas, de que natureza é a veiculação das durações nesta idéia etc.

Depois dessa verificação, examinar, ainda, quais são os motivos básicos dessa idéia.

Motivo é a unidade mínima do pensamento musical, que pode ser composta de elementos diversos ou não e que pode ter duas classes:

- pode ser um motivo imanente, que está presente em todas as manifestações da peça. Exemplo, a Sonata op.57 "Apassionata" de L. van Beethoven. O arpejo e a cadência são motivos imanentes.

- pode ser conectivo, que dá a idéia de conjunção. Faz a ligação entre coisas diferentes. Exemplo, a Missa de Machaut. O ritmo que passa por toda a missa e o gregoriano que figura por toda a missa são esses motivos. E são também o princípio unificador da peça. Então, o motivo conectivo é o princípio unificador da peça.

Os motivos podem acontecer com ou sem modificações. Quando está sem modificações, ele apresenta a presença de todas as suas características básicas.

Com modificações, apresenta-se com ausência de uma ou mais características que podem ou não ser substituídas por outras.

As características do motivo são basicamente intervalar, rítmica, harmônica ou de perfil. Perfil é a tentativa de verificar como se apresenta o motivo. Exemplo: o da Apassionata é um arpejo. Às vezes, o perfil pode ser a característica básica do motivo. Por exemplo, na Sonata em dó maior de Mozart, o perfil é o baixo de Alberti e a melodia da mão direita juntas.

Quanto ao intervalo temos:

- adaptações modais (mudança de modo, muito freqüente em Chopin e Haydn, por exemplo)*;

- transposições*;

- inversões*;

- retrogradações*;

- notas omitidas (vide o Intermezzo n^{o}2, op. 117 de Brahms, na volta para a parte A), que podem mostrar a última instância do motivo, sua divisão mais radical*;

- notas acrescentadas,. O motivo básico permanece, mas apresenta notas acrescidas anterior, intermediária, ou posteriormente (vide motivo de Euzébius, de Schumann, do Carnaval, op.9; e os opus 32 n^{o}2 e 37 n^{o}1 de Chopin)*.

Quanto ao ritmo temos:

- modificações em uma ou mais durações de notas*;

- defasamentos (vide pg 12 do Carnaval, op.9 de Schumann)*;

- adaptações a diferentes compassos (vide Sonata op. 53 de Beethoven)*;

- retrogradações, nos ritmos retrogradáveis; i.e, não palíndromos, ou seja, que ao serem retrogradados, apresentem variação*;

- adaptações, de segmentos motívicos, a determinados padrões rítmicos (vide Euzébio, do Carnaval op. 9 de Schumann)*;

- repetições de notas (vide Campanella, de Liszt e Reconaissance, do Carnaval op.9 de Schumann)*.

Quanto à harmonia, temos:

- readaptações modais (vide Haydn)*;

- expansões harmônicas que, ou podem ser no próprio acorde (adicionando uma sétima maior, por exemplo) sem perder sua função ou pode ser uma adição intermediária no caminho harmônico (de I-IV-V-I, para I-VII^{-}-IV^{5}-VII-V-I, por exemplo)*;

- novas explorações harmônicas do mesmo motivo (vide Valsa n^{o}3 e Prelúdio n^{o}4 de Chopin), ora alterando o motivo e a harmonia, ora só a harmonia*.

Não existe peça musical sem estrutura motívica.

Vale lembrar que esses exemplos dados são da tradição para facilitar a compreensão dos mesmos, mas os conceitos podem e devem ser aplicados em outros contextos, que não apenas o tonal*.

Portanto, agora temos uma idéia de como pensar numa organização das notas (sistema de referência), através de uma análise da idéia, levando-se em consideração esses aspectos característicos da linguagem musical.

Uma outra opção, além de ter a idéia e depois definir os motivos básicos, é primeiramente definir os motivos e depois ter as idéias*. Em alguns casos, a geração dos motivos básicos pode até funcionar como o sistema de referência da própria peça. Observação: o que neste caso vale sublinhar que, quando um compositor como Beethoven, determina seus motivos básicos estes motivos são diretamente sacados do sistema de referência (no caso de Beethoven, o sistema tonal). Mas, hoje, quando não dispomos de um sistema de referência (coletivo), a criação dos motivos básicos pode ter a função de simular um sistema de referência mais amplo.

Trabalho: Analisar motivicamente esse minueto de J.S. Bach. [Minueto II da Suíte Inglesa n$^{o.}$4]

[* Todos esses exemplos foram reforçados, ao piano, pelo professor]

Aula V_3/16	***Data: 21/03/2000***

[O professor pergunta se alguém quer dar a solução do trabalho para essa aula (análise motívica do Minueto II da Suíte Inglesa n$^{o.}$ 4, de J. S. Bach) e um dos alunos se prontifica a tocá-la e a fazer sua análise motívica.] Bem, é uma boa visão da peça, mas tenho outra visão dessa peça. O importante é ter feito o trabalho, chegado ao fim. Quem conseguiu, ótimo. Quem não conseguiu, tente outra vez. [Considerou certa a visão do aluno, mas criticou alguns pequenos pontos incongruentes que iremos indicar entre chaves durante a análise.]

A peça consta de dois motivos básicos. O primeiro se apresenta nos dois primeiros compassos e o segundo nos dois próximos compassos. {O aluno considerou os dois motivos, como sendo apenas o primeiro do professor , i.é. o segmento escalar, o primeiro; e a cadência, o segundo.}

O primeiro, que chamaremos de A, tem dois sub motivos " x " e " x' ". " x " é o segmento escalar do compasso 1 {que o aluno considerou o primeiro motivo} e " x' " é a cadência de meio tom do compasso 2 que o aluno considerou o segundo motivo}.

O segundo motivo, B, tem apenas um sub-motivo repetido em dois compassos, que se apresenta no compasso 3, composto por uma semínima e quatro colcheias. Essas quatro colcheias dão, aqui, garante uma grande riqueza ao compositor quando este varia as notas. Portanto, o motivo B tem um assento rítmico mais forte que A.

Observemos que, no compasso 1 o próprio acompanhamento do sub-motivo " x " é a inversão do mesmo sub motivo (variado). Máximo de informação com o mínimo de material. Zipf.

Então, temos que Bach apresenta os motivos duas vezes até o compasso 8 (barra de repetição). Depois da barra de repetição, temos B seguido, não de uma repetição como é a exposição, mas de " x' " (compasso 11); B seguido de " x "; B e" x' "; etc; i.e., fica alternando motivos e sub motivos, até que, nos compassos 21 e 22, temos uma nova versão de A; nos compassos 23 e 24, B; depois A, B , " x " (compasso 29), B modificado (compasso 30) e " x' " modificado, no compasso 31.

Notamos que Bach deixou para dar as informações mais radicais (variações mais distantes do original) nos últimos compassos, porque os motivos básico já estavam mais claros. O que peço agora é uma análise harmônica para se ter consciência do relacionamento motivo/harmonia.

XXXXXX----------XXXXXXXX----------XXXXXX

[O professor canta o motivo de Eusebius de Schumann (Carnaval, op. 9)] e diz que o motivo tem a relação da altura, ritmo e o tempo]

Um motivo não é apenas uma só via, um único ponto de vista. Ao contrário, por ser relativo à música e esta ser essencialmente simultânea, existem várias possibilidades. Por isso, a análise do aluno não estava de todo errada, mas havia uma outra possibilidade que explicou melhor as relações motívicas da peça.

Já vimos que o motivo tem várias qualidades: melódicas, rítmicas, de perfil e harmônicas. Não tem uma só, porque a música é basicamente polifonia: tudo acontece ao mesmo tempo.

No caso de Eusebius, percebemos que a força do motivo é a acomodação do tempo. 7:4, aparecendo três vezes dessa forma, transposto a cada vez, e, depois, na última vez, Schumann liquida a idéia com as quatro colcheias (definindo o tempo real e cadenciando a peça). Na re-exposição do motivo, faz uma variação incrível de ritmo, transformando 7:4 em 5:4 e 3:2.

Outro fato é entender que, o fragmento escalar cabe em qualquer peça tonal, pois faz parte da tonalidade. Mas, mais do que isso tem, também, um significado. Por exemplo: quando Mozart põe, na Sonata em dó maior, um fragmento escalar como elo de ligação entre o primeiro e o segundo tema, é para chamar a atenção para a modulação que ele está operando para apresentar o segundo tema.

O Motivo é uma unidade mínima de significado musical (o resto são notas). Depois de definir os motivos básicos, o próximo passo é juntá-los, trabalha-los e fazer temas, enunciados maiores.

Agora, vamos falar de tema de um modo geral e usar, como exemplo, o tema clássico; em primeiro lugar porque faz parte do currículo obrigatório e, em segundo, para que, como modelo, sirva de inspiração para uma atitude, muito mais generalizado de que a obrigatoriedade de um currículo.

O tonalismo, em seu ápice, engendra tudo: material, formas, motivo e tema. Também foi ordenado, a partir do sistema, um tempo musical.

O tema clássico projetava um tempo musical. Para existir, ele tinha um tempo optimal para que a tonalidade, os motivos básicos e a cadência fossem percebidos. E esse tempo relacionava-se com a velocidade da música, isto é, um tema de muitos compassos tem praticamente o mesmo tempo (ideal) de outro de poucos compassos, se o primeiro tiver um andamento mais rápido que o segundo. Os temas podem ter 4, 8, 16, 32, 64 e até mais compassos, mas seu tempo de duração é praticamente o mesmo, pois o número de compassos está diretamente ligado ao andamento da peça. O sistema de referência é tão incrível que engendrou um tempo limite para a compreensão!

Tentemos apresentar uma estrutura básica do tema clássico.

Se temos oito compassos, sabemos que, do quarto para o quinto compasso, teremos uma cesura. Do primeiro ao final do quarto compasso, temos a confirmação da tonalidade e o caminho para a dominante. Do quarto para o quinto, a cesura. Do quinto ao final dos oito compassos que temos no exemplo, volta-se para a tônica. Se a música fosse mais rápida, por exemplo, teríamos, ao invés de oito compassos, dezesseis. E onde tínhamos quatro compassos, agora teríamos oito.

A idéia do número de compassos ser múltiplo é interessante, porque cada unidade dessa tem um tempo limite, que tem de se conformar.

Há duas espécies de tema. Os formados por sentenças e os temas formados por períodos.

Quando se fala de música tonal, geralmente se atribui a beleza das composições à inspiração. Qual inspiração! O compositor tonal tinha, de antemão, tudo o que o sistema de referência lhe oferecia, "seus direitos e seus deveres" com o sistema, inclusive o número de compassos que iria durar o tema. Até isso o compositor tonal sabia de antemão. Quer música mais cerebral que essa?

Para entendermos melhor, pensemos em oito compassos, como exemplo. E, para cada dois compassos, temos um segmento, perfazendo um total de quatro segmentos.

Para sentença, temos que :

- 1° segmento: contém, com toda clareza possível, a tonalidade, os motivos básicos, o andamento, a idéia rítmica etc;

- 2° segmento: deve, de alguma maneira, repetir o primeiro segmento, com alguma variação (de tonalidade, por exemplo), e deve ter um caminho para a dominante (ou relativa, etc);

- 3° segmento: desenvolve a idéia do primeiro segmento;

- 4° segmento: tenta liquidar a idéia.

Vocabulário básico:

- seqüenciação: é a repetição de um modelo, geralmente perfazendo um compasso inteiro;

- desenvolvimento: a idéia movimentando-se harmonicamente, intenção com ou sem variações notáveis de outros atributos;

- liquidar: reduzir algo à sua matriz básica. Desvestir a idéia até o limite de seu reconhecimento com o intuito de concluir, de liquidar;

- contraste: é um dos elementos mais dialeticamente armados. Tem de ser contrastante mas, ao mesmo tempo, derivado da idéia principal; com uma relação intrínseca com a principal. É e não é, ao mesmo tempo, a idéia principal.

Exemplo: o tema do Eusebius, do Carnaval op. 9, de Schumann.

O tema está diretamente ligado, também, com as perspectivas (características) da peça.

Para período, temos que:

- 1° segmento: tem uma idéia clara (vide anterior - "sentença");

- 2° segmento: deve ter uma idéia contrastante;

- 3° segmento: deve repetir a idéia inicial, variada. Esse segmento trabalha a memória do segmento 1, diretamente;

- 4° segmento: liquida a idéia (ou a principal, ou a secundária, ou as duas).

O que difere a sentença do período? O segundo segmento. Se ele estiver seqüenciado teremos, com certeza, uma sentença. Se aparece elemento contrastante, teremos um período.

Por que existem os dois? Porque o compositor clássico sabia que, em ambos os casos, o que está sendo grifado é a memória (a música, como toda linguagem, é memória). Na linguagem verbal, por exemplo, conhecemos as palavras de antemão (memória). Na música, temos que repetir o discurso (operar com a memória) para torná-lo inteligível.

Nesse trabalho com a memória, temos que a sentença trabalha com a idéia de variação, e o período com a idéia de contraste.

Essas são as estratégias básicas da linguagem: repetição, que torna-se descartável por gerar falta de sentido, pois após muitas repetições, o discurso perde o sentido; variação, que contém a idéia de repetição, mas uma repetição variada que mantém o interesse; contraste, que provoca uma reação e depois trabalha com a memória. O compositor clássico conhecia isso tudo e trabalhava dessa forma: pensando sobre as regras. Aquilo que Schoenberg dizia, ficou comprovado: "O belo é o claro". Ter idéias claras e bem conjugadas é um ideal de beleza.

Trabalhamos com a forma, caso alguém não tenha percebido ainda, e não há forma sem conteúdo. Portanto, estamos trabalhando o conteúdo. E estamos trabalhando o conteúdo tonal para que tenhamos consciência do fato lingüístico assentado sobre um modelo que, embora datado, é extraordinariamente viável como modelo, dada a universalidade de sua gramática. E mesmo que nos ensaiemos com uma linguagem que já não vive, respeitemos ao menos seus mortos. E, ainda, utilizemo-nos do modelo tonal para tomarmos consciência do tempo musical. O compositor tonal já recebia isso do sistema de referência. Nós não. Porque não temos um sistema de referência. Para conseguir isso, devemos fazer uns exercícios, tendo idéias musicais e perguntando, primeiro a nós mesmos, depois a algumas pessoas, se a idéia está inteligível. E, continuar tentando até conseguir um tempo optimal, comparado com o do compositor tonal. Hoje, por não dispormos de uma linguagem universal como no passado e, ainda por cima, pressionados pelo capitalismo em sua fúria pelo esvaziamento de qualquer

significado que não seja o do lucro, devemos estar atentos para que o pensamento musical tenha uma coerência a despeito da ausência de linguagem e do esvaziamento dos significados.

Analisar os primeiros movimentos das Sonatas op.2 no.1 e op. 10 no.1, de Beethoven. E outros tantos (Haydn, Mozart, etc). Quando analisar, pensar que existem duas qualidades temáticas, uma com vocação natural para o desenvolvimento (sentença), e outra, com vocação para uma idéia mais encerrada, mais determinada (período). Daí que, sentenças são ótimas para idéias a serem submetidas a um tenso desenvolvimento, como dos alegros de sonatas. E os períodos definem idéias mais acabadas, como nos postulados de temas para variações.

Sob esse ponto de vista, temos que, por ser forte, durante o classicismo, a idéia de desenvolvimento, o compositor clássico dava preferência a veicular suas idéias através de sentenças. O romântico, por sua vez, prefere o período, por pensar mais em idéias que se justapõem (mosaicos) de que em desenvolvimentos próprio do tonalismo em sua fase áurea.

Analisar as peças pedidas e outras tantas! Ter pensado, para a próxima aula, que o compositor romântico, embora já não fosse tonal, herdou um modelo de tema da tonalidade. Nós não. Então, como fazer um tema hoje?

Aula V_4/16 ***Data: 28/03/2000***

[Um aluno pede para mostrar, ao professor, antes do início da aula, o resultado de alguns exercícios. O professor reclama da falta de interesse dos demais alunos em acompanhar, com a partitura, as reflexões do professor. Alguns outros alunos mostram trabalhos e ouvem os comentários. Dado que os exercícios eram trabalhos privados e, assim, não tendo acesso a conservar as respectivas partituras, dou a seguir resenhas de comentários vários que anotei e que, acredito, não deveriam faltar aqui]

O que vamos comentar? O problema que o aluno está enfrentando é não entender a diferença entre motivo e sistema de referência. O aluno improvisou, e chegou a esse resultado. Ótimo! Sem isso, não saberíamos que ele não havia compreendido esta diferença. E muitos dos outros talvez nem tenham tido a consciência de que têm esse problema.

Toda vez que se escreve, tem-se um sistema de referência que é anterior à própria escrita. Mesmo quando parece não haver um sistema de referência, há algo anterior à escrita. O que é este algo? Geralmente é a lembrança de um sistema de referência que, usado sem consciência torna-se, pela mão do compositor, repetições de aproximações medíocres de obras do passado.i impedir o compositor de compor, já que ele vai estar reescrevendo uma outra peça.

Quando se vai interpretar uma peça, conhecer o sistema de referência e sua relação com a peça é fundamental. Uma partitura não é senão um projeto de uma verdade musical. Há de se buscar a relação do projeto com o sistema de referência.

Toda vez que escrevemos uma obra a partir de um sistema de referência definido há, já de antemão, uma sintaxe e uma semântica aptas a oferecer ao compositor, previamente, a coerência que o discurso musical projeta. Ter uma idéia musical é lançar mão de um sistema de referência que dota de significado os parâmetros do som e o tempo musical e a morfologia do discurso. Hoje em dia como não temos um sistema de referência anterior à composição, é a

partir da própria idéia de uma peça que temos que extrair uma sorte de simulacro de um sistema de referência a dar sentido e a amparar todos os passos efetuados em direção a um discurso coerente.

O sistema de referência fornece variantes enormes. Elas são as possibilidades que o sistema de referência fornece ao compositor. O motivo tonal, por exemplo, não tem relação apenas com as notas, mas é rítmico, harmônico, de perfil, etc; tudo se originando das prerrogativas do sistema tonal.

[Encorajado pela apresentação do primeiro aluno, um segundo mostra seu trabalho, este baseado na série do op. 31, de Anton Webern]

Quando os compositores dodecafônicos tiveram diante de si um sistema de referência (serialismo) e não o compreenderam devidamente, isto é, não chegaram a ele por uma maturação das idéias, muitos confundiram a série com o motivo ou o tema, como é o caso que ele apresentou agora. Desleixando os demais parâmetros: utilizando-os por força de hábito com o que sobrava do tonalismo em sua degenerescência. O serialismo traz consigo outro modo de escutar os outros parâmetros do som que não só a altura e de como organizá-los coerentemente em um tempo musical pós-tonal. Acreditaram que, apenas escrever música dodecafônica já bastava. Mas, ao contrário, a partir da série deve-se ter pensamentos sobre a série e dela extrair os motivos básicos.

O motivo é um arbítrio do compositor e, depois, ele deve se responsabilizar por essa escolha. Há de se garantir um princípio unificador da peça através dos motivos básicos. O sistema de referência é um princípio unificador generalizado. Garante, principalmente, uma universalidade do pensamento musical no conjunto. Mas o motivo, como princípio unificador, vai garantir a unidade da peça.

Motivo: unidade básica do pensamento musical. É a menor parte do pensamento musical. Será o princípio unificador da peça. O compositor escolhe os motivos e, uma vez escolhidos, ele deve dar-lhes vida, animando-os (relacionando-os com outros, articulando-os). Definir um motivo e variá-lo, sem perder a relação com o original, esse é o trabalho de compor.

A música tonal não pressupõe uma idéia de organização motívica. Mas, na série dodecafônica já, de antemão, tem-se uma suposição de organização motívica. A série pode ter uma idéia melódica, ou estrutural.

[Outra aluna mostra o trabalho. Dessa vez, o resultado parece não conter o erro do aluno anterior, mas a aluna usou como modelo o minueto de Bach (quase que apenas transcreveu com uma série dodecafônica - a mesma série do exercício anterior). O professor disse que o exercício era para que procurássemos um sistema de referência, inclusive. E lembrou que, apesar do homem ocidental falar tanto em liberdade (que, no capitalismo quer dizer consumir), não é de liberdade que ele gosta mais. Diz que os alunos estão presos. Deveriam tentar outros sistemas. - A aluna teve uma idéia de motivo e conseguiu um intento com o trabalho, exceto pelas faltas que cometeu.]

A aula estava programada para outra coisa, mas foi bom terem surgido essas dúvidas agora pois, assim, podemos prosseguir daqui sem fazer mais confusões.

Como fazer um tema sem um concreto sistema de referência? Se escrevemos um minueto tonal, temos de antemão o apoio do sistema de referência e de um vasto repertório conhecido. Em qualquer sistema de referência que não o tonal, a "gestualidade de um minueto" é que dotará de espírito o trabalho. No caso do minueto, pode-se escrevê-lo ancorado sobre outro sistema de referência, mas não se pode deixar de lado a gestualidade.

Quanto à questão do tema, temos que há uma vocação, na sentença, para o desenvolvimento e, no período, para fechar, concluir uma idéia. Vejamos que uma sentença é a solução para a idéia de um tema em que o desenvolvimento faça corpo com a idéia. A própria idéia, seus mínimos elementos apresentam-se e já começam a desenvolver-se. E temos que, o período é uma solução para uma idéia em que esta se concretize não porque se desenvolva, mas porque se choca com outra ainda, secundária (que mesmo que derivada da primeira) sirva-lhe, aqui, de contraste, produza-lhe um choque. E é pelo embate das repetições da primeira e da segunda idéias, que se resolve a questão. Daí que, um período tende a fechar-se em si mesmo como a anunciar que a presença de mais idéias, de mais contrastes, poderia por em perigo a construção. E que a sentença resolve-se de modo mais aberto, em que contrastes e outras idéias podem somar-se, visto que a própria sentença desenvolve plenamente as relações internas de seu material.

Temos, também, uma maior ocorrência de sentenças no clássico (compositores do desenvolvimento, assentados sobre um sistema de referência que só se resolve quando em desenvolvimento). O compositor romântico fala justapondo idéias, posto que os restos de tonalismo que ele herda já não têm possibilidades de desenvolvimentos tonais. Por que o romântico não desenvolve? Porque não tem um sistema de referência apto para isso. O compositor romântico não tem mais o sistema tonal (já desgastado), além do fato de que os compositores vivos, então, não queriam repetir velhas fórmulas.

O compositor clássico está dizendo tonalmente, desenvolvendo a idéia de modulação. O compositor romântico não. As modulações são bruscas e perdem o sentido que tinham no tonalismo. O sentido tonal também se perde. O que se ganha vem das emoções, das raras invenções para dizê-las.

A vocação do compositor romântico não é o desenvolvimento. Desenvolvimento no sentido tonal de termo: a tese da verdade tonal. É por isso que as sonatas românticas são fracas enquanto sonatas tonais: algumas se resolvem em função da dialética dos contrastes, da dialética das emoções e mais que tudo, pela dialética das invenções. Quando as sonatas românticas ficam idiotamente na imitação dos modelos tonais, são de uma indigência flagrante.

A modulação da sonata de Schumann, por exemplo, torna-a ridícula. Não vai a lugar nenhum e apenas repete, em outro tom, o material gasto. Fica enfadonho e perde o sentido. Brahms conseguiu dizer transfigurações do tonalismo a partir de confecções não-tonais. Mas às vezes é cansativo. Os outros não. Não tinham uma vocação para o desenvolvimento. Já não tinham mais o material do tonalismo, nem o sistema de referência. Chopin, por exemplo, conseguiu a movimentação do que se poderia chamar de desenvolvimento de outra maneira: trabalhando até os limites da fantasia a realidade de suas baladas. A modulação das idéias dos scherzi. E Liszt chegou à Sonata em si menor, que é calcada sobre três temas e um poder de variação muito grande, além de uma forte dramaticidade, referimo-nos mesmo à teatralidade. Esse foi o modo de Liszt para a idéia do desenvolvimento tonal pela idéia do desenvolvimento da sonata em si.

Grieg, em suas pequenas peças, por exemplo, tem um grande desenvolvimento. Uma peça de mais fôlego torna-se enfadonha. E há, também, outros tipos de desenvolvimento: o Bolero, de Ravel, é um exemplo incrível: um desenvolvimento das cores. Tem uma única modulação, mas o desenvolvimento propriamente dito recai sobre o parâmetro das cores.

Há ainda um caso excepcional: Shostakovitch. Não se pode misturar as coisas. Ele era um compositor soviético. Isto deve dizer muito. Não pode ser confundido com ocidentais. Shostakovich é fruto de uma outra sociedade. Seu trabalho era uma resposta fortemente criativa para um povo que era capaz de compreender àquele nível. O artista só faz o que quer quando ninguém quer. Fazer hoje algo próximo de Shostakovich é populismo cretino. Lá, na URSS, a música precisava ser compreendida pelo povo. Nas sociedades capitalistas, o povo não ter por onde, nem porque, chegar à compreensão de músicas que não lhe diz respeito.

Shostakovich encontrou uma saída incrível para o desenvolvimento de um material pós-tonal, que não estava previsto no romantismo: o dado épico. (Ex.: Sinfonia 14, movimento lento do começo - ao mesmo tempo que é uma obra sem "liberdade", tem uma liberdade incrível. Aqui temos toda a "liberdade" e não fizemos tudo. Mas o que fez Shostakovich, não podemos fazer. Estamos fora daquele contexto.

O romântico tem uma tendência maior para o período porque essa forma fecha as idéias para serem justapostas. O compositor romântico já é mais individualista. Um compositor é diferente do outro. No classicismo, os compositores são mais parecidos entre si.

Mas, além de sentença e período, temos uma terceira forma de tema. Ela tem uma forma ABA. A idéia A justapõe uma idéia contrastante (B) e depois volta para A. A idéia já fica mais fechada. É quase uma obra, não um tema. Geralmente serve para temas para variações. Essa forma pode ser da maneira mais simples: unidade A + unidade B + unidade A, com oito compassos cada uma. Mas os compositores tinham uma honestidade com o trabalho e desenvolveram, pensando sobre isso, outras variantes dessa forma. Fizeram A com repetição, por exemplo, com 16 compassos + B, com oito compassos, + A' com oito compassos. Cada unidade pode ser sentenciforme ou periodiforme.

Na realidade é uma forma binária ou ternária? Quem explica isso muito bem é o Giulio Bass, no seu "Tratado de Formas Musicais".

Se temos, A, no tom, + A', no tom vizinho ou dominante, + A", caminho para o tom, esse tema é sentenciforme, por exemplo. Pela natureza da ocorrência do material (A+A'+A"), é uma idéia desenvolvida.

Isso pode ser ainda: A+A'+A" ou A+B+B'. Pode ser, ainda, A+B+A', e todas são formas ternárias, sempre tendo relação com as tonalidades de cada unidade.

Há ainda formas binárias, ternariformes: A+A'+A+B, cada unidade com oito compassos, sendo que em B, temos quatro compassos de B e quatro compassos de um resumo de A. Vale lembrar que cada unidade tem relação com a harmonia tonal, já que estamos tratando de temas clássicos. Portanto, nesse caso, por exemplo, A confirma o tom, A' está no tom vizinho, A está no tom e B tem um caminho da dominante para o tom.

Podemos ter, ainda, A(a+a')+B(b+a"). Ou A{a(introdução)+b}+B(c+b'). Etc. Há um número incrível de variações.

[Toca, ao piano, o tema da Sonata em Lá maior, de Mozart] Qual é a forma? Qual é o tipo? [Pede para que os alunos contem os compassos enquanto toca] O que há de estranho? Esse tema tem dois compassos a mais do que o usual. Tem uma codeta de dois compassos. Um retardamento da cadência. Isso é para dizer que Mozart, em relação à métrica tonal, não é muito confiável. Ele faz coisas não previstas pelo sistema de referência. Os modelos que

demos servem para quaisquer compositores clássicos, menos para Mozart, o mais clássico dos compositores.

E agora? [Canta o tema das variações Diabelli, de Beethoven] Qual é o exemplo? Contem os compassos. Dá certíssimo. É o esquema A(a+b)+B(c+b').

Qual a definição da Sonata op.10, n^{o}1, de Beethoven? Em qual esquema se conforma? Sempre há um modelo. Da aula passada para esta, avançamos de formas binárias para binárias ternariformes. O tema dessa sonata é sentença ou período? De que tipo? Distingue-se pela natureza do segundo segmento. Qual a natureza do segundo movimento?

Vamos lá, então. Se contarmos oito compassos iniciais, há uma cesura na dominante; os quatro primeiros compassos têm uma idéia, nos quatro subseqüentes, a mesma. Os quatro compassos iniciais são o primeiro segmento. Os quatro subseqüentes são o segundo segmento. Portanto, temos uma sequência. Mas, cada segmento possui duas idéias diferentes, portanto cada segmento de quatro compassos é um período. Isso nos oito compassos iniciais. Esse caso é ambíguo. Os oito compassos subseqüentes têm, nos primeiros quatro compassos, dois segmentos com a mesma idéia e, nos quatro compassos subseqüentes, a liquidação dessa idéia. Essa é uma sentença estranha. O antecedente é um período, o conseqüente, sentença.

O tema termina no compasso dezesseis, o resto é codeta, que é muito extensa (tem doze compassos!) e tem duas partes: a codeta propriamente dita, e um, pequeno desenvolvimento, com liquidação. Depois temos a ponte e a modulação para o segundo tema.

Portanto, o primeiro tema (que é o que analisamos) tem dezesseis compassos que, no todo é uma seqüência, mas cujo antecedente é periodiforme e o conseqüente seqüenciforme. O antecedente tem, ainda, dois submotivos: o arpejo e a cadência. É muito curioso.

Aula V_5/16	***Data: 04/04/2000***

Nós vimos como se procede a fatura de um tema clássico. Não vou cobrar exercícios de ninguém. Quem estudou., estudou e deve estar sabendo. Lembrando sempre que aquilo não foi uma regra externa, mas algo necessário para exprimir o sistema tonal. Fizessem de outra maneira, a idéia ficaria flácida, e eles não eram flácidos. O tempo necessário para deixar claro o discurso era expresso daquela maneira. Na própria fatura do tema clássico fica claro que, sendo a música uma linguagem, essa maneira de fazer era a gramática, que era conhecida de todos. Não era inspirado, mas trabalhado. E hoje? Como se faz um tema?

Em primeiro lugar, o tema não vai ter 4, 8, 16, 32, etc. compassos. Ele pode ter, mas não é necessário. Essa necessidade é de outro sistema de referência. Depois, deve-se ter bastante clareza do que é este tema. Quando pensamos musicalmente, temos duas vertentes possíveis de expressão: sentencial (um certo tipo de tema que, em sua natureza, já tem um desenvolvimento), aproxima-se da sentença; e outro tipo que tem uma tendência a fechar-se em seu contraste, baseado em uma idéia a partir do contraste (idéia da montagem de diferentes padrões).

Aquela gramática era aplicada para deixar clara aquela regra. Hoje, ,não há mais uma regra, posto que hoje não há mais um sistema de referência universalizante. Mas podemos buscar inspiração no tema clássico para iluminar o pensar em um tema hoje. O tema clássico tem um tempo optimal para expressar uma idéia dentro de um sistema de referência claro (sistema tonal), tendo-o como objeto de estudo, ele nos inspirará na busca por um tempo

optimal agora, quando já não temos um sistema de referência universal como era o tonalismo. A busca de um tempo para deixar clara uma idéia.

Cada tema terá seu tempo. Isso não se difere muito de outros tempos (outras ocasiões na História). Uma idéia tem de ser clara. Como se faz isso? Sendo crítico e pedindo opinião. Mas, antes de mais nada, deve-se ter uma clareza da idéia básica e torná-la clara por escrito, concretamente.

Mas como se consegue isso? Sabendo que uma idéia não vem pronta. Ela deve ser trabalhada, para evitar repetir coisas, para saber deixar de lado tudo o que é supérfluo, tudo o que é gasto, repetitivo.

Uma idéia simples não precisa de muito tempo para ser compreendida, para ficar clara. Já uma idéia mais complexa, provavelmente deverá necessitar mais tempo para ser clara. As idéias devem ser criticadas. Se uma idéia, por exemplo, é um movimento estrutural, ter consciência do que cerca essa estrutura, de seus elementos básicos. Se é melódica, saber que tempo alguém levaria para compreendê-la. Tanto um caso como outro pode ser sequenciforme ou periodiforme (a idéia do desenvolvimento ou do contraste), se assim se quiser.

Um bom exercício de escuta é reouvir os Prelúdios de Debussy e tentar perceber que, em muitos deles, não há melodias, mas movimentos de figuras musicais. Outro bom exercício é fazer investigações em peças do começo do século e observar como se comportam os temas etc.

[Faz ouvir o Prélude à prés-midi dúne faune] Pensar nisso como um tema. Perceber como ele deixou claro com repetições. E perceber que não há uma repetição que não tenha coisa nova para ouvir. Ficou claro como foi mostrada uma idéia.

Uma pequena análise: é interessante observar como introdução ele teria apenas enunciado, mas não deixado claro (três primeiros compassos). Portanto, fica claro que é um antecedente e o conseqüente está nos sete próximos compassos. O tema tem dez compassos. Depois, ele repete o tema variado, com os mesmos dez compassos. Depois ele começa a pegar pequenos motivos do tema e desenvolvê-los.

À medida que contamos os compassos, percebemos que há subdivisões muito claras. Quando ele apresenta o segundo tema , depois desenvolve os dois. Põe uma coda e uma codeta. Reouvir.

Na segunda apresentação do tema (compasso 11) tem uma variante incrível. Uma mudança de perfil e o desenvolvimento maior da idéia.

O segundo tema tem motivos derivados do primeiro tema. Os dois temas juntos no desenvolvimento. Põe pontes. Justapõe, em determinado momento, os dois temas. Deixou muito claro. Dêem uma olhada com mais calma, contem o número de compassos; verifiquem como, em cada momento, ele volta às mesmas idéias com mais informações.

Tentem reouvir. Debussy é interessante porque ele ficou entre nós e eles.

Trazendo para nossa realidade: quando se tem uma idéia, deve-se submetê-la ao nosso ato de vontade. Ela deve ser o fruto de nossa consciência. Somente aceite uma idéia quando chegar às últimas conseqüências dela. Temos que passar um tempo trabalhando uma idéia para melhorá-la um pouco e para saber de quanto tempo ela precisa para ser compreendida. Há de se aprender a ter consciência.

Então há dois tipos de tema. Um não é nada próximo às idéias do passado, mas é mais próximo de Debussy, que é um certo movimentar de figuras sonoras, que chamamos de abstratas, em oposição ao tema que se plasma apenas sobre o fluir melódico. O tema é um

movimento. Debussy tinha uma consciência crítica e fez algo muito diferente do passado. E isso é importante. E, com isso, ele nos deixou algo fundamental: que um tema não precisa ser uma idéia melódica. Bártok levou essa idéia às últimas conseqüências em seus movimentos lentos. (Mas ainda muito atado à idéia de tema como melodia, que ele buscava nos repertórios de folclores.) Um outro tipo de tema é uma melodia que tem uma harmonia, etc. Algo próximo da tradição.

Ainda sobre o primeiro caso, temos o exemplo de Webern que, em seu opus 10 n^{o}3, teve uma idéia incrível de tema, com apenas duas figurações. Isto é, duas figurações são o tema daquela peça.

Uma idéia de movimento tanto pode ser extremamente móvel como extremamente estático. Às vezes esses movimentos têm certos volumes. [Faz ouvir "Nuvens" e "La Mer", de Debussy] Percebam como os temas são puro movimento. Não têm uma melodia. Peguem uma outra peça de Debussy, "Jeux"; ouçam com a partitura. Vejam como é interessante fazer esse tipo de verificação.

[Faz ouvir "La Flamme d'Un Chandelle", de sua autoria] Ouviram coerência nisso? (Aluno responde que há coerência)

Observem na partitura que, a idéia do tema dessa peça veio de um tema de Mozart (segundo movimento do concerto para piano em Bb). Observem: as idéias básicas do tema de Mozart (uma terça, uma quarta, e um meio tom da napolitana) são as idéias básicas do tema desta peça. Mas, neste caso, temos dupla polarização: entre sol e lá, então o láb serve quase como fiel de uma balança que é o eixo de polarização desta peça. Mas, quanto ao tema, é como se eu tivesse desmembrado as idéias básicas do tema de Mozart e remontado-as. A primeira parte é sobre sol, a segunda sobre lá. E o láb, como já disse, é uma a suspensão. Sol e lá são antípodas, isto é, não se polarizam, e o láb pode cair de um lado ou outro (idéia da napolitana). Veja como vão se seguindo outras versões da mesma idéia. Veja como é importante desenvolver bastante os elementos, mas sem perder a idéia básica do tema.

É claro que há coerência. No plano geral, eu estava pensando em duas questões. Uma era trabalhar com o concerto de Mozart e a outra era sair disso. A idéia básica: conflito. Conflito na direcionalidade (lá - sol).

Não que isso preste ou despreste: o nosso interesse aqui é a coerência. O belo é o claro. Tentar ser claro. Ver que este tema não tem nada a ver com um tema clássico. A sintaxe e a gramática são outras. Mas o espírito, a inspiração são as mesmas. Existe um tempo para isso. Um tempo musical. Qual é esse tempo? Devemos vivenciá-lo e conforma-lo de acordo com a complexidade da idéia.

A idéia base daqui é simples. E há várias maneiras de se fazer isso. Quando a idéia é movimento, é mais fácil de se lidar com ela. Pensar que um tema tem várias maneiras de acontecer [canta o tema de um noturno de Chopin] um tema desses tem muitas idéias. Outro pode ser uma idéia única. Lembrar que uma idéia pode ser ou uma sentença ou um período. A primeira desenvolve um elemento, uma idéia; a segunda trabalha com o contraste (de elementos de idéias).

Devo sugerir que vocês criem uns temas (2 ou 3), de diferentes tipos. E que eles tenham coerência. A coerência como um propósito.

[Faz ouvir a Chiarina, do Carnaval op. 9, de Schumann] Uma sentença clássica. Veja que todo o tema é um desenvolvimento. A peça seguinte do Carnaval (Chopin) também é um exemplo de sentença. Observe como tudo é medido. Justíssimo.

É interessante identificar essas idéias (sentença e período) e fixá-las na consciência. E, quando for ouvir música, começar a tentar identificar a natureza do tema, etc. Quando tiver uma idéia, tentar chegar a um tempo para que a idéia seja compreendida.

Aula V_6/16	***Data: 11/04/2000***

Nossos encontros aqui começaram sob a égide do sistema de referência, com a consciência de que há um sistema de referência. Não façamos como a humanidade que aceita um sistema de referência vagabundo (capitalismo) com suas regras vagabundas, sem a menor consciência.

Depois, construímos motivos. Depois relacionamos esses motivos entre si ou com justaposição ou com desenvolvimento. Depois analisamos o tema clássico. Pensar que a estrutura da frase, com antecedente e conseqüente forma um pensamento temático.

Uma vez claro o pensamento temático, articulamos isso, ou variando ou justapondo, pensando em algo maior, que é uma imagem geral do conjunto. Algo que está acima da idéia temática. Uma idéia mais orgânica, mais fundamental. O tema também é uma idéia orgânica e fundamental, mas está incompleta. Ela chegará ao seu significado somente quando frutificar dentro de um organismo maior, em que haja troca de informações entre as partes; em que as partes tenham funções específicas, e em cujo corpo maior o tema plasma tudo, mas não é tudo: o tema não pode ser reduzido a uma única função, que é o que ocorre quando desmembrado do conjunto. O próximo passo vai ser a busca da definição apropriada deste "algo maior", que torne mais viva e significativa a idéia temática. O próximo passo é a pequena forma *ABA*.

Queria que tentássemos apenas ouvir (praticar o ouvir).

[Faz ouvir o noturno op 37, nº1, de Chopin]

[Faz ouvir o andante da Sonata op 28 de Beethoven]

[Faz ouvir o Pierrot, do Carnaval op. 9, de Schumann]

[Toca, ao piano, a valsa do op 12 de Grieg]

[Toca, ao piano, o Noturno em dó menor op 112, de Phillipe Pappont]

Quem tem algo a dizer sobre o que ouvimos? [Ninguém diz nada] O que se pode falar, inicialmente é que as peças de Chopin, de Beethoven e a de Schumann estão de acordo com as pressuposições ditadas pelo sistema de referência. A valsa de Grieg é particularmente defeituosa, porque o *B* tem um contraste em relação a *A*, mas sem uma forte ligação. Mas não deixa de ser uma peça interessante e riquíssima. Encantadora. A parte *A* é tão genial, tão única, que é algo improvável (a peça está em lá, mas o sol sustenido não aparece nenhuma vez), tão rica e singular, que Grieg não conseguiu uma melhor solução para a parte *B*. Mas, na verdade, eu entendo que alguns trabalhos de Grieg têm essa fragilidade: a parte *B* não tem um elo de ligação, uma unidade com *A*.

A última peça não existe. As duas partes não têm nada a ver uma com a outra. A parte *A* é uma canção de Chopin, e a parte *B* uma canção de Grieg. Elas não têm relação nenhuma entre si. A forma *ABA* é uma coisa séria. Estão aí Villa Lobos e o próprio Grieg para mostrar. Esses compositores tinham esta fragilidade. Juntar uma coisa ótima com outra coisa ótima não é ter uma forma *ABA*. É isso que estamos buscando: saber como fazer do jeito certo.

O envolvimento de *A* e *B* tem de ser único. Nunca se deixem enganar. *A* e *B* têm de formar uma relação orgânica, fundamental. Qualquer *B* não serve para qualquer *A*. As relações têm de ser precisas.

A precisão: o *A* é a parte fundamental. Tão fundamental que quero memorizá-lo. *B* é parte secundária. Tão secundário que serve apenas para permitir o reaparecimento de *A*. Não ponham um *B* importante, porque *B* serve apenas para permitir a volta de *A*.

A relação de *B* com A tem de ser absolutamente dialética. Leiam sobre a dialética. É importante saber o que é isso. A dialética não mascara as contradições, mas as expõe e as conscientiza. Existe, em todo conjunto, uma tensão dialética das contradições. Deve existir, em *B*, uma contradição com *A*. *B* deve ser e não ser *A*. Uma grande contradição e uma grande ligação. É essa a força e, para isto, *B* deve ser secundário de *A*. Deve haver uma tensão (dialeticamente, o que vai ser vigoroso?). Tem de ser e, ao mesmo tempo, não ser. [Faz ouvir novamente o noturno de Chopin] Tentem ouvir compreendendo a contradição.

O contraste entre *A* e *B* da peça de Chopin: enquanto em *A* temos uma melodia acompanhada, em *B* temos um coral. Além deste contraste, temos também a harmonia: as partes estão em tons diferentes.

Que ligação eu encontro entre as partes? O coral já está incrustado no acompanhamento da parte *A*. Esse acompanhamento não é um baixo com acordes, mas um coral. Essas são as relações contrastantes entre *A* e *B*.

Uma pequena análise: até o compasso 6, é sentença ou período? (Período) E depois, o conseqüente é sentença. Então, a parte *A* também é ternariforme *aba* (quando formos falar de partes de partes, usamos a letra minúscula. Por exemplo, até o compasso 6, temos *a* de *A*.) *b* tem duas partes.

b de *A*: há que haver um contraste também. O acompanhamento continua unificando o conjunto, mas a harmonia de *b* é mais cromaticamente fechada.

Então, temos que a parte *A* tem um *a* de oito compassos, um *b* com quatro compassos na primeira parte e quatro na segunda (portanto um *b* também com oito compassos). Em *b*, ele articula uma célula rítmica destacada de *a*. Repete duas vezes. Coincide com o esquema que demos em uma das aulas anteriores (*aba'b'a"*). É bom ter os esquemas na cabeça para ter agilidade na hora de ler uma peça. Assim anima-se a parte *A*.

A parte *B* tem um coral, com um *a* de oito compassos, um *b* que também tem oito compassos, cuja harmonia também é mais densa cromaticamente, guardando relação com *b* de *A*. Não há inspiração!!! Depois volta a de *B*. Tudo é absolutamente serializado. Tudo segue um padrão. Está tudo nos esquemas. [Faz ouvir novamente com a partitura] Depois, comparem a exposição com a re-exposição; comparem com as transformações, etc.

Vamos ao próximo exemplo: o andante da Sonata op. 28 de Beethoven. [Faz ouvir novamente] Uma pequena análise com a partitura: contando compassos: é sentença ou período? Note que temos uma cesura no compasso 4, depois repete e tudo isso tem uma repetição perfazendo 16 compassos. Como o segundo segmento é diferente do primeiro, temos um período. Então temos *b* de *A*, com oito compassos. *b* tem de ligação com *a* o elemento rítmico, que situa bem este *A*, e o elemento contrastante é o pedal sobre a dominante, bem contrastante com *a*. Depois, volta ao *a*, não literalmente, ou seja modifica o *a* em seu retorno. O *a* que era um período, agora volta uma sentença. Isso significa que Beethoven seqüenciou um segmento. O que mais se modificou? Sequenciado, *a* tornou-se mais denso.

A parte *B* tem um contraste bem pronunciado. Mas o elemento rítmico ainda é um forte elo de ligação com a parte *A*. As tercinas são o elemento contrastante. No *b* de *B*, há o elemento contrapontístico (novo), mas que já estava previsto em *A*. *a* de *B* é uma sentença. *b* de *B* é um período. A parte *B* fica muito bem clara como contraste de *A*.

O *A* volta escrito, ou seja, com diferenças, que são as variações. Apresenta *a*, depois repete com variação ornamental. Depois apresenta *b*, depois volta *a* por escrito, com outra variação, que vai a outra variação, que vai à coda, onde ele revisita o tema (*A*) e também passa por *B*. E depois ele faz uma codeta, que é uma "despedida" (seis compassos finais) que é uma nova versão derivada do tema, inspirada na "lacrimosa" do Réquiem, de Mozart. Criou uma outra possibilidade de variação, depois de tudo o que ele trabalhou. Vale notar que *b* de *A* dá um contraste absoluto com a mobilidade do baixo de Alberti de *a* de *A*.

Próxima etapa: o Pierrot, do Carnaval op 9, de Scumann. Esta é muito clara como idéia. Basicamente, o material é o mesmo. O motivo 2 tem uma pequena diferença em relação ao 1 que é um motivo rítmico. A peça inteira é gerada sobre um motivo só e o contraste só se dá pela tensão harmônica. É uma sentença, mas dentro da sentença temos um período.

Para concluir: tentamos hoje ampliar a idéia que tínhamos preparado anteriormente, com a forma *ABA*. Lembrar que a forma *ABA* é a mais musical, porque coloca o problema da memória: *B* como motivador da memória.. Todo acerto da forma *ABA* é motivar a memória. A forma *ABA* resolve isso.

A forma *ABA* não é uma forma de apenas um período da História, bem como *b* não é uma resposta a um determinado sistema de referência, mas uma resposta à emissão e à compreensão da comunicação musical, de uma idéia musical. O sistema tonal, é claro, está em casa. Mas, se tivermos uma peça modal ou dodecafônica, a forma *ABA* também vai servir e dará uma idéia de memória. A forma *ABA* não responde a um sistema de referência, mas é a forma musical por excelência, porque coloca e resolve o problema da memória no pensamento musical. *B* como motivador de *A*. E há uma maneira de se fazer isso: a relação entre comunicação e o problema musical. O problema da memória é o mais fundamental do pensamento musical.

Sobre as outras peças que ficaram sem análise, a do Grieg é frouxa, do ponto de vista da forma. Mas ele provavelmente não pensou nisso, talvez porque não pensasse mesmo nisso. Mas, é próprio da música uma pluralidade de idéias. Então, apesar de essa peça não estar bem estruturada quanto à forma, tem uma idéia harmônica incrível! Então, ele usar o B que é nada, qualquer *B*, para ele, serviu. É um *B* efetivo, porque qualquer coisa faria voltar *A*.

Quanto a outra peça, já dissemos: não basta juntar algo com outro algo. Não basta juntar uma dobra à outra dobra.

Fazer exercícios com a forma ABA, improvisando com materiais. E tentar fazê-los coerentes.

Tentar fazer versões não tonais da forma *ABA*. Usar algo já escrito anteriormente como *A*, por exemplo, e tentar colocar um *B*.

(No Pierrot não existe um grande contraste) A chave harmônica é o grande contraste, mas o grande segredo é que ele faz parecer a mesma coisa, mas não é. Por isso é um *ABA* tão extraordinário. Além disso, Schumann conseguiu, naquele carnaval, vislumbrar a dança do Pierrot.

Aula V_7/16	*Data: 25/04/2000*

[Faz ouvir o Prelúdio nº1 dos "Dois Prelúdios para Piano", de sua autoria] Essa é uma tentativa de *ABA*. Deu para ouvir o *ABA*? (Os alunos responderam que tentaram mas, em suma, não conseguiram - Chopin é uma citação ou coda? É a parte *A* que retorna? - *A* mantém relação com o tema de Chopin e *B* é uma melodia acompanhada?)

A parte final é uma Mazurca de Chopin, op.63 nº 3 [Canta o tema da Mazurca]. Peguei esse tema, fiz umas investigações e percebi que duas coisas me interessavam nele: dos dois primeiros compassos, montei um motivo, que chamei do grupo 1. E dos compassos 5 e 6, obtive o motivo do grupo 2. A partir desses dois grupos, desenvolvi uma série dodecafônica, e este era o material básico.

As terças mais adiante, em meu Prelúdio 1, têm um sentido lírico na peça, pois na História da música, sempre que se falava de amor, falava-se através das terças. O trítono também é importante aqui na peça. Os compassos 1, 2, 3, 4 e 5 dão conta da temática da obra. O compasso 6 tem a volta do grupo 1. Quando começa o compasso 5, começa a parte *B*. O que é contrastante com a parte *A*, são as terças, que são um elemento histórico (pentagrama intermediário na partitura). No compasso 7, temos o retrógrado do tema, duas oitavas acima.

A parte *B* tem duas variantes. A parte *B* é cheia de coisas que não existiam em *A*, mas algumas coisas são mantidas. A parte *B* tem uma memória: uma gestualidade típica de Brahms, enquanto a parte *A* é toda ela Chopiniana. Variante do grupo 2 no terceiro sistema. Ainda no terceiro sistema, no pentagrama superior, temos acordes tirados da Mazurca. Após várias alusões à Mazurca, sua parte final é tocada quase literalmente, funcionando como coda.

A número 2 desse conjunto também era uma tentativa de *ABA*. Quando digo tentativa, é porque não temos um sistema de referência, portanto é o princípio que conta: trabalhar com a memória. Esta peça é feita sobre acordes: a parte *A* são uma série de acordes conhecidos (ac. do Tristão, no compasso 1; em seguida o acorde do scherzo nº1 de Chopin; no compasso seguinte, o acorde místico-erótico de Scriabin). No início do segundo sistema, temos o acorde do op. 16 de Schoenberg (Farben); em seguida temos o acorde célebre da Sagração da Primavera (Stravinsky) e, onde há, na Sagração, acentos, aqui faço com "clusters" (acorde anônimo por excelência). Depois volta ao acorde do Tristão, etc. Onde temos "semínima igual a 50", temos Petruscka, de Stravinsky, também um acorde histórico; em seguida "Farben" e, em seguida o Tristão. O acorde do Scherzo de Chopin chama-se "Acorde do Desespero".

No meio desses acordes, há notas que formam um totum dodecafônico. Então, forma essa série no meio.

Toda a parte *B* é feita sobre acordes que não têm nome: clusters. De todos os tamanhos. E, de dentro desses clusters, são filtradas notas e, com clusters faz alusão ao prelúdio 1, aos acordes da parte *A* etc. O último pentagrama de B é tirado do "Life Madrigal". Depois, temos a re-exposição de *A* (*A′*). O primeiro acorde é do "Improptu para Marta" e, dele, são filtradas as notas da série. Em seguida temos o acorde do op. 16 de Schoenberg; depois o místico-erótico, em seguida o Tristão e, em seguida a Sagração e depois Petrushka. Depois o Chopin , o acorde formado pelas notas do grupo 1, o acorde formado pelas notas do grupo 2 (prelúdio 1), e isso vai formando relações precisas das notas que vão sobrando. Em seguida, o Tristão, que termina a peça.

[Faz ouvir Sursum Corda] Foi a peça mais difícil que consegui escrever. Sem a coda ela ficou desequilibrada, por isso escrevi a coda às pressas e o Maestro Ronaldo Bologna foi importantíssimo, pois conseguiu executá-la no ensaio seguinte.

Eu estava pensando em algo sobre a morte, quando recebi esta encomenda do Estado para completar um concerto que tinha a Metamorfose de R. Strauss, no final da primeira parte, e a minha peça que fecharia o concerto. Strauss escreveu a Metamorfose no final da Segunda Guerra Mundial, porque o teatro em que iria fazer um concerto estava em ruínas. "A arte estava morta!" Não se importou muito com os homens mortos durante a guerra... Mas ele escreveu uma peça notável, porque era um incrível músico. O tema da Metamorfose termina a minha peça. Ele tirou esse tema da Terceira Sinfonia de Beethoven (Marcha Fúnebre). Então vi a relação desses dois temas com a Marcha Fúnebre de Mahler (Quinta Sinfonia). O mote da minha peça era tentar unir os temas de Mahler e o de Beethoven, seguindo o espírito da escrita chinesa, como em um ideograma. Na escrita chinesa, as coisas acontecem de forma muito bela, e vale a pena conhecer o livro de Haroldo de Campos "Ideogramas".

O ideograma se compõe de sobreposições de idéias, em plena simultaneidade. Por exemplo: a palavra "azul" tem dois ideogramas: terra e lua. Tranqüilidade tem "terra", "lua" e "duas mãos", que significam luta. Ou seja, a luta no azul é tranqüilidade. [Tudo isso explicado no quadro-negro, sublinhando o aspecto da simultaneidade das idéias no ideograma chinês]

Para Sursum Corda, pensei em um ideograma musical. A introdução tem o ideograma: as marchas fúnebres de Beethoven e Mahler sobrepostas. Depois temos a introdução propriamente dita. No "Ancora píu adagio", vejam na partitura, inicia-se a parte *A*, que é mais densa. Quando começa o solo de violino, temos a parte *B*, que está sobre lá bemol e tem, de músicas gregas que estava ouvindo à época, memórias de certos micro-tons.

O *B* distingue-se do *A* por estar sobre lá bemol (notem a citação literal do quarteto op. 28 de Webern), depois temos uma ponte e uma outra citação (acorde da terceira de Beethoven) - notem como esse acorde soa como a sagração de Stravinsky, pois ele tirou de lá o seu acorde. Depois, liqüida a parte *B* e re-expõe *A* (adagio assai) mas, sobre a re-exposição, temos ecos de *B* (misturados e sobrepostos - *A* e *B*). A coda trabalha as questões de *B* e chega ao Strauss, que fecha a peça.

As notas foram todas pensadas a partir da sobreposição Mahler/Beethoven. Foram deduzidas disso, etc. O grande problema que temos é a falta de um sistema de referência e, no caso desta peça, a História é o eixo a dar sentido ao significado musical da peça. Foi a maneira que eu arrumei para tentar me comunicar inteligivelmente com as pessoas. O sistema de referência é sempre em relação à História, isto é, eu deduzo da História uma maneira de figurar o sistema de referência. Outro problema é a memória, portanto a forma *ABA* ajuda esse segundo problema.

Vale a pena também prestar atenção a essa escrita para orquestra de cordas. Quase sempre obras para este conjunto assentavam-se sobre os cinco naipes e esta divisão é uma herança do tonalismo, bastante apropriada para dizê-lo. Do lado de fora da tonalidade parece-nos um conjunto desequilibrado. Para ser equilibrado não deveria ter tantos violinos. Quando olho para o século XX, constato que as coisas escritas para orquestra de cordas são muito ruins. São frágeis. Não contam novas histórias, porque estão demasiadamente restritas a uma tradição, hoje inoperante. Quanto ao problema do meio, tentei, com esta peça, dizer algumas coisas que só as cordas poderiam dizer e de um modo que não se limita à estruturação das cordas a partir de naipes específicos.

Aula V_8/16 ***Data: 02/05/2000***

Até aqui vimos a forma *ABA*, e vimos que o *B* deve ter ligações cruciais com *A*. Que ele deve ser dialeticamente igual a *A* e contra *A*. Que *B* seja sim e não *A*. É esta a força de *B*.

Hoje vou oferecer outras possibilidades de *B*. O *B* pensa-se a partir de *A*, isso foi o que vimos. Mas, o que vamos discutir hoje é sobre um *B* que seja pensado antes do prórpio *A*. Um *B* que, por força, faça o *A* voltar ou idêntico ou transfigurado. Na pequena forma *ABA*, o *A* nunca volta igual, é sempre *A'*. E esta linha de *A* que se harmoniza com a célebre instrução de Schoenberg: "nunca deixe que um copista faça, ele, o trabalho que você deve fazer". Mas agora não: neste momento, quero que o *A* volte literalmente (como aqueles que um copista poderia ter feito por você), mas que, na realidade, vai muito além de qualquer preguiça ou falta de imaginação de sua parte, aqui o A volta literalmente devido à prodigalidade de uma extrema imaginação. Outro caso que nos ocupará, é o de um *B* que possa provocar uma transfiguração de *A*, e não dotar um *A* de uma linha, como bem ensina a norma. Portanto o nosso *B* de hoje, além de uma volta literal de *A*, deve, noutra circunstância, poder provocar uma transfiguração de *A*. Dois casos extraordinários de *B*. Vamos pensar em ambos os casos. Eles devem estar baseados em um *B* que tenha sido pensado para isso. Esses casos são extraordinários.

Esse *A* literal vem contrapor-se ao dito de Schoenberg: "nunca faça algo que um copista faça por você", mas aqui, a volta literal deve ser composicional. Deve haver um *B* que provoque uma volta literal de *A*. Aquele *B* que a norma propõe para a forma *ABA* como resultante *ABA'* não se assemelha, em nenhuma hipótese, com a inventividade e consciência necessárias para a criação de um *B* extraordinário. Há exemplos de *A* que voltam literalmente, por exemplo, na ária da capo, do barroco. Essa "forma" surgiu com o tonalismo e, no princípio, o tonalismo, por uma questão de estratégia, aceitava a literalidade de *A* como necessidade da causa. Portanto, justifica-se a volta literal, por serem formas *ABA* primitivas (os minuetos I e II das suítes barrocas são outro exemplo dessas formas, que chamamos rudimentares, frente ao uso que delas se fez no passado alguns anos, classicismo adentro. E é dentro da perspectiva do classicismo que Schoenberg adverte o aluno que ainda ficava mais para trás, ao copiar o barroco).

Mas, agora, por causa de um *B* extraordinário, concebido dentro da maior ânsia de imaginação possível, é que teremos uma volta literal de *A*. Esse é o nosso ponto. Como solucionamos este problema? Repetir literalmente ou é preguiça ou falta de imaginação, isto é sabido. Como, então, conscientemente, pensamos um *B* que provoque ou uma volta literal de *A*, ou uma transfiguração de *A*? Ambos estes casos acontecem no campo do extraordinário.

[Avalia as respostas dos alunos, que são satisfatórias para um primeiro contato com esse tipo de tema. Alguns chegaram bem próximos do resultado final, que é o tema da aula] Eu ia publicar um trabalho e pensei sobre a forma. Procurei exemplos desses casos, mas foi dificílimo. No caso do *A* literal, só achei uma possibilidade. Dos dois casos, o primeiro (*A* literal) é o mais difícil. Encontrei-o em uma peça de Schumann, o exemplo mais perfeito desse primeiro caso. Para o segundo caso, estava mais difícil localizar uma partitura adequada como exemplo. Como, à época, estavam descobrindo umas partituras de John Field na União Soviética e um pouco por outras partes do mundo, então resolvi escrever uma peça à maneira de John Field, mas que contivesse uma transfiguração de *A*. Estava trabalhando em alguns esboços quando ouvi, no rádio, um bom exemplo do que eu estava procurando: um *A* transfigurado.

Sempre devemos propor novas maneiras de pensar velhos problemas. Tentar sempre fazer isso, que é a base da criação

Os exemplos são a Siciliana, de Schumann, do Álbum da Juventude (exemplo único de *A* literal); e os noturnos op.27, nº1 e op. 37, nº1 de Chopin, como exemplos de *A* que volta transfigurado. No caso do Noturno op. 37, nº 1, a transfiguração dá-se morfologicamente; no caso do Noturno op. 27 nº 1, a transfiguração acontece na re-exposição de *a* no âmbito de *A*.

[Toda a análise dos três exemplos apresentados foram publicados na Revista de Lingüística **Acta Semiótica et Lingvistica** Volume 1, nº 1, 1977, editada pela Sociedade Brasileira dos Professores de Lingüística, HUCITEC Ltda. Optou-se por não transcrevê-lo como aula, por ser este um texto já acabado, previamente publicado e sem contestações; além de ser toda a sua base . Esta aula, portanto, só terá sentido com a leitura do referido texto. Não valeria a pena transcrever a aula se, com mais detalhes, ela já está pronta. (Sugestão do professor).]

Aula V_9/16	***Data: 09/05/2000***

Comecemos com as minhas tentativas de responder às questões que levantamos no nosso último encontro.

[Faz ouvir **Três Instantes para Piano**] Antes de discutirmos a questão, isto é, analisar a peça quero, ainda, dizer algumas coisas sobre os problemas do encontro passado: falávamos sobre dois casos excepcionais da forma *ABA*: o *A* retornando literal ou transfigurado. Dissemos, ainda, que o usual é o retorno de *A* com variação. Se o *A* retorna sem variação (literal), ou o compositor não tem imaginação, ou é preguiçoso. Mas, nos casos que estamos discutindo agora, o *B* é tão excepcional, tão importante que, ou faz o *A* ter um retorno literal (desta vez composicional, isto é, por um ato de vontade do compositor), ou *A* é transfigurado por *B*, ou seja, tem sua natureza transformada por *B*. Fiz minhas tentativas, e hoje vou mostrá-las. Mas, apesar de pensar que a proposta desse problema, sob o ponto de vista musical e composicional, é ótimo, não estou bem certo de que seja possível resolver isso.

Nessa peça, os três instantes (a soma das três peças do ciclo) formam um *ABA*. Mas cada instante também tem um *ABA* própio. O instante nº2 é o mais próximo que cheguei do *ABA* com retorno de *A* transfigurado. O *ABA* literal, nunca tentei. E o *ABA′* está presente em toda minha obra, praticamente. Penso que o *ABA′* (o retorno variado de *A*) é uma norma. E é uma norma porque atende às questões mais fundamentais da linguagem musical.

[Faz ouvir novamente os três instantes] É clara a idéia geral? É possível ouvir o conjunto como um *ABA*? (Sim) Essa peça está na órbita do **La Flamme d'un Chandelle**. Os materiais são parecidos, diria que muitos são os mesmos materiais, com algumas variações, etc. E esse trabalho foi uma tentativa de pensar um *ABA* sem sistema de referência universalizante, como por exemplo o sistema tonal. Como fazer isso?

A primeira peça é um *ABA*, onde a volta do *A* é a repetição de um único compasso. A peça é tão breve quanto um bilhete. Tudo, aqui, tem a ver com **La Flamme** e com coisas que estavam à volta dela. A parte *B* começa com a citação de Schumann. Depois temos a citação da Rapsódia Húngara nº15, de Liszt, e a citação do concerto de Mozart que deu origem a **La Flamme**. Inclusive as polarizações da peça são as mesmas de **La Flamme**. A transição para a volta de A começa depois da indicação "pedal mais longo quanto possível". Os tempos e durações dessa peça também são interessantes. Foram boas soluções.

A segunda tem uma instrução para se tocar. [que as instruções em anexo, junto com a partitura] A idéia central dessa 2ª. peça foi tentar conseguir, com o mesmo material, uma diversidade. A mesma idéia, poderia se dizer, da **Siciliana**, de Schumann. O material é do **La Flamme**, também. Este caso está a um passo do *A* transfigurado ou a um passo do *A* literal. Não sei. Mas é um dos dois.

O instante 3 também é baseado no mesmo material. Aqui, a idéia da peça como um todo foi inspirada por um texto do Maiakovsky **Como Fazer Versos**. Algumas questões vieram de lá para cá e, uma delas, foi sobre as rimas e aliterações. Musicalmente pensei as rimas como o ponto de maior potencial atrativo, para onde se vai, cadências. Aliterações são variantes de figuras musicais já escutadas. Vale a pena ler esse texto, que é incrível e, ainda, um outro, de E. A. Poe, **Filosofia da Composição**, sobre o poema **The Raven**. Foi pensando nisso tudo que fiz essa terceira peça. A peça é como se fosse a seqüência de uma mesma idéia. Onde tem "Agitato"., por exemplo, notem que é a mesma figuração de "meno mosso", que retorna com "patetico" e, por fim, volta no "furioso".

Notem outra figuração que aparece primeiramente como "grazioso" e é a mesma que aparece como "leggierissimo" e também como "capriccioso".

O terceiro motivo aparece como "lontano" (material da segunda peça), reaparece como "lontano" e depois com a indicação "com anima". Outros também, como o motivo que aparece com a indicação "con tenereza" retorna, também, com a indicação "flebile".

O motivo com "strepitoso" também tem um equivalente em "disperato".

Isso que eu chamo de equivalente, na verdade são as aliterações (rimas internas). Uma técnica pensada como a de Maiakovsky. Ele pensava assim: tinha uma idéia do conjunto e, depois, procurava as aliterações formando uma infinidade de informações e relações fônicas internas. Essa peça foi uma tentativa de desenvolver esse tipo de pensamento com a música.

Na época que escrevi esta peça havia uma tentativa de diminuir a racionalização da música (herança do serialismo). O processo racional está intrínseco à obra de arte. Não pode ser redutor, isto é, o fim. Não pode ser a palavra final. Mas deve ter algo de irracional. Por exemplo: quando ouço Bach, sei que é racional, mas há algo que vai muito além da razão, que não se define por qualidades apenas racionais, também. Existe um mistério e uma racionalização. Há soluções racionais muito concretas. Outro exemplo: todo mundo faz um baixo de Alberti com uma melodia em cima, mas quando Mozart faz, é muito diferente.

Nesta peça eu estava querendo fazer algo contra o racionalismo puro que vinha da serialização total. Uma coisa é tocar Bach, outra coisa é tocar as estruturas de uma música de Bach. Então, as indicações são uma tentativa de humanizar a música, isto é, fazer com que o intérprete possa atuar no significado dos motivos que têm uma mudança de caráter a partir das indicações. Mudança que o próprio intérprete é que deve caracterizar. Cada fragmento muda de dimensão a partir das indicações através de uma realização do intérprete. Muda-se o caráter, muda-se a dimensão do fragmento.

Agora entremos em uma nova questão. No nosso próximo encontro vamos fazer um pequeno momento sobre Schumann, por isso eu gostaria que vocês escutassem e lessem tudo o que conseguirem sobre e de Schumann, para que pudéssemos discutir algumas questões que eu quero adiantar agora. Portanto, faremos uma semana dedicada a Schumann.

Tenho tentado, ao longo dos anos, colocar e resolver algumas questões. Alguns problemas são mal colocados pela Crítica e pela História da Música. Alguns exemplos: o papel de Rossini na História; a Renascença - não há um livro descente sobre a renascença.

Outro exemplo: no começo do ano quis fazer um trabalho sobre o Barroco. Fui ler um dos maiores gênios da burguesia e não tive esclarecimentos. Tudo é mal situado, mal explicado, etc. São ruins. Muito ruins.

Dentro desses pontos falhos, existe o caso de Schumann. Um dos maiores gênios da História da Música (sobre isso todos estão de acordo), mas que não sabe lidar com a grande forma (outro acordo unânime). Mas como um gênio não iria saber controlar a grande forma?

Há casos de compositores que têm fragilidades, isto é, não resolveram determinados problemas etc. Grieg, por exemplo, é um bom compositor, mas não era um gênio. E era frágil na forma. Villa-Lobos é um caso diferente, por exemplo. Ele era um gênio tão grande que, apesar de ser extremamente ignorante, conseguiu realizar obras geniais. Mas, é só ouvir as **Cirandas**, **Momo Precoce**, e outras tantas, para perceber sua fragilidade com relação à forma, tanto grande quanto pequena (*). Mas, às vezes, ele acertava, porque era, sem dúvida, um gênio.

Ouçam Schumann e pensem para debatermos. Vou dar, então, um pequeno depoimento a respeito da minha relação com Schumann.

Desde cedo, muito criança, nos primeiros estudos de piano, eu ouvi Schumann e, apesar de tê-lo no ouvido (era-me muito familiar, já que ele tinha peças para piano para iniciantes), posso dizer que ele não é um cara desprezível.

O que é uma peça senão a dialética entre forma e conteúdo? O que é a forma senão a transparência de um conteúdo?

Seja qual for o texto que se lê a respeito do autor do **Carnaval**, sempre está afirmado que ele foi um gênio das miniaturas.

Vou dar algumas bibliografias sobre Schumann. Boucorechliev fez um bom trabalho com o seu **Schumann** mas, como todos, está de acordo com a máxima de que ele não dominava a grande forma, apesar de ser um gênio. Então, pensem sobre Schumann, leiam sobre ele, ouçam sua música, não comentem com ninguém, i.e., não troquem informações entre si, e venham para o debate.

[Ao término da aula, o professor começa a desdenhar de algumas peças de Schumann, dizendo de sua falta de capacidade para orquestrar e de sua chatice até na pequena forma, dando como exemplo a primeira peça do "Papillons", que não, sai do mesmo lugar etc]

[* Ainda recentemente, maio de 2004, durante a revisão do material transcrito, Willy afirmou que estava em desacordo consigo mesmo com relação a este parágrafo sobre Villa-Lobos. Pelo menos com relação às **Cirandas**, ele hoje está seguro de que se trata de uma genial realização morfológica. E pode provar!]

Aula V_10/16	***Data: 16/05/2000***

Vamos depor sobre Schumann. A que conclusões vocês chegaram sobre a questão da grande forma em Schumann?

[Os alunos tiveram, de modo geral, boas idéias sobre o assunto, embora tenha ficado clara a insegurança e a falta de profundidade, tanto de repertório (ouviram pouco e por pouco tempo a obra de Schumann), quanto nas idéias. Percebeu-se uma confusão de conceitos, em alguns; e uma falta de associar boas idéias, separadas, que chegariam a algo mais concreto, em outros.

De um modo geral, foram opiniões fracas, mas suficientes para que o professor, ao comentá-las, iniciasse suas reflexões. Optamos por colocar apenas o comentário do professor aos pensamentos dos alunos, que darão uma boa idéia do que foi dito a respeito de Schumann durante o pequeno debate.]

O que faz com que trabalhemos com essa idéia são duas questões básicas: uma é o significado da linguagem musical. Como pode um compositor ser considerado um gênio musical, mas não compreender a grande forma? Isso sempre foi dito, mas sempre me incomodou. Na periferia da História da Música, existiram compositores que aí se localizam justamente por não terem resolvido grandes problemas. Grieg é um exemplo desses compositores. Villa-Lobos, outro*. Este, um gênio. Mas um completo ignorante. É um caso particular em que, às vezes, a genialidade superava a ignorância, e ele conseguia resultados como "A Bachiana nº 4", por exemplo **. Grieg já é um outro caso. Ele consegue, nas miniaturas, não deixar transparecer certas fragilidades, mas ele tem conteúdo harmônico de enorme informação, e da profundidade só possível a grandes criadores. Os dois exemplos são diferentes, mas dão conta do recado.

No caso de Schumann, não. Ele é considerado um dos maiores nomes da História. Às vezes, é considerado o maior nome do Romantismo. Um compositor tão grande assim não pode não ter desenvolvido a grande forma. O grande problema é dominar essa dialética.

Algumas questões, como ter conteúdo, não são más, mas não adianta ter conteúdo sem forma. Não existe isso. O que quer dizer "Schumann tem idéias que não necessitam de espaços"? (o aluno não consegue se fazer entender).

Formas padronizadas não dão conta de conteúdos indiferentes a tais padrões. Acho que deveríamos trabalhar com a forma de outra maneira. E, até o fim do curso, vou exigir uma consciência sobre a forma. Forma e conteúdo são uma coisa só. Fazem parte de uma dialética. Somente a burguesia separa isso, porque a Burguesia não tem mais conteúdo: acostumou-se com a falta de significado em qualquer campo que não tocasse o dinheiro. Então, aceita que a forma subexista sem conteúdo. Não há a menor possibilidade de isso acontecer dessa maneira. Como pode alguém ser bom na forma e não no conteúdo, ou vice-versa? Só a burguesia pode entender assim.

Forma é a dialética entre o conteúdo e sua transparência isomórfica. Quando acabou o sistema tonal, alguns restos de formas e um conteúdo foram liquidados. As formas não devem ser padronizadas, elas dependem de um conteúdo. A burguesia não tem conteúdo, por isso é formalista, i.e., se apega à forma.

A forma sonata é de conteúdo tonal. Por que nunca houve uma sonata no modalismo em 700 anos? Por que é outro sistema de referência. Separar conteúdo e forma é uma herança da educação burguesa. É como poder ao mesmo tempo ser cristão e dono de banco; bom pai de família e péssimo patrão.

No século XIX, por haver outro conteúdo, necessitava-se de outras formas. Mas alguns materiais do passado permaneceram. Vou dar alguns exemplos.

Chopin resolveu o problema chamando de nomes diferentes um conteúdo próximo. A Sonata tem o conteúdo parecido com a Fantasia, etc. Apenas havia uma contigüidade com o passado: Beethoven havia morrido há muito pouco tempo.

Chopin tinha um bom material (um conteúdo novo, uma nova concepção formal) e um instinto poético. Além disso, ele não tem peças muito longas. Ele resolveu essa questão de maneira extraordinária. E, para entender melhor Chopin, sugiro examinarem as Baladas, que

são inspiradas em poemas, conhecer os poemas, o poeta, etc. E vale investigar a fundo: saber a trama, examinar a forma.

Liszt fez com o material harmônico do século XIX o mesmo que Bach fez com o do século XVII. São dois momentos de encruzilhada na História. Ele trabalhou com uma dramaturgia e adaptou -a à operação com variações, a partir de Beethoven. Todo grande compositor é um grande mestre da variação. Bach, Beethoven e Liszt são grandes pilares da História. Liszt trabalhou o princípio da variação insuflado por um alto espírito dramatúrgico, que trouxe da literatura.

As histórias, no Romantismo, passam a ter importância para a forma. Antes, o importante era o jogo. Todos conheciam as regras, então "mais uma sonata!", diria quase como "mais um jogo de futebol!". Agora, o importante é a estória. Isso também ocorre na literatura, por exemplo. Não é à toa que o século XIX é a grande era do Romance. Faziam-se estórias. Hoje não se fazem mais. Fazê-las, seria repetir estórias de outra época, uma vez que a existência burguesa existe em torno do dinheiro: que ao invés de estórias, oferece faturas. Então deixe para os Best-Sellers. Só profissionais dos Best-Sellers contam estórias geralmente independentes da história.

Mendelsohn é o elo mais natural entre o passado e o futuro. O que existia de possibilidades tonais, ele levou às últimas conseqüências. Era uma música mais pura.

Berlioz é o único romântico latino. Foi, de todos, o maior contador de estórias e, para isso, sacrificou tudo: não se preocupou com uma grande melodia ou orquestração. Ocupou-se com as estórias, que ele tinha muitas, além de uma genialidade para conta-las. E a estrutura toda da música se deixa fazer isso. Com uma harmonia herdada de Gluck e com um modo diferente de harmonizar na orquestra (seu instrumento era o violão, e ele pensava os acordes na orquestra, como no violão – e isso foi o toque especial para suas estórias). E que estórias deliciosas! Mesmo literariamente: como não se deliciar com as memórias e tantos dos outros textos que ele lavrou como um singularíssimo representante das letras do Romantismo francês.

Para concluir: o século XIX é a era do romance, inclusive na música.

E como vemos Schumann diante disso? Ele não é um romancista. Vamos falar um pouco sobre a vida dele.

Até os dezoito anos, Schumann não sabia se seria poeta ou músico. Seu pai era dono de uma livraria, e ele fora muito incentivado a ler, desde cedo. E, desde cedo, estudou os clássicos, aprendeu grego, latim, enfim, preparou-se muito bem para a poesia. E escreveu poemas estupendos [lê uma tradução]. Somente anos depois, na língua francesa, um poeta chegou a isto (Mallarmé). Além de tudo isso, possuía um espírito fortemente romântico. Schumann tinha vontade de criar, mas ainda não definira em que meio (música ou poesia).

À medida que o sistema de referência "encolheu", sua natureza foi transformada. As modulações já não estavam, agora, a serviço da tese tonal. Os acordes de sétima de dominante já se apresentavam livremente em quaisquer dos graus. O cromatismo já não estava a serviço da tonalidade: ele se tornava mais vivo à medida mesmo que a tonalidade mais movia. Dissonâncias não resolvidas têm livre trânsito porque a faixa de preferência não estava mais reservada para a tese tonal. Era um vale-tudo que se possibilitava a partir da ruína e dos restos da tonalidade.

O material musical de Schumann: cantos folclóricos alemães (com uma forte adoração pela natureza, comum aos alemães), unidos a restos de tonalismo, estavam dispostos sob sua paleta musical. O sistema tonal tinha perdido sua amplitude, tinha encolhido: daí que ele

fornecesse materiais para miniaturas. Era próprio dessa época, por causa desse "encolhimento, comunicar-se através de pequenas formas. Não foi isso que Schumann escreveu. O que ele escreveu e inaugurou na música foi uma "forma condensada", importada da poesia. Isso me veio à mente quando li a definição de Ezra Pound para a poesia "Dich Tung: Condensare", ou seja "A Poesia: Condensação". Poesia é condensação. Imaginem quanto tempo seria necessário para contar, em prosa, aquele poema de Schumann que acabamos de ler, por exemplo. Poesia é revelação: de tal forma ela condensa que desarma o leitor, levando-o a uma descoberta através de um choque. Poesia é choque.

[Declama "Aparição", de Mallarmé - tradução de Guilherme de Almeida, em "Poemas de França"] Para dizermos esse poema, quanto de prosa precisaríamos? A poesia é um domínio em que se cria uma idéia completa a partir de um quase nada densíssimo. Revelar de uma só vez. Portanto, condensar muito. E condensar é conseguir dizer, com poucas palavras, um universo de idéias.

Aqui também a literatura se faz presente, mas pela poesia. Antes, o que existia era um jogo formal, desenvolver o material musical. Agora (séc. XIX), o importante é a estória, a prosa. Mas Schumann fez poesia: é diferente.

[Lê um texto do próprio Schumann, do livro "Sobre a Música e os Músicos"] Vejam que texto! Os textos de Schumann são importantes até para a língua alemã. Fala-se de Schumann em cursos de literatura na Alemanha. Notem que, pelo texto, ele via a forma condensada diferente de uma miniatura, que é uma forma típica do final do século XIX e início do XX: modo de apresentação do encolhimento do sistema tonal. Depois de muito tempo, Anton Webern passa a trabalhar essa questão sob outra perspectiva, mas chegou próximo dessa forma condensada.

Quero dizer que não vi nenhum trabalho sobre Schumann que dissesse isso, e seria uma grande incongruência, ele ser tão grande, como se apregoa, mas não ter domínio sobre a grande forma, ou seja, ser um mestre da linguagem. Esse é um caso incrível de inter-contágio entre artes (poesia e música), e que Schumann foi o primeiro a inaugurar.

Depois dele, há um outro caso extraordinário de inter-contágio entre as artes. E quero dizer que isso hoje é fundamental. Hoje é impossível um músico ser um mau leitor, por exemplo. Quando existia um sistema de referência, não necessariamente um artista deveria conhecer outras artes. Mas agora, isso é fundamental. Há de se buscar um domínio da linguagem e um inter-contágio entre as artes que não só podem estimular a criação, como também as idéias. Hoje, não há linguagem, então há de se nutrir a imaginação com outros domínios de linguagem.

O outro caso de inter-contágio foi James Joyce. Só que ao contrário. Ele trouxe para a literatura um contágio com a música. E isso foi fertilizante. Ele trouxe para a literatura a pluralidade de acontecimentos e a condensação da música. Como nos sonhos. A linguagem de Joyce maduro era inteira eivada de sonho.

Nós vamos trabalhar "Finnegan's Wake" proximamente. Mas vale a pena ler o livro na tradução para o português (que ninguém jamais imaginou que seria possível, nem para o português, nem para outra língua) e que é uma fenomenal tradução. O original também não é, verdadeiramente, em inglês. Joyce usa muitas palavras compostas, que derivam de outras línguas etc. É uma língua muito mais ideal. Como se fosse a língua de um pesadelo. Ele inventou uma língua. E então pôde ser um romancista em uma época sem romance, porque poderia ter sido músico, e trouxe, para a literatura, essa experiência.

Joyce tocava piano bastante bem (conhecia bem o instrumento), cantava e tocava alaúde. Começou ganhando a vida como músico, cantando e tocando alaúde (foi um dos primeiros a cantar canções da renascença). Foi o contrário de Schumann.

Voltemos a Schumann. Essa condensação é o grande drama de Schumann. Exemplo: [Pede a um aluno que toque o nº1, dos Papillons] Aparentemente é como uma peça qualquer, como todo mundo escreveu. Uma peça breve não tem tudo isso. Para começar, harmonicamente. [Pede ao aluno para tocar apenas a harmonia] Ficar em tônica e dominante, como em todas as organizações de dezesseis compassos não acontece aqui. Ele está usando restos do material tonal, com o encolhimento do sistema, mas com uma condensação.

A melodia não repete um compasso, em relação à densidade. É diferente de todas as melodias de pequena forma do século XIX. O material é outro e a maneira de engendra-lo é outra também.

Quando ele repete a segunda vez, notem como é contrapontístico, o acompanhamento (1ª. parte). Os quatro últimos compassos da 1ª. parte não são de mesma natureza que os primeiros compassos.

São dezesseis compassos, mas com um tal grau de variação! Aparentemente, isso é uma sentença. Tudo aparentemente. Mas não é. Dizer que ele não dominava a forma é um absurdo. E, na última vez que repete, tem este pedal. Notem que, em cada grupo de quatro compassos, uma idéia diferente para colocar o material. Tão breve, mas quanta informação há aí dentro! Não se compara nem a Chopin, quanto ao nível de variação. Condensação.

Estamos trabalhando com a idéia de forma condensada. Não é apenas fazer breve. É algo além da brevidade, que se esgota em si mesma. A condensação não se esgota em si mesma. Transcende.

[*Repassando este texto com o professor, ele fez questão de incluir a frase que segue e a que corresponde ao duplo asterisco: "Não posso negar que, de fato, eu disse isto. Diante de tal estupidez, só posso ter vontade de mandar-me a mim mesmo pra puta que o pariu."

** "Diante desta frase, não posso dizer que tenha errado..."]

Aula V_11/16 ***Data: 23/05/2000***

Falemos um pouco sobre a personalidade de Schumann. Ele tinha algo muito sério e terrível, e é absolutamente necessário entender a personalidade dele, para entender sua obra. Nem sempre é necessário conhecer a personalidade do compositor para entender sua obra. Geralmente o que o compositor era pessoalmente não transparece em seu trabalho. Debussy era um exemplo de um compositor sutil, mas que pessoalmente não se comportava dessa maneira, e causou danos a várias pessoas que conviviam com ele. Neste caso, de Schumann, conhecer a personalidade se torna fundamental porque ele trouxe isso para seu trabalho, i.e., sua personalidade transmutou-se em pressupostos estéticos.

E que tem de tão especial essa personalidade de Schumann? O fato de ele ter duas personalidades: Florestan e Eusebius, totalmente antagônicas. E isso pode ser contado em inúmeros exemplos. Mas, um deles é suficiente.

Após muitas perdas familiares (a irmã e o cunhado) que Schumann adorava, ele teve o pedido de casamento, que fez a Clara Winckle, negado pelo pai dela. Porque ele queria que ela se casasse com um homem rico. Schumann nem tinha definido, para si, uma profissão ainda. Tal a dimensão do problema causado pela recusa do sogro, Schumann passou uma noite em claro, pensando em todos esses revéses, até que decidiu se matar. Deixou cartas, chorou, enfim, preparou o terreno para o adeus. Levantou-se da mesa onde estava, pegou uma mala, separou algumas roupas e mudou-se para uma casa de prostituição, como se nada tivesse acontecido. Até aquele momento, ele era um. Depois, tornou-se outro. Aliás, talvez nesse episódio é que ele tenha contraído a doença que o matou, provavelmente (sífilis).

Esses artistas românticos eram sensíveis e encontraram-se no início de uma vida nova, dizendo coisas, com um ideal novo. Mas, diante da realidade, percebiam que não era nada daquilo que a classe dominante apregoava. Havia uma tensão profunda entre a idéia que se fazia das coisas e as coisas tal como eram vividas na realidade. Isso, de certa maneira, devia marcar o sujeito para ter uma doença dessas, fatal, ou que trouxesse muito sofrimento.Se por um lado a burguesia apregoava a liberdade, a igualdade e a fraternidade, o modo de vida burguês provava exatamente o contrário disto: com a exclusão dos trabalhadores dos benefícios desta tríade. Talvez, por notar essa hipocrisia mais agudamente, eles morressem tão jovens. Hoje em dia, nem temos mais sensibilidade para isso.

Mas temos Liszt, que viveu mais, talvez por ter tido um misticismo grande (era muito religioso) e uma vontade de viver incomum. Mas penso, às vezes, que isso pode estar ligado ao destino, muito bem expresso no filme "A Dupla Vida de Veronique", de Kieslowsky. Esses caras deviam ter uma pré-disposição para algumas doenças. Esse "destino" muitas vezes assola famílias inteiras, e é algo praticamente inexplicável. Schumann pode ter sido um caso desses. Quero lembrar mais uma vez que isso não é apenas um dado biográfico, já que Schumann o transformou em um dado estético.

Fiz algumas anotações sobre Florestan e Eusebius que gostaria de dividir com vocês. São algumas palavras que podem definir o traço, musicalmente falando, dessas duas "entidades" schumannianas.

Do ponto de vista harmônico, temos, no caso de tonalidades com característica maior, um relevo sombriamente menor (Florestan); ou no caso de uma tonalidade eminentemente menor, certa tensão luminosamente maior (Eusebius). Mas, geralmente sem nada definido. Alternam-se. É uma harmonia que estertora entre sombra e luz.

Melodicamente, existem uma tendência descendente (Eusebius) e ascendente (Florestan). Uma melodia que fique em zigue-zague (entre uma coisa e outra, muito comum) [canta .....] estertora entre os dois pontos. É quando as duas forças estão em luta.

Sobre a intensidade: o forte, de Florestan, e o piano, de Eusebius.

O modo maior, de Florestan, e o menor, de Eusebius. Mas, como já dissemos, nada é muito plausível: quando é maior, ao menor e, quando é menor, soa maior. As coisas mais tristes, em Schumann, geralmente são mais alegres. [Canta algumas melodias] O mais importante é que ele conseguiu transformar isso em uma estética. A biografia, como já disse, nem sempre explica a obra de um artista, mas neste caso, é plausível.

O tempo vivo e toda a tendência para acelerar são do domínio de Florestan. O lento e uma tendência a retardar, são típicos de Eusebius. Mas, é comum o Moderato, que são as duas forças se enfrentando.

O coeficiente alto de densidade pode ter dois tipos de caráter: o brilhante, virtuose, de Florestan; e o filigranado, mais colorístico, de Eusebius. Quando o índice de densidade é

baixo, também gera dois caráteres: marcato, com gesto brado, é típico de Florestan. O pathos (maleza, mal-estar, doença, etc), com gesto levemente contido, é típico de Eusebius.

Algumas palavras-chaves para ambos:

Florestan: arrebatamento, tonitroante, triunfante, arroubo, exaltação, agitado, festivo, jubiloso, alegre, afável.

Eusebius: encantamento, sublime, doce, meigo, suave, devaneio, triste, melancólico, taciturno, meditativo, sentido, pesaroso, doloroso.

Isso é o que eu queria dizer a respeito dessa personalidade de Schumann. Mas isso cria um outro problema: tocar Schumann. Isso é dificílimo. Como fazer uma dualidade tão grande assim? Ao longo dos anos, pude perceber que, quando o intérprete tem uma tendência mais para Florestan, por exemplo, o Florestan de Schumann sai ótimo. Mas o Eusebius é fraco. O contrário também é verdadeiro. A não ser o caso de Rubinstein, que conseguiu fazer bem os dois e era, no fundo, um grande Florestan. Mas conseguiu porque era um genial artista e conseguiu uma poesia de Eusebius, mas não sua tristeza (que sempre fica em débito em suas interpretações).

Tenho, também, um exemplo do contrário. Um cara que era marcadamente Eusebius e que era genial também tocando Debussy: Peter Frankle. Os Eusebius são divinos, mas os Florestan são ruins. Uma vez, montei uma fita com o Eusebius de um e o Florestan de outro e o resultado foi incrível. Nunca se ouviu um Carnaval (op. 9) como esse. Mas me roubaram a fita. Então, descobri um muito próximo desse ideal: Rachmaninoff.

Rachmaninoff é algo indizível tocando Schumann. Que grande pianista! O problema de se interpretar Schumann é que muitas vezes não fica bem claro quem está falando. Às vezes se está no domínio de um e escorrega-se para o outro imediatamente. Na "Siciliana" é um dos raros exemplos em que estão definidos com muita clareza. Um antagonismo claro é a grande força daquela peça. Mas fazer isso é muito difícil.

Existe um outro grande intérprete de Schumann chamado Yves Nat. Ele é mais completo porque compensa a dualidade Florestan/Eusebius de uma outra maneira. A obra de Schumann, como já dissemos, é muito impregnada de literatura (poesia). E era dessa forma porque Schumann era muito informado sobre a literatura clássica, como também já foi dito, mas também da literatura de seu tempo. A obra de Schumann tem muita ressonância literária, do romantismo alemão especialmente, e é fundamental conhecer essa literatura, para chegar-se à obra de Schumann. Eis alguns nomes de poetas que merecem especial atenção: Eichendorf, Chamisso, E.T.A. Hoffmann e, sobretudo, o seu Kreisler. Hoffmann tem uma dimensão de sonho, loucura e devaneio muito próximos da obra de Schumann. Sua dimensão básica é uma imaginação aguda e doentia, com as personagens vivendo o insólito. Um universo cheio de medo, terror, encantamento, lirismo e pavor. Ele também se interessava por pintura e, especialmente vale conhecer Casper Friedrich e Otto Runge. Ambos expressam a natureza dos mesmos devaneios de Schumann. E é importante entender tudo isso, porque Schumann conseguiu, sem seguir a tradição, realizar uma obra que refletia todo esse estado de coisas. E essa é a grandeza da interpretação de Yves Nat. Ele traz tudo isso, por isso toca tão bem.

Para trabalhar com Schumann, é importante ouvir quem chegou próximo de realizar o conteúdo psicológico da sua obra, ou seja, essa dualidade. E vale a pena, porque ele era um gênio e conseguiu uma estética realmente incrível, louca!

Outro grande intérprete de Schumann foi Horowitz. Ele faz Schumann tão bem e tão mal Chopin! Mas era um grande artista. O Schumann dele é excepcional e ele conseguiu isso

através do sentimento ingênuo próprio das crianças. Horowitz era muito infantil (acho que nunca amadureceu). Vale a pena conhecer uma biografia de Horowitz. Ele conseguiu deixar transparecer este universo da infância ao interpretar Schumann. E como isso é importante! A infância é fundamental em Schumann. Ambos tinham um deslumbramento infantil.

Queria falar um pouco sobre os contágios interlingüísticos (intersemióticos). De um outro artista, que é James Joyce. Tempos atrás, falamos dele. Vamos falar mais um pouco, porque é um caso muito próximo de Schumann. Ele não sabia se seria escritor ou músico. Começou a vida como músico, sendo um dos primeiros a cantar, acompanhando-se ao alaúde, canções da renascença. Além disso, ele tocava muito bem piano e tinha um bom conhecimento do instrumento. Ele era tão forte em música quanto Schumann em literatura. Há algo comum aos dois trabalhos que é a concreção da linguagem e a idéia do sonho.

A grande contribuição de Joyce, para a literatura, foi ter trazido, da música, a idéia de simultaneidade. A mesma frase, em Joyce, pode significar coisas diferentes. Essa simultaneidade é algo que a literatura nunca teve, até que Joyce a inaugura.

A grande contribuição de Schumann foi trazer, para a música, a idéia de condensação, que ele recebeu da poesia. Mas essa condensação é uma condensação poética. Não uma condensação telegráfica. No trabalho de Schumann há um encantamento. Não são miniaturas. Há peças breves no século XIX, mas Schumann não fazia peças breves. Fazia peças condensadas. Não eram miniaturas. Eram formas densamente poéticas, no sentido literário.

Um exemplo: o concerto para piano. O tema tem oito compassos e a condensação é de uma tal impregnação que é interessante verificar mais atentamente. A começar pela métrica (durações), notem que só um compasso se repete. Todos os outros são diferentes. Uma quantidade de informações. Outro ponto é o campo harmônico. Em oito compassos, ele faz uma viagem inteira para atingir a dominante. Algo muito incrível! Além da imaginação! Ele faz um caminho para a dominante que é inventidíssimo! [Pede a um aluno para tocar] Mas não nos damos mais conta disso. É absolutamente impressionante nunca nos darmos conta disso. Aceitamos sem pensar, como tudo mais.

Isto, em oito compassos, é de uma incrível invenção, e eu só encontro uma explicação para que é a condensação, a partir da definição de Erza Pound sobre poesia: "Poetry: Condensare" e do verso de Byron "conter, numa estrela, uma constelação" (mais ou menos assim). É por isso que Schumann é diferente dos caras do passado. Mas, além dessa condensação, que ele inaugura, ele trabalhou com outras idéias fundamentais.

Ouçam o timbre da introdução da Sonata, op.11; da peça Paganini, do Carnaval, op.9; da peça 11, dos Papillons; ouçam as oitavas de Coquete, do Carnaval; as durações em Eusebius, do Carnaval; das Letras Dançantes, do Carnaval etc.

É interessante, também, dar uma espiada nessa peça. [Pega uma partitura e pede a um aluno que toque "Der Dichter Spricht"] Chamo a atenção para o fato de que, quando ouvi e não entendi, ou isso era muito bom, ou muito ruim. Depois, consegui saber que era muito bom. O interessante, aqui, é que ele diz como um poeta fala: com versos, cadências, aliterações, etc. Notem: ele começa com um coral. Depois, entra um movimento cadencial sem muita relação com o que vinha antes. Em seguida, entra um acompanhamento para Lied, que o próprio Schumann usou em tantos! Depois, há uma grande pausa e um recitativo. Cria imitações, recapitula o tema do recitativo, que ele tirou de um tema que ele já tinha escrito. Volta o coral, e ele faz uma codeta com o que era estranho ao coral. Como um poeta fala? É assim. Schumann tinha uma consciência da poesia. Condensação. Dichtung: Condensare.

Schumann inaugurou uma forma que, bem depois, Mahler trabalha a partir do mesmo fundamento, porém sob uma outra poética. Coisas assim só ouvimos no primeiro Barroco.

Claro que estamos nos referindo ao alto índice de informações com a dispensa das conjunções. Depois, entra o racionalismo tonal. Schumann rompe com esse racionalismo e faz essa peça incrível "O Poeta Fala". Ele trouxe para a música esse domínio da poesia.

Quando falta uma linguagem, como é o fenômeno de nossa época, vejam a lição de Schumann e de Joyce. Vejam que, em momentos de tranqüilidade lingüística, os poemas são tranqüilos, também. No começo, notem que os poemas contavam histórias etc, quase como uma prosa em versos. Mas, quando não há uma linguagem universalizante, o inter-contágio é fundamental. Joyce e Schumann nos ensinaram isso. Quanto mais de linguagens você conhece, mais riqueza você terá.

Aula V_12/16	***Data: 30/05/2000***

Continuando, falemos um pouco mais sobre um outro aspecto de Schumann que me parece igualmente importante, e de uma tal atualidade: a metalinguagem. É, sem dúvida, um dos aspectos mais importantes de sua obra. Vivemos em uma época metalingüística. A época de Schumann ainda era época de uma linguagem, portanto não-metalingüística. Mas podemos dizer que Schumann era metalingüístico. E, nós, que só temos a metalinguagem, devemos nos ocupar um pouco mais com um compositor que previu isso.

O interessante é que ele utilizava-se da metalinguagem em uma época em que existia uma linguagem, ou seja, uma época não-metalingüística. E as sobras do tonalismo vigiam e acomodavam o que de mais pessoal os compositores da época traziam para a História. E por que sua época não era metalingüística? Porque o que havia liquidado a linguagem ainda estava vivo. E, também, existia uma certa esperança diante do mundo, muito diferente do século XX, em que se matou Deus (basta dizer que igrejas, agora, são vendidas como franquias. Em uma palavra: é um negócio estabelecido). Naquela época, ainda existiam resquícios dos materiais que liqüidaram a linguagem, e esses materiais estavam vivos – utilizáveis mundo afora: acordes dissonantes, modos diferentes, cromatismo etc; e uma certa inocência perante o mundo, mesmo havendo mal-estar.

E, Schumann ter sido metalingüístico, bem concretamente, pode ser interessante para a nossa experiência atual. Um cara que tem algo próximo disso, mas que é a ligação do passado com o presente (naquela época) é Mendelsohn.

Chopin trabalhava os restos da linguagem (tonalismo) com sua impressão digital: já que não havia mais uma norma, o importante era o modo pessoal de trabalhar.

Liszt usou o passado (não apenas recebeu-o), pensando em organizá-lo para o futuro.

E, sobre Berlioz, não há nada a dizer mais que os outros.

Schumann não. Ele tinha esse aspecto metalingüístico. Pegando o Carnaval op.9, têm-se dois exemplos: Coquete e Replique.

Na "Coquete", ele trabalha com uma coqueteria musical: de certo modo Schumann esbanja o material que tem nas mãos, i.e., não vai às últimas conseqüências, não se previne; e, do mesmo modo que o material vem, ele tenta conquistá-lo. Por ser assim tão negativo, é, então, uma peça sem valor? Tem. Em primeiro lugar porque ela mostra isso conscientemente e, em segundo lugar, porque ela tem esse timbre incrível conseguido com as oitavas. Fora isso, tem as durações, que também são muito imaginativas etc. Um outro exemplo de valor,

ainda na "Coquete": logo depois da barra de repetição, vejam que ele subdivide os compassos ternários através de acúmulos de núcleos binários. Isso é um trabalho de uma imaginação incrível com a métrica e as durações! Notem como ele desperdiça material.

Agora vamos à "Replique", que quer dizer resposta, réplica. Com o mesmo tempo, as idéias são muito mais conseqüentes. Ele trabalha com a coloração de oitavas e as idéias têm sentido, têm motivo. E tem uma extraordinária métrica. Esse é um exemplo de metalinguagem do processo criativo. Com o mesmo material, faz-se uma coqueteria e uma réplica, isto é, um modo de operação optimal com o mesmo material.

[Faz ouvir "Coquete" e "Replique", do Carnaval op.9, de Schumann] Já de cara essa metalinguagem é, como metalinguagem, incrível, porque trabalha sobre o processo criativo.

Em seguida, eu queria falar sobre as citações que Schumann já fazia de maneira magistral. O primeiro exemplo que vou citar, é "A Marcha dos Filisteus", última peça do Carnaval op.9, de Schumann. [Faz ouvi-la] Gostaria, agora, que ouvíssemos, juntos, o "Finale", dos Papillons op. 2, de Schumann. [Faz ouvi-lo] Percebam que ele cita o final do Carnaval e sobrepõe o tema da primeira peça do Papillons. Mas, no Carnaval, também, esse tema da Marcha, é uma citação: essa canção era a canção mais conhecida da época e representava a burguesia da época em que viveu Schumann. Porque eram burgueses asquerosos querendo ser reis: eram os Filisteus! Por isso, Schumann os pôs lá. Uma marcha de bebedores de cerveja. Mas isso está aqui (Papillons), como está lá (Carnaval) mas, aqui, há um jogo incrível com o tema do Papillon. Isso, que é muito próprio do século XX, lançar mão de algo com significado, para ter significado, Schumann já fazia magistralmente, há muito tempo, e muito bem: metalinguagem sobre as cargas semânticas.

Na peça número três, do "Davidsbündlertanz", temos isso [pede a um aluno que toque o trecho citado]. Ele cita um compasso dos Papillons, mas para isso, faz uma grande variação harmônica.

Bem, citações: sobre o significado, temos "A Marcha dos Filisteus", o "Papillon" do "Davidsbündlertanz"; ou seja, ele fala a partir de modelos estilemáticos, i.e., está trabalhando com as menores porções identificáveis do discurso. Ex.: ele trabalha com contraponto antigo, ou com canções folclóricas alemãs, enfim, algo concreto. Isso são momentos estilemáticos (que tem a ver com estilo, em seu sentido mais abrangente). Schumann tem desses momentos incríveis. Enfim, como ele junta uma coisa à outra também é interessante. Ele junta coisas de diferentes sentidos, e isso dá significado especial a essa união.

As máscaras são muito importantes em Schumann. Sua obra está repleta delas. A idéia do disfarce, de como as pessoas o usam. São coisas que Schumann põe muito em suas obras, principalmente no Carnaval e nos Papillons.

Outro aspecto interessante da metalinguagem em Schumann é o intercontágio (principalmente entre Florestan e Eusebius) e que, no op. 111, a "Phantasiestück" n^{o}3 [Canta] Vocês conhecem isso? [Classe em silêncio] A primeira parte é uma marcha heróica, que tem como parte intermediária o oposto e, depois, volta à parte A. No final, ele faz uma codeta e, lá, se dá o intercontágio. Ele pega o mesmo exemplo de Eusebius e põe para Florestan cantá-lo, no final. O intercontágio, aqui, é entre as personae de Schumann. Também é uma sorte de metalinguagem. Aqui, ele indicou. Mas, sua obra é repleta desse intercontágio, mas ele raramente indica. Ele só aflora, e temos que procurá-los.

Os retratos musicais também são um exemplo de metalinguagem, e são de três tipos. Podem ser ontológicos, quando ele retrata, musicalmente, a essência do retratado. Ex. "Paganini" e "Chopin", do Carnaval op. 9. Os retratos também podem ser psicológicos. "Florestan" e "Eusebius", do Carnaval, também são bons exemplos. Outros retratos podem ser

afetivos. "Estrela" e "Chiarina", do Carnaval, são bons exemplos. Notem que, no Carnaval há dois retratos afetivos e, à época, Schumann estava namorando a Estrela (Stella von Fricken) e se apaixonou pela Chiarina (Clara Wick).

Schumann tem tudo isso a nos dizer. Um cara que viu tudo isso bem antes da época metalingüística em que vivemos hoje. Ele tem muito a nos ensinar.

O que queríamos com isso? Alcançar algo básico em Schumann, que é a forma, a concreção (condensação). Isso, por si só, já seria ótimo. Mas ele não é assim porque quis, o é por uma série de motivos e vale a pena entendê-los. O essencial de Schumann é um todo e, as partes que o formam, precisamos conhecer, para inventarmos um modo de chegar onde ele chegou. O fato de ele trabalhar com a forma breve tem uma coisa interessante. O compositor que Schumann mais adorava, Mendelsohn, não raspou nem de longe a forma breve (concreta). E ele tinha um preparo incrível! Escreveu, com doze anos, doze sinfonias incríveis para cordas em três meses! E, ainda assim, escrevia para o teatro que tinha em casa. Schumann não teve o mesmo preparo. Não foi essa formação que fez com que ele chegasse lá. Vimos os motivos, várias partes, que formam o todo (o que ele conseguiu e como). Um desses motivos foi, exatamente, a falta de uma formação tão incrível.

E isso, talvez, seja bom porque um bom preparo pode, também, quantificar as coisas. E essa falta de preparo (comum no Brasil) pode ainda deixar algo que permita pensar diferente.

Outro ponto, ainda, é a loucura. Onde aparece essa loucura em Schumann? No fato de ele ser obsessivo (repetir coisas). Isso pode gerar o contrário de uma forma breve mas não no caso de Schumann. Isso, às vezes, prejudica, como na Sonata op.11. Mas não em outros casos, que são incríveis. A Chiarina, do Carnaval, op.9, tem apenas uma idéia. Essa obsessão é própria de Schumann, de sua loucura.

A loucura aparece, também, em um desequilíbrio que o faz enfrentar coisas realmente incríveis [O professor canta "A Siciliana" , do Álbum da Juventude] Vejam como ele é obsessivo! Isto é louco: absolutamente louco. Mas é ótimo!

Outra coisa que o Schumann tem a dizer pra gente é o gosto literário extremamente desenvolvido, que permitiu o intercontágio entre as linguagens e trouxe, dessa relação, para a música, a forma breve condensada, que só havia no início do Barroco, das mais diversas. E por que só apareceu a forma breve no início da música tonal? Porque era a infância da música tonal (a música tonal ainda não chegara à maturação que lhe permitiria as maiores aventuras modulatórias). A forma breve só volta a aparecer com Schumann. E por que para ele? Por um lado, não duvidamos de que a razão mais fundamental da brevidade de suas obras vem diretamente de uma inspiração literária: a condensação operada pela poesia. Por outro, não se pode minimizar o fato de que ele tinha uma comunhão e comunicação direta com a infância.

De Virgílio Ferreira, li um ensaio sobre Maureaux e Saint-Exupéry, que são dois caras próximos, mas tão distantes. Ambos caíram de cabeça na aventura que é a única saída para o non-sense do capitalismo (é o que resta ao homem moderno). Maureaux anulou a infância porque só o homem adulto enfrenta a aventura conseqüentemente. Saint-Exupéry, ao contrário.

Schumann faz coisas que as crianças gostam. Mas não é para crianças. Então, a gente diz que Schumann sonha como criança. Esse contato é mais próximo de Saint-Exupéry, que também tinha um caminho aberto para a infância. Ao mesmo tempo, esse lado aventureiro do autor do Pequeno Príncipe. E Schumann lida com isso diretamente. A obra para crianças, de Schumann, não é uma obra para crianças. Mas a obra de uma criança excepcional.

Fazer ligações como fez Schumann em sua obra é coisa de uma cara aberto a todas coisas do mundo, como uma criança é capaz. Isso faz com que ele misture os elementos que um adulto não misturaria. Esse é um dos motivos pelo qual Horowitz é um grande intérprete de Schumann, posto que Horowitz foi forçado a crescer aos trancos e barrancos tomando uma aparência adulta, mas que na verdade escondia uma criança que não crescera. Acredito ser este um dos pontos de extraordinário contato entre Horowitz e a obra de Schumann. Mas não parece ser, propriamente, o caso de Schumann. A gente percebe que ele teve um amadurecimento normal sem jamais ter expulsado a criança que ele havia sido: como se ele acomodasse, no mesmo corpo, livremente uma criança e um adulto.

E a invenção de uma nova poética que só reapareceu com Mahler, mas sob outra perspectiva.

Diferente de Mendelsohn, que é um clássico romântico. Só tem a beleza.

Uma obra poética, uma escrita poética: densidade, concreção. E a isso Schumann chegou: à peça breve. E por que isso nos interessa hoje? Porque não temos uma linguagem universalizante que cumpra a comunicação entre o compositor e o público. E porque a última linguagem (tonalismo) permitia grandes edifícios. A de Schumann não permitia grandes edifícios e ele chegou às últimas conseqüências disso.

Uma peça breve não é uma peça sem desenvolvimento. É chegar às últimas conseqüências disto. É concentrar o desenvolvimento. Foi isso que faltou aos analistas de Schumann verificarem. Mas Schumann foi muito mais longe do que a simples forma breve. Foi mais longe do que a brevidade telegráfica. Nem todo cara que passa um bom telegrama é um poeta, mas todo poeta deverá passar um bom telegrama.

E, por último, ele nos interessa porque, se o século XX não foi de criações musicais, por falta de uma linguagem, foi de grandes interpretações. Nós já não pedimos grandes obras, mas grandes interpretações. Mas todo intérprete é um criador. Em lugar de uma linguagem, uma obra já feita cumpre seu papel.

Mas, ao mesmo tempo que Schumann fazia concreção, ele também sabia desenvolver grandes formas. O que o atrapalhava, às vezes, era a loucura. Exemplo: o concerto para piano. [Canta o tema do primeiro movimento, depois o do segundo] Notem como o segundo tema é exatamente plasmado a partir do primeiro. Vejam o último movimento [canta o tema do terceiro movimento, do mesmo concerto] é tudo uma mesmíssima idéia, não como um cubismo, mas como se cada quadro fosse a mesma coisa, de outro ângulo. Ele viu, a mesma coisa, sob ângulos diferentes. Ele fez, desse concerto, no início, o primeiro movimento. Era uma fantasia, na primeira idéia. Depois, construiu os outros movimentos para dar-lhe uma feição de concerto para piano segundo a tradição. Então, ele tinha capacidade. Pegue as sinfonias: são grandes painéis. Vale a pena ouvir a música de câmara, as sinfonias, etc. Falo e posso provar que ele podia fazer a grande forma.

É por isso que não isolamos a obra breve (que é o que queríamos entender), mas todos os caminhos para chegar até ela, procuramos compreender, também. Schumann sabe lidar com a grande forma como ninguém, mas conseguiu, também, fazer poesia em música: a brevidade como concreção poética. E isso só já bastaria.

Aula V_13/16	*Data: 06/06/2000*

Esse trabalho originou-se de dois problemas: o primeiro é que quando vim para cá, deparei-me com a maneira que o curso de forma musical é dado na universidade. E lembrei-me de como era o negócio (anos fazendo passacaglias e minuetos: seis ou sete anos fazendo isso direto, como se tudo ainda continuasse daquela maneira, mas não estava). Fiz uma proposta de fazer uma revisão do curso de forma e pensar um pouco o problema, sem repetir as fôrmas. Era, na verdade, uma maneira diferente de cumprir o currículo obrigatório do MEC e a minha idéia era criticar a forma.

O segundo problema é que o assunto, para mim mesmo, já era bastante interessante. E pensei que, a partir disso, poderia desvendar a linguagem. Então estudamos a fenomenologia (primeiro ano). Depois, porque havia a necessidade de se fazer exercícios durante o ano, achei que a música dodecafônica era ótima para isso porque, pelo menos, haveria um sistema de referência básico, universalizado a todos os alunos. Mas, desde o começo, eu tinha muito claro que isso não era apenas um curso para compositores. Mas para músicos. Um compositor, não se ensina. Ou ele é, ou não é. Um músico tem de estar preparado. E um compositor precisa preparar-se como um músico.

Não se pode fingir numa obra de arte, mas pode-se fingir na vida. Por isso, vale a pena ter consciência da linguagem musical.

Depois desses trabalhos, temos o trabalho com a harmonia. Uma metacrítica da Harmonia, dando consciência para que todas possam ser compreendidas. Depois, o pensamento com a forma e percebi que as formas eram fôrmas. Por isso, fui atrás das protoformas (formas que criam formas) e encontrei o ABA partindo, então, para entender a forma sob o ponto-de-vista da linguagem, e não de um sistema de referência em particular, como figurava no currículo. Apenas partimos do tonalismo porque ele produziu formas para suas necessidades.

Escrevi um livro sobre isso tudo e, na hora da publicação, voltei atrás por tomar consciência de tudo isso que está à nossa volta. Queimei tudo e fiquei apenas com alguns manuscritos.

Esse é o último momento que faremos parte teórica. Para os que vão seguir estudando composição, exijo muito trabalho. Mas para os outros, não exijo muito. Apenas façam se tiverem vergonha. E isso, só o freguês decide. Somente entende a linguagem, quem trabalha com a linguagem. E, como no próximo semestre vamos trabalhar sobre coisas palpáveis, quem não fizer o trabalho, não tem como trabalhar.

Depois de tudo isso, vamos discutir muito as coisas e produzir peças. Se virar um pouco e fazer é sempre muito bom. Não pediremos um grande trabalho, apenas um trabalho. Mas, mesmo sem o fazer, esse conhecimento é importante; e o resultado final mais interessante acontece quando a teoria e a prática atuam dialeticamente. Como o mundo burguês é só de teoria (hoje temos até aula de educação sexual), pelo menos esse conhecimento vai valer a pena. É isso que estamos pensando.

Então, dentre essas protoformas, há a mais importante: ABA. Em seguida fomos à forma breve, porque a brevidade de uma peça não está no tamanho. Pode-se ter uma forma breve com alto nível de elaboração. Por isso o trabalho com Schumann, que não se enquadra em nenhuma classificação. Então como um gênio não vai dar certo? Uma forma breve requer também da execução uma atitude concreta. Executá-la deve ter o mesmo tipo de trabalho que

para executar uma forma longa. E é isso que estávamos pensando em colocar com o Schumann.

Eu me propus a fazer um trabalho de composição para cada assunto e, no começo, mostrava os trabalhos. Agora voltei a mostrá-los. E vou mostrá-los agora. Podem ser interessantes.

O que é uma forma curta? É uma forma que distingue-se da outra pela condensação. Não pela falta de um desenvolvimento. Mas por um excesso de densidade. E, só se percebe isso com um exame bem atento. E se não se percebe, toca-se isso sem dizer as coisas. É uma peça muito densa. Algo que se assemelha à poesia. É "conter numa estrela, uma constelação", como está no poema de Brown "Il Sordello". E só um exame profundo vai revelar isso. Uma miniatura é simplesmente uma forma breve. Muito disso aconteceu com o encolhimento do sistema de referência (tonal), não tendo mais o alcance. Foi-se aprendendo os restos daquilo sem o alcance. Estávamos tentando observar isso neste trabalho.

Essa brevidade também acontece no conto. O contista sabe condensar um romance inteiro em um conto. Não é mais superficial, o conto. É como o caso de Schumann, que sabia trabalhar e bem com a grande forma, mas nota-se que não era sua convicção. Mas fez coisas incríveis. Fiz uma série de trabalhos nesse sentido; nem só por Schumann, mas também, por literatura, fui inspirado. Um interesse por outras linguagens só pode ajudar. Quando a linguagem musical estava bem, podia alguém se dar ao luxo de não conhecer outras linguagens. Mas muitos foram conhecedores de outras linguagens.

Um dos contistas mais interessantes que conheci foi um escritor soviético chamado Issac Babel. Ele tem uma capacidade de concisão extraordinária. Mas uma obra concisa não é, necessariamente, uma obra poética. Em uma obra concisa tiram-se alguns elementos. Uma obra poética, não. As coisas têm grande relação entre si, por isso tem poucos elementos, mas uma enorme quantidade de relações entre as partes. Por isso, uma concisão é onde as relações entre os elementos são as mais amplas.

[O professor mostra e comenta o trabalho intitulado "Caderno de Desenhos". Lê o testo introdutório]

[Faz ouvir o "Caderno de Desenhos"] O que eu gostaria é que pudéssemos comentar e dizer se encontramos o que estávamos tentando dizer ou não. Nessa primeira peça, encontramos ou não uma forma condensada? (Sim, porque cada compasso diz muita coisa.) [alguns alunos tentam explicar porque a peça nº 1 é uma peça condensada] Sim, é. (tem riqueza de informações, com os mesmos elementos) [depois de essa primeira peça ter sido minuciosamente discutida, passou-se a uma audição mais direta do trabalho todo] Alguma delas não é uma forma condensada? (Não.) Algumas são mais claras e outras menos. (É difícil, na primeira vez, dizer) O que ninguém falou desse trabalho é que ele é feito com as coisas mais diversas, e o desenho dá margem a que essa diversidade aconteça com unidade. Os assuntos são diversos, como se encontram nos cadernos de desenhos. Em uma folha, encontram-se estudos de mãos. Na seguinte, pode-se encontrar o esboço de uma paisagem; em outra, podem constar um retrato de três quartos e detalhes de nariz, orelhas, sobrancelhas; em outra página pode estar destinada a uma proposta geométrica, e por aí afora.

Apenas duas peças são elaboradas: Círculos Mágicos I, que é um desenho geométrico. Assim como a peça nº4, que é a mesma frase repetida, em que se vai tirando coisas, ao invés de se adicionar.

Gostaria de falar um pouco sobre o nº8, que é um desenho de um realismo atroz [conta a estória de quando ouviu essa melodia, cantada pela tia, quando estava em um roseiral]

Outra das peças é fruto de uma memória de infância [conta a estória do tio que se enamorara de um retrato] etc.

[Pede a um aluno que toque um trabalho ainda inédito: os "Miserere", para piano] Vamos ouvir, primeiramente, e depois comentar, sabendo que se tratam de peças condensadas.

[devo comentar a interpretação do aluno Maurício De Bonis, que seguramente compreendeu e transmitiu, durante a interpretação, as idéias das peças, elucidando-as]

Alguma das peças não é uma forma condensada? (alunos se calam) [O professor lê o texto introdutório] Está muito próximo do "Caderno de Desenho", pela condensação, etc. Mas com espírito diferente.

O "Dies Irae" do Gregoriano é muito conhecido: Berlioz usou na Fantástica, Liszt também usou, etc. Nesse conjunto, a intensidade emocional ainda é maior.

Há outros conjuntos: "Infância no Recife", etc. Mas esses, me parece, são mais significativos. O mote dos conjuntos é diferente, mas são mais ou menos idéias concentradas.

Aula V_14/16	***Data: 13/06/2000***

Hoje vamos fazer uma pequena prova. [O professor toca sete peças ao piano] Depois de cada peça, anotem um comentário para, ao fim das sete peças, podermos discutir. (O que é para escrever?) Uma crítica: demolidora. [O Professor termina a execução e pede aos alunos que saiam, para entrarem, de volta, um a um]

[Os alunos fizeram comentários individualmente ao professor e, na maioria, sofríveis. A partir dos comentários do professor, deverá ser possível ter uma idéia dos comentários dos alunos]

Todas são pequenas músicas para a evangelização das crianças: terríveis. Tentaram fazer a minha cabeça de todo jeito. Vou falar um pouco mais sobre cada uma delas.

A primeira tem esse hino que, na escola dominical, tem uma coreografia charmosa para as crianças: à medida que canta, uma das crianças de cada grupo coloca uma mão à altura do rosto, outra por cima daquela coloca a sua e mais outra, até que todas as mãos empilhadas dêem uma idéia de tijolos em uma construção. O que eu queria saber era o seguinte: o que muda, na crítica de vocês, se souberem disso? (Nada.)

A segunda é baseada nesse pequeno hino [pede a um aluno para tocar] e deu nisso.[Toca, de novo, a segunda peça] Teriam algo a acrescentar? (Não.) O que vale dizer, também, é que não ouvíamos esses hinos com o piano. Era tudo cantado, na escola dominical.

[Toca a musiquinha correspondente à terceira peça, pergunta novamente e não obtém respostas. Faz o mesmo com as outras peças restantes, e o resultado é o mesmo]

Na sétima queria chamar a atenção para o baixo de Alberti, porque lembra a infância (caixinhas de música etc). Acho que um baixo de Alberti singelo sob uma melodia simples e graciosa é a coisa mais impregnada de infância que existe. Schumann usou disso nas **Cenas Infantis** e Bela Bártok no **For Children** etc.

Fizemos uma pequena experiência, e agora queria fechar o trabalho com a forma breve. Queria fazer desse jeito. Gostaria de dizer que alguns alunos precisam tomar um pouco mais de cuidado. Alguns precisam esquecer as estéticas de segunda mão. "Essas peças não querem ser belas..." ora essa! Mas a Arte de certos estetas sempre quer ser bela! Apenas

vivemos em um momento difícil. Seria falso. "Pode-se ser falso na vida, mas não na Arte." - Virgílio Ferreira.

Outro caso é um pouco complicado. Um aluno sentiu, sem dúvida, um problema. Ele chegou até aqui sem preparo, tardiamente, sem a tradição. Isso é uma coisa que ocorre na vida. Não tem nada a ver com talento, nada. Tem a ver com a formação, que é muito ruim para qualquer um. Nem todos tiveram sorte de receber uma boa formação como Bergman, por exemplo, que conhecia a **Flauta Mágica** com seis anos de idade, ou como Adorno, que desde muito criança, tocava a quatro mãos com o pai. Isso, de fato, existe. Mas, para o que queremos fazer, não podemos aceitar isso. E, apesar de estarmos em um mundo hostil, temos que tentar resolver nossos problemas de formação.

Hoje, quis ver como estavam as cabeças, além de fechar o trabalho sobre condensação. O próximo trabalho seria sobre o minueto ou scherzo, mas não o começaremos agora, por falta de tempo hábil. Para cada um desses tópicos está atrelado um compositor. O que significa isso? Duas coisas: a primeira é ver que existe uma certa linha de força para o pensamento. Ele tem uma diferenciação. Por exemplo: o pensamento de Beethoven é de alta racionalidade em que o fundamental é o princípio da variação. Schumann é um caso diferente. Nós o estudamos para que não façamos simplesmente uma peça curta. É um caso muito especial, também, porque poderia ser cada um de nós. Ele trazia influências de outras linguagens, e hoje em dia é fundamental o contato com outras linguagens. Hoje é um momento em que não se pode separar as linguagens. Há de se mesclar as linguagens, porque não existe uma linguagem universal.

No próximo assunto vamos trabalhar a idéia de Mozart. Ele era inteligentíssimo, conhecia muitas coisas e era um grande matemático. Mas não usava essa racionalidade no trato com a linguagem musical. Ao contrário de Beethoven.

Depois vamos trabalhar com Mahler porque ele entendeu que o importante não era o material musical, mas outra coisa: o significado.

Esse trabalho deve ser um panorama. Não apenas um trabalho sobre a forma.

Gostaria que, para o próximo encontro, vocês fizessem uma peça condensada, pelo menos e, nas próximas duas semanas que restam, vamos agendar atendimentos individuais, mas que todos poderão assistir.

[Os alunos decidem, entre si, a ordem dos atendimentos]

[Relendo agora este texto, verifico que, por falta de anotações das questões colocadas pelos alunos, no geral, o texto desta aula pode parecer algo truncado. Aqui fez falta o calor daquela hora que não me dei conta de retratá-lo aqui. Sobretudo verifico que nem sequer o nome e a autoria das peças executadas estão escritas no texto: tratavam-se das **Com Ilustrações de Franta Richter**, de Willy Corrêa de Oliveira]

Aula V_15/16	*Data: 20/06/2000*

[Os alunos que marcaram a apresentação do trabalho para este dia, começam as apresentações] - [O primeiro aluno, de composição, mostrou três peças para piano. Serão condensadas?] Essa é uma pergunta capciosa e a resposta é dificílima. Falar disso de um poema, ... sem isso, nem é poesia. Mas de uma música? Isso não é uma qualidade da Música. É um exercício mental. Uma delas pode ser, mas as outras não. E ponto. (Os outros alunos tiveram opiniões díspares, mas sem muita fundamentação.) (O aluno fala: Tentei uma organização coerente a um máximo de elementos).

[A segunda aluna propôs-se a tocar algumas peças condensadas, já que seu curso é de instrumento (piano). A idéia é que ela deveria interpretar uma peça condensada como uma peça condensada. O nº 1 dos Papillons e a nº 3 do op. 19, de Schöenberg foram as peças escolhidas] Vamos, depois, discutir se a interpretação foi condizente.

[A interpretação foi sofrível e os alunos disseram isso em seus comentários, embora tivessem sido, na opinião do professor, muito suaves] O que aconteceu aqui é que nem as mínimas informações contidas na partitura foram resolvidas. Cuidados, como o de fazer soar uma nota presa (Papillon), são fundamentais neste tipo de interpretação. Separar bem as vozes contrapontísticas, fazê-las soar bem e claramente, isso é a chave de uma boa interpretação desta peça. Buscar a sonoridade certa para cada idéia. O piano faz crescendos. Há de se experimentar!

[O Professor, então, prepara a peça com a aluna, em uma aula de interpretação incrível, tentando fazê-la aplicar as idéias que ele havia dito anteriormente] Como ler uma partitura? O que interpretar? Como DIZER o projeto? Há de se pensar em cada momento e resolvê-lo.

[O terceiro atendimento do dia está relacionado a um aluno interessado pela música árabe, e o professor dá algumas idéias de como se relacionar com uma tradição diferente da ocidental] Essa música árabe que conhecemos já está praticamente globalizada. Dificilmente vamos encontrar um músico que ainda não teve contato com outras influências e que mantenha a tradição da música árabe antiga. Um cara aculturado não terá a mesma inocência de um pastor de ovelhas ao fazer música, mas poderá contribuir com aquilo. Mas, fazer música meio árabe, meio ocidental é horrível.

Há dois caminhos possíveis, na minha opinião. O primeiro é ser ocidental e conhecer a música deles, respeitá-la e saber que, para eles, essa música é tão importante quanto, para nós, é uma sinfonia de Beethoven. Ter consciência do significado.

Em diferentes momentos, a música reflete tudo o que somos. Fazer música árabe como no passado, não dá mais. Então, o interessante seria fazer um arquivo do que ainda restou daquilo que era vivo. Tentar registrar essa música e tentar um modo de grafa-la mais precisamente. Isso é algo que precisa ser feito, porque não conseguiram.

Outro caminho, é que se pode, com uma formação erudita, escrever uma música com inspiração árabe. Mas não como Katchaturian que, tentando transmitir o exotismo oriental, compõe uma decoração circense.

A seiva da música erudita, o que ela tem de verdadeiro, vem do povo. À medida que ele (o povo) deixa de existir, foi massacrado, ela ficou só burguesa. Os caras aprendiam uma arte, uma ciência, e aprendiam com quem fazia. Mas todos tinham suas origens de classe como nutrimento de base de seu amadurecimento artístico. A música do povo mais os modos de operação da música erudita eram a formação do cara. Quando ele tinha o conhecimento para fazer algo para alguém de outra classe, ele trazia suas origens. A música do povo animava a música erudita. Se não fosse isso, a música erudita já teria acabado há muito tempo.

Mas hoje, a burguesia chegou a uma inumanidade tão grande que só se relaciona com ela mesma. E não enxerga senão a si própria. E esse é nosso enfrentamento. A música popular sempre foi importante. Mas hoje a música popular não é mais o que era antes; é uma música que a burguesia decidiu para enganar e dopar as massas.

Aula V_16/16	***Data: 27/06/2000***

[Continuam as apresentações dos trabalhos dos alunos]

[O primeiro apresenta uma peça] Podem falar. (Classe em silêncio) Ele tinha apresentado um outro trabalho com a forma ABA e eu tinha gostado imensamente porque foi um avanço. Eu sempre espero que cada um tenha o seu processo, e o dele foi muito bom. Fico contente quando vejo que não é imitação inconsciente de um modelo. A gente sempre começa imitando, por isso é difícil não imitar. Mas, se a imitação é forte, trabalhemos para limpá-la. Cada um tem o seu percurso e eu apenas indico o caminho. Achei que a primeira peça tinha o valor de uma peça condensada. Tinha um potencial de condensação alto.

[O professor refere-se a uma peça que tocou antes da peça condensada, por engano. Era uma peça do trabalho com a forma ABA] Aquela parte A é inteira. O B não tem nada a ver com A, apesar da série ser a mesma. Uma mesma tonalidade não garante a unidade. Uma mesma série também não. Há de se cuidar da idéia fundamental de um todo orgânico que se equilibre a partir de dois pontos: por um lado elementos fortes de contradição e, por outro, elementos igualmente fortes de unificação. B tem de ser e não ser A. Como verificamos isso? O B, na maioria das vezes, deve vir de A. A questão dos motivos. Eles devem ter uma ligação com os de A. Em relação às alturas, deve verificar a harmonia, as polarizações, o campo de tessitura, etc. Depois pegar as intensidades e verificar, as ligações entre B e A. O timbre e quanto às durações: o tempo. O que mais interferiu no seu trabalho foi o tempo. Como A é curto e condensado, o tempo se esgota ali mesmo.

Depois de tudo isso, temos ainda que pensar no caráter, etc. Acho que seria saudável dividir as peças. E, depois de mais peças, voltar A. Ela tem uma vocação para A, mas não foi resolvida como.

Na Siciliana de Schumann, os tempos são muito diferentes, mas um ressoa o outro. São a mesma coisa!

[O mesmo aluno ,mostra a peça condensada] Surpreendeu! Incrível! É condensada! Um poema!

[O segundo aluno mostra seu trabalho] Dizem algo? É uma peça condensada, sim. O que ela tem é o fato de parecer que você está surpreendendo uma peça. É um trabalho japonês, o problema da surpresa. O acaso. Mas essa peça dá essa idéia: como se percebêssemos um momento de uma peça. Ela tem coisas muito boas. Só está um pouco presa quanto às durações. Para essa peça, não prejudica. No geral, sim; isto é, para fazer outras, você vai ter que trabalhar isso. Mas essa é boa! É como se eu me desse conta de que alguém está tocando e eu ouvisse apenas um pedaço da peça.

Para trabalhar um pouco o problema das durações, ouçam muita música folclórica do mundo inteiro. Ouçam muitas peças "NO" japonesas. Ouçam músicas de corte do Japão (Gagaku). Essa duas têm muito a dizer. Ouvir muita música folclórica. Algumas são chatas, mas há geniais. Do Maranhão, da Índia, Grega, etc. E música contemporânea. De 1950 para cá.

Além disso, pode-se tentar um pequeno exercício, que é tentar andar em um passo e cantar em outro. Cantar em um tempo e andar em tempos diferentes daquele que se canta. Fazer acelerandos e ritardandos. Pode-se, também, fazer outras duas experiências interessantes: escolher um dia e, antes do sol nascer, levante e vá ver o sol nascer de um lugar isolado das pessoas. Concentre-se nisso e ouça tudo o que acontece durante a aurora. A outra experiência é a mesma coisa, mas ao anoitecer. Isso vai dar uma dimensão do tempo.

Outro exercício é cantar as coisas e tentar compreender como são as diferentes interpretações. Ter idéias mentais de tempo: "cosa mentale". Depois, tentar escrever uma interpretação que você goste mais. Porque, para tocar Chopin, por exemplo, há uma tradição mas, para tocar suas coisas, não. Por isso, há de se saber escrever as coisas.

[O terceiro aluno apresenta suas peças] Alguém quer falar? Falarei duas ou três coisas. Aqui eu não vejo porque o problema da memória: aqui não precisa. Falta hoje algo fundamental que é a esperança. Essas são as coisas que solaparam de vocês. Quanto mais dizemos sim para eles, mais se está fortalecendo o carrasco. Então, a esperança é dizer NÃO. Trabalhe! Trabalhar o que? Harmonia? Contraponto? Não sei. Só sei que não basta tocar bem apenas uma vez na vida coisas da Renascença e nem saber por que ficou bom. A Renascença só existiu porque alguém trabalhou muito e porque um cara tocou bem, depois de muitos anos. O que fazer? Trabalhar.

Esta peça é um juntar de coisas que você já viu antes. Elas estão aí e não dizem nada.

[O último aluno mostra sua peça] (!?!) Eu colocaria algumas questões. Dá uma alegria de fazer algo, não dá? Para ter essas alegrias, você tem que se preparar. Você não se ocupa muito dessa preparação, eu vi e vejo.

Há duas questões: você fez, mostrou e discutiu. Estava ouvindo o que você fez. Deu instruções ao intérprete, etc. Isso indica que você tem vontade de se exprimir. Outra questão, é que a peça está um pouco confusa, porque você está um pouco confuso. Há poucas coisas interligadas (são alusões muito breves). Coisas díspares que vão fornecendo vagas idéias .....

Bem, com isso, encerramos o semestre.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

ANEXO VI

Curso: ***Linguagem e Estruturação Musicais VI***

Willy Corrêa de Oliveira: por um ouvir materialista histórico

Dissertação de Mestrado

Mestrando: Alexandre Ulbanere

Orientador: Prof. Dr. Alberto T. Ikeda

São Paulo
Junho/2005

Escola de Comunicações e Artes – ECA - USP
*Curso: **Linguagem e Estruturação Musicais VI***
Prof. Willy Corrêa de Oliveira
Transcrição: Alexandre Ulbanere

Aula VI_1/14	***Data: 19/09/2000***

Vamos entrar em um novo capítulo agora que não tivemos tempo de ver no semestre passado. Vamos falar do **Rondó**. Trabalhamos com a idéia da pequena forma **ABA**, e chegamos ao ponto em que a idéia está mais cristalizada (condensada) e, então, trabalhamos sob a perspectiva da realização Schumanniana.

Vamos ver o **rondó**. Normalmente os livros que tratam das formas musicais abordam, antes do **Rondó**, o **minueto** e **scherzo**. Mas nós trabalharemos com o **Rondó** antes do minueto e do scherzo. Por estar atrelando cada forma a um determinado pensamento básico, fincado sobre determinado compositor, é que o curso tem essa ordem de abordagem das formas.

Relacionamos Schumann à idéia de síntese. E relacionaremos mais: Beethoven com variação, etc. Agora vamos trabalhar com a idéia de Mozart.

O **minueto/scherzo** são, de fato, formas mais simples, porque são variantes da forma ABA. Mas têm características diferentes, como as **gestualidades**. Embora a **gestualidade** seja algo que não se pode dizer, mas pode se mostrar, mesmo assim o problema de mostrar em nosso caso implica uma complicação, uma ordem de desenvolvimento mais problemática, posto que atamos o minueto/scherzo a Mahler, e não consigo pensar em Mahler antes de Beethoven. Por isso essa ordem: o **rondó** abordado antes do **minueto** e do **scherzo.**

O **Rondó** é uma forma mais desenvolvida que a forma **ABA**; é como um leque que se abre da forma **ABA**, embora a forma **ABA** possa se desenvolver um pouco mais com a forma **Sonata** que, no fundo é um **ABA** amplificado até as últimas conseqüências com que a tonalidade exigiu. O **Rondó**, como já aludimos antes é um desdobramento da forma **ABA**: multiplica todas as facetas dela. **ABA** vira **ABACADAEA**, etc. As partes diferentes de **A** são informações diversas. Os pré-socráticos já diziam: *A Harmonia , na diversidade*. Em um **ABA** é mais fácil segurar um **B** ruim, mas no rondó, se uma das letras for ruim, não se pode mascarar. Uma forma mais complexa requer seções subsidiárias, sublinhar as dificuldades em tentativas de sobrepujá-las. Essas seções subsidiárias são pontos para as articulações das diferentes partes.

No **ABA**, o **B** é garantido pelo **A**, que há de voltar. Mas, se se trata de uma forma maior, como é um **rondó**, as diversas partes garantem-se e sustentam-se com o núcleo a partir das seções subsidiárias.

Para articular bem a grande forma, os antigos tomavam muito cuidado. Os românticos são mais relapsos quanto a isso: já que o sistema de referência que suscitava a grande forma estava em pleno declínio. Quanto à produção das idéias subsidiárias: como trabalhar com isso? Examinemos, inicialmente, algumas definições, que tentei lográ-las com o maior cuidado, para que abarcasse, de um modo completo, a idéia que se quer definir.

- **Codeta**: tem a função de expressar uma conclusão, postulando um movimento cadencial definido. Estou falando de uma pontuação. Nunca pense em uma codeta sem uma pontuação.

É fundamental, pois sem isso não se tem clareza da idéia. A **codeta** tem uma função de expressar uma conclusão.

- Transição: define-se como um movimento modulatório (não existe transição sem modulação) mas, é transitório. Isso é fundamental. É transitório ,e não duradouro como o desenvolvimento. Existe algo comum entre transição e desenvolvimento, mas ao mesmo tempo, algo que define cada um em sua sintaxe irredutível dentro do discurso.

Ao desenvolver esse trabalho, pensei na idéia de Wittgenstein que, como pensador fundamental da linguagem, disse: *Quando se descreve, não se define. Mas, toda vez que se define, se descreve.*

A **transição** deve estabelecer claramente uma passagem (ponte) desde uma seção, condição, estágio, função, para outra. Em suma, passar de uma idéia para outra é uma condição *sine qua non* para a transição. Mas não para o desenvolvimento. Se nos apoderarmos desse conhecimento, toda análise vai dar certo.

Em relação ao material veiculado, a **transição** pode ser **dependente** ou **independente**.

É **dependente** quando transmite motivos do tema de origem ou do tema de destinação, ou ambos. E é **independente** quando estabelece motivo (sub-tema) próprio. Ou seja, quando este motivo (sub-tema) é apenas da transição. Mas o importante desse motivo (sub-tema) é que ele seja um desenvolvimento passageiro. Que a idéia de transição implique um algo de desenvolvimento, mas com o sublinhar de uma fugacidade, que se oponha à idéia de desenvolvimento. Somente será transição quando estiver em desenvolvimento, mas de uma ocorrência apenas passageira, transitória.

Foi muito importante colocar as coisas dessa maneira, sobre a idéia do Wittgenstein, porque descobri uma chave para observar outras coisas interessantes. Quando os caras da **Escola de Viena** falavam do Classicismo, a palavra em alemão para desenvolvimento, é Durchführung. E descobri que em alemão, as palavras muitas vezes querem dizer algo, de um modo muito concreto. Porque são compostas. Não é como em português que, em geral, uma palavra diz apenas uma coisa. Exemplo: a palavra Augenblick (= piscar (blick en) e olhos = Augen é um pensamento muito próximo do ideograma chinês.

Durchführung = conduzir através. Então:

- Desenvolvimento: conduzir através de um movimento modulatório permanente, unidades temáticas da exposição, sujeitas ou não a transformações de outros níveis que não apenas o harmônico.

- Episódio: interpolação de natureza tonal estática no fluxo do desenvolvimento. Geralmente o episódio se estabelece em uma região tonal distante da tonalidade principal. Geralmente veicula escalas e arpejos; unidades temáticas geralmente dependentes ou mesmo até nova proposta temática. O que importa é que se dê interpolação momentânea no desenvolvimento. O episódio como uma ilha de terra firme que aflora das águas de correntes modulatórias.

- Coda: é uma advertência final (se for necessária) para complementar a idéia desenvolvida no discurso; funciona à maneira de um posfácio.

Schöenberg fala da coda de maneira muito sábia; aliás, é importante que, paralelamente ao curso, se trabalhe com o livro de Composição de Schöenberg, porque são muito próximos. Schöenberg fala muito sabiamente da coda: "Termina o discurso. Você ainda tem algo a dizer? Se tiver, é a coda."

Leiam uma vez as definições e tentem em seguida ouvir o que vamos escutar, a partir dessa consciência. [Faz ouvir a sonata op. 10, nº 1 de Beethoven, com interpretação de Wilhelm Kempf] Compreenderam tudo?

Quem entendeu tudo só ouvindo a música, pode ir embora.(Classe permanece em silêncio) Vou ouvir com a partitura. [O professor começa a ler a partitura com os alunos e, junto com eles, promove uma análise formal da peça. Os comentários mais importantes serão reproduzidos aqui]

O que importa é, no começo, identificar quando muda de assunto. Depois, identificar o que está parado e o que está em movimento (modulando). Se está em movimento, não se tratará de primeiro, segundo tema etc. Mas, se está em movimento e é uma passagem curta, pode tratar-se de uma transição, posto que já dissemos que o desenvolvimento diferencia-se de uma transição por sua amplitude.. Analisar é fazer perguntas, não afirmar. É, sobretudo, saber perguntar. [O professor analisa a sonata com os alunos] Notem que o desenvolvimento é curto, anormalmente curto nesta sonata. É que, por razão de equilíbrio, Beethoven experimentou com esta peça imantando até mesmo a exposição pela idéia de desenvolvimento. De tal forma a exposição já é desenvolvida, que um desenvolvimento que se expandisse aqui como em outras produções Bethovinianas, poria em risco o equilíbrio da obra. Me dá a impressão que ele fez uma experiência com a sonata.

Percebam que, para fazer um trabalho mais elaborado, são necessárias várias idéias subsidiárias para tornar compreensível o discurso.

[O Professor distribui cópias do op. 129, de Beethoven *Alla Ingharese - Quasi un Capricio*] Façam a análise disso para a próxima semana.

Aula VI_2/14	***Data: 26/09/2000***

Ficamos de dar uma olhada no texto da semana passada, e é isso que vamos fazer agora. Também não vou perguntar quem fez e quem não fez. Abram as análises , os que fizeram. Vou dar uma lida na minha e gostaria que vocês fossem comparando com as de vocês.

- **Refrão**: do compasso 1 ao 24, com tema ternariforme, no qual a parte contrastante (**b**), se manifesta do ponto-de-vista harmônico (relativa menor). Vamos distinguir dois motivos básicos **a** e **b**. **a**: que está nos primeiros dois compassos e **b**: está no compasso 3. Temos, ainda, um motivo derivado **c**, composto da fusão dos dois básicos. **C**: aparece nos compassos 9 e 10. O tema se articula através desses dois motivos básicos.

- **Copla 1**: do compasso 25 ao 40. Um novo ritmo se estabelece pela supressão, no acompanhamento, de cada terceira colcheia de cada compasso. Uma variação do motivo **b** é alterada, quer pela densidade, quer pelo movimento escalar, que é derivado de **c**. Do motivo **a**, temos o perfil invertido. Os pontos de apoio traçados pela varredura do campo de tessitura permanecem.

- **Refrão**: do compasso 41 ao 64, temos a repetição do refrão.

- **Copla 2**: Do compasso 65 ao 80. Esta copla é uma variante da primeira. Conserva, em relação ao motivo **b**, a densidade e, do motivo **a**, o acorde, fundidos em uma só entidade temática. Na segunda parte desta copla, do compasso 73 ao 80, um novo elemento temático é

tecido, na tessitura grave, pela articulação de intervalos de terças e quartas, componentes tanto do motivo **a**, quanto de **b**.

Uma **transição dependente do refrão**, do compasso 81 ao 88, leva de volta para o Refrão: que vai do compasso 89 ao 112. São relevantes as variações introduzidas. Chamo a atenção para elas: as **apogiaturas**, na mão direita, nos compasso 93 e 94 e as novas figurações, na mão direita, presentes nos compassos 109 e 110.

- **Copla 3**: vai do compasso 113 ao 128. Projeta uma nova possibilidade do refrão. De **a**, temos a inversão. Depois, temos duas possibilidades de escalas, formadas pelos dois segmentos. E, do outro motivo derivado **c**, temos a escala descendente.

Nota: Observe-se, ainda, que o acompanhamento é feito de escalas e arpejos.

Isso tudo é importante de se colocar em uma análise.

Uma pequena **transição dependente da copla** traz de volta para o **Refrão**: do compasso 134 ao 157. Uma pequena variação de perfil, a substituição de acordes reiterados pelo baixo de Alberti, mais denso, em semicolcheias.

Uma passagem direta, apenas mantendo a densidade do baixo de Alberti, cola, ao refrão anterior, a **Copla 4**: que vai do compasso 158 ao 169.

Interpolando-se, como se fora um episódio, aparece o **Refrão**: do compasso 170 ao 185, sem modificações na primeira parte e, na segunda parte, temos a inversão no campo de tessitura (tema na mão esquerda).

Toca a parte **a** do tema e inicia um **desenvolvimento**. Isso é a **Copla 5**: que vai do 190 ao 211.

Uma escala rapsódica transita sobre a dominante da tonalidade, e será como uma transfiguração do tema do Refrão: do 212 ao 221. **Copla 6**.

As relações de intervalos se enriquecem e as diferenças rítmicas se nivelam pelo retrógrado do ritmo do motivo **a**. Tudo unificado, um contraste se estabelece, agora pelo timbre de oitava. É a **Copla 7**: do compasso 222 ao 251.

Uma **transição**, estendendo-se para além do limite do refrão, o seu motivo, atinge, no compasso 252, uma escala que se fixa sobre sol menor, que introduz o retorno do refrão. Então, o **refrão** se cola ao **refrão**.

Seja como for, é importante grifar a transformação operada na terceira fase, no **a'**. Quero dizer que um texto desses não tem sentido sem o objeto de análise, que é a partitura. Quando é um ensaio, fala-se sobre as qualidades, mas sem situar.

Observação: vou chamar de elementos **1** e **2**, uma terça que se resolve (**1**) e a escalinha (**2**). Os elementos 1 e 2 se justapões, sendo os elementos **1** e **2** em progresso.

Este é um rondó muito mais interessante de que um rondó comum. Por isso mandei analisar.

Em continuidade do curso do ciclo das progressões harmônicas, uma escala irrompe ligando uma transição. A princípio, a transição é dependente do motivo **a**, indepentizado das freqüências, embora mantendo o ritmo. Devolve-nos por um cômodo vicus de recirculação, de volta para o refrão.

Vem, em seguida, a **coda final**. É o retorno às origens em quatro fases.

1) Primeira revisão contrapontística do motivo, com imitações;

2) uma síntese: da transição final, com a informação iniciada no compasso 198 , do desenvolvimento;

3) um contraponto do motivo **b** sobre motivo **a** e vice-versa;

4) uma liqüidação exaustiva do motivo **b**.

O que é uma **liquidação**? É um trabalho de redução paulatina de um motivo até reduzi-lo à sua mais mínima expressão, como se desvestido de qualquer "ornamento", onde quase não reste dele senão a sua mínima configuração dentro do compasso.

Agora dê uma revisada geral em tudo, desde o começo, e verifique, compare com a sua, pergunte, dialogue com as diferenças.

É por isso que, na semana passada, falei que, em uma forma mais complexa, necessitamos de algumas amarras. Gostaria que déssemos uma olhada em livros de forma, sobre o rondó sonata. Porque clareia muita coisa que a gente acabou de ver.

[Faz ouvir ao Rondó op. 129, de Beethoven]

Gostaria de chamar a atenção para algumas questões. Qual a essência do rondó? É ser mais complexo do que o elemento contrastante, apenas.

No **ABA**, o **A** é o elemento memorável. O **A** é que vai cumprir com o problema lingüístico fundamental, que é a memória. Isso é a base do negócio e nós já trabalhamos com a forma **ABA**. O que quero comunicar com a música é a memória. Porque senão, seria apenas um juntar de coisas. Não é juntar dobras, simplesmente, mas torná-las algo inteligível. Quando não se tem propósito, qualquer coisa pode se juntar com qualquer coisa. Mas, quando trabalhamos com música, não. Há de se ter uma idéia memorável. Memória, idéia. Temos que ter um compromisso com a memória. E, para memorizar, ou temos a repetição, ou a variação. Repetir não é bom porque, do ponto-de-vista lingüístico, quando se repete, a comunicação perde a sua força:carece de interesse.

Uma variação somente vai se concretizar se eu puder compara-la com o original. Aprender é comparar e reconhecer. Isso está na base do processo de aprendizado. Memorizar, na música, é diferente de memorizar na literatura. Na literatura, já de antemão, as palavras, pelo menos, já estão memorizadas: há um léxico que une o produtor e o consumidor em um momento fundamental de decodificação. Na música, não. Não há um léxico anterior ao discurso. O que há são algumas funções que só se preenchem de significados durante o discurso que é fruto de um sistema de referência em particular (sistema tonal). Mas mesmo no sistema tonal, tão próximo da dupla articulação, o trabalho de composição exige que a memória se estabeleça no próprio discurso; e não como na literatura, em que as palavras fazem parte de um léxico comum, anterior ao discurso literário. As notas não são palavras. Algumas funções do sistema tonal até se aproximam do que pode uma palavra, mas não basta: é necessário que as propostas motívicas, temáticas, frásicas estabeleçam-se como dados claros e imediatos para a memória. O que pode servir para alcançar este objetivo, o de memorizar, é ou repetir até que se tenha memorado o objeto de escuta, ou variá-lo tanto quanto necessário para enfeixá-lo na memória. Mas há, do ponto de vista do discurso musical, um modo de operação extraordinário e eficaz, que é a de juntar à proposta que queremos memorar, uma proposta com idéia contrastante que, por isso, produz um choque, uma tensão, que só se relaxa quando a proposta memorável retorna. Para memorizar, deve-se colocar uma idéia contrastante.

Para se ter ma idéia contrastante, já dissemos anteriormente, é preciso estabelecer com clareza os elementos conflitantes, mas ao mesmo tempo, estabelecer elos de ligação (de unidade) com a idéia anterior, que deve ser memorizada, senão não é inteligível.

Trabalhamos, assim, com a forma **ABA** e, expandindo isso, temos a forma **sonata**, que é uma proposta muito mais desenvolvida sobre o mesmo fundamento.

O **rondó** é um passo mais complexo e, para isso, eu preciso de idéias subsidiárias, que garantam a compreensibilidade da forma mais complexa, mais desenvolvida. Segura as pontas da comunicabilidade com uma série de significados. É por isso que demos aquela lista. Com uma forma maior, não é bom repetir e nem juntar demais, porque perde o sentido e o propósito e pode tornar-se embaraçosamente incomunicável.

Há uma série de propostas que ajudam a segurar as pontas. Não é como fazer um **ABA**, como já vimos. O **B** é uma idéia contrastante. E agora perguntamos: e quanto ao **C**, o **D** etc? E quanto às repetições do **A** (**refrão**): como vão se dar? Vão ser simples repetições *da capo* do **refrão**? A partir dessas perguntas que vamos tentar criar outros elementos significativos para manter, comunicável claramente e equilibrado, o discurso.

Desde que o homem começou a trabalhar com música erudita, vimos que chegou a várias coisas fundamentais para a linguagem.

A idéia de direcionalidade (e o tonalismo viveu isso) é um exemplo. O primeiro barroco não trabalhou todas as questões implicadas pela idéia de tonalidade. Quanto à forma, estava-se muito próximo de um juntar de coisas, o mais cuidadosamente possível, porque estávamos aprendendo, ainda a comunicar o nexo do discurso. O segundo barroco resolveu alguns problemas e trouxe outros. O último barroco deixou tudo preparado para grandes direcionalidades e desenvolvimentos do tonalismo. Fazer as coisas sem conseqüência não leva a nada.

Para chegar do último barroco à nona sinfonia de Beethoven; depois à quinta de Mahler, tendo no meio disso tudo, Liszt, é o resultado de um grande trabalho da civilização como um todo.

A música do século XX é um juntar de coisas sem significado quase sempre, porque não há significado. E sobretudo, porque não há um sistema de referência universalizante a unir o compositor e o ouvinte. Toda vez que se vai fazer um trabalho maior, sente-se a necessidade de idéias subsidiárias. Mas não estamos mais no tonalismo. E é estupidez trabalhar com ele. Porque, para fazer música tonal outra vez, seria necessário que respirássemos aquele ar, que tivéssemos o mesmo espírito de 200 anos atrás. Mas não temos mais: perdemos a inocência. Precisaríamos que a humanidade estivesse no mesmo grau de conhecimento da época do tonalismo. E não está. Não podemos voltar atrás.

Mas temos algumas possibilidades. Podemos colocar entre nós e a criação, pelo menos uma consciência musical bem trabalhada, mesmo conscientes de que já não contamos com um público. Uma situação incômoda, em que o compositor se vislumbra como o público. Como se eu dissesse: *o público sou eu mesmo*. Vou operar de acordo com a minha consciência musical, por isso tenho de desenvolvê-la. Quando se trata então, de fazer para alguém outro que não nós mesmos, os problemas a resolver são mais exigentes ainda.

Sei que hoje não escrevo mais música tonal, mas posso buscar, na música do passado tonal, inspiração para resolver problemas de significados no âmbito do trabalho que tenho que realizar. E, sabendo que para fazer uma peça mais longa, preciso de pilares de sustentação muito mais sólidos, muito mais potentes.

Quando falo de **ponte**, não posso deixar de ter em mente o problema do **desenvolvimento** tão próprio da argumentação do sistema tonal. Mas uma **ponte**, ou seja, a idéia de interligar duas seções em um discurso, pode ter uma realização fora do sistema tonal: não veiculado a partir da idéia de modulações. O que eu retenho aqui é o princípio básico de

uma idéia de ponte, que é o de ligar uma seção à outra: e isso tentarei obter com uma série de outros parâmetros que não apenas a incidência de uma modulação, própria do campo de uma harmonia tonal. Posso me valer, portanto, de vários outros parâmetros do som, como intensidades, timbres, durações, mesmo contrastes de alturas, mesmo tensões de aglomerados harmônicos não tonais etc.

Se tenho um **episódio**, sei que ele é um momento estável, fixo, imóvel dentro de um desenvolvimento. Se hoje trabalho uma música não tonal, a idéia de episódio tem que se investir de um outro elemento que possa expressar o mesmo significado, mas sem recurso da origem tonal. No *Bolero*, Ravel está o tempo todo desenvolvendo o timbre ao longo de uma interminável *stasis* harmônica e, quando subitamente, pivota a harmonia ("modula"), aquela única vez tem a força e o nexo de um "**episódio**". Este é um exemplo encantador, mas para cada trabalho, a partir de suas próprias bases, exigirá soluções as mais plenas de espírito possíveis.

Não estamos repetindo coisas vazias: transposições idiotas de propostas morfológicas. Um **rondó** é uma abertura em leque da forma **ABA**. É muito mais difícil. Vai requerer, de mim, muito mais sagacidade, senso de proporção e direcionalidade. Tenho que voltar ao passado para ver como eles fizeram e pensar em uma resolução agora e no trabalho em curso para o meu problema, na época em que vivo agora. Voltar ao passado para buscar ali as inspirações para soluções dos eternos problemas dos significados em qualquer discurso. Seja de que época for. O que não me é permitido é partir para soluções simplórias como papagaios.

Quando se desenvolve esse leque, percebe-se que, no último barroco chegou-se ao desenvolvimento. É óbvio que quando escreveram um rondó, e o desenvolvimento já estava cristalizado, adaptaram, fundindo ambos. O **rondó sonata** é a **forma sonata** plasmada em um **rondó**: um **rondó** que dissesse com clareza o **tonalismo**. O grande ato de criação do passado foi o encontro de uma solução para um **rondó tonal**. Porque um rondó não precisa de tonalidade para viver. Mas aquele ato de vontade no passado de erigir um rondó tonal continua me inspirando até hoje, quando tenho a plena consciência de que não posso voltar atrás. Não posso ser um compositor tonal. Mas hoje eu não posso fazer de conta que o rondó sonata não existiu só para simplificar a feitoria de um rondó simplório, só porque ele não precisaria ser tonal para ter vida.

Aula VI_3/14	***Data: 03/10/2000***

Vamos fazer hoje um trabalho de identificação. Todos têm uma partitura diante de si e vamos ouvir essa peça. Marquem, na partitura, as entidades temáticas, cada uma à medida que aconteçam durante a escuta. Obviamente quando do reencontro de determinada entidade temática é apreciável que ela seja identificada com a mesma já acontecida anteriormente. As entidades temáticas podem ser desde um tema completo ou só uma parte dele: um seu fragmento; ou até mesmo um pequeno motivo. Um tema em que todos seus elementos constituintes sejam de uma mesma espécie, homogênea, este tema revela-se como manifesto em uma única entidade temática. Porém, quando um tema está proposto pela junção de elementos de diferentes espécies, podemos defini-lo como um tema composto de diferentes entidades temáticas. Tentem ter consciência dessas entidades: quando são diferentes entre si, quando uma é variante de uma entidade anterior etc. Quero que vocês tenham consciência, um dia na vida, de que a música é o resultado de adições de momentos que juntos formam um continuum, a obra que temos diante de nós. As entidades se justapõem e, com essa

justaposição, criam um discurso. E a linguagem verbal? É diferente porque usam-se as palavras, que substituem as coisas. Aqui, na linguagem musical, é diferente: são os "momentos" que, juntados uns aos outros, propõem relações que são significativas. Aqui, as próprias entidades são o significado. Então, marquem na partitura as entidades que ouvirem. [Faz ouvir o Andante do Concerto para piano e orquestra K 453, nº 17, de Mozart] Bem ou mal, quantas vocês ouviram? (Classe em silêncio) Podem dizer. Quantas? Somem as diferentes. [Cada parêntese representa a resposta de um aluno] (Para mim, são cinco) (15) (4, mas tem uma que tenho dúvida) (5) (Não estou bem certo) (Não fiz porque não entendi) Você não entendeu a proposta? (Não, não ficou claro para mim) Por que você não perguntou antes? Nunca mais comece um exercício desse tipo sem entender antes.

O que estava dizendo, no começo, era para marcarmos, identificarmos na partitura, as entidades temáticas. Toda música é feita da junção delas. Entidades temáticas é tudo o que se junta para formar um pensamento. Às vezes, em um mesmo momento, há várias entidades ao mesmo tempo. O pensamento musical acontece de duas maneiras: ou através de variantes da mesma entidade temática [canta a "Chiarina", do Carnaval op. 9, de Schumann], ou da junção de entidades temáticas diferentes.

Quando se tem, por exemplo, um tema feito de várias unidades temáticas diferentes, elas vão se juntando e formando unidades maiores, no caso o tema. Errar, aqui, não é problema. Mal é errar fora daqui.

Eu quero dizer que estamos com o solfejo de entidades temáticas muito ruim. Encontrar cinco ou oito mostra que não há uma consciência muito ativa do que é uma entidade temática. Mostra que não soubemos identificar e catalogar as entidades ouvidas. Quase como se estivéssemos ouvindo um discurso verbal em língua que desconhecemos...

Aqui, neste concerto, vou mostrar como eu fiz. [Canta o tema do concerto] O que vou ter claro é que não posso fazer, de um floreio, uma entidade temática. A não ser que não seja um floreio sem importância, mas esteja unido com outra(s) entidade(s) para formar um tema. [Canta "Eusebius", do Carnaval opus 9, de Schumann] Percebam que o final não é outra unidade temática. É somente um arremate. Há de se afiar o ouvido para distinguir isso. Mas, como eu disse, errar aqui não é um drama.

[Lê o tema do Andante] Os primeiros cinco compassos são uma coisa só. Os próximos compassos são diferentes. Não são iguais aos compassos anteriores, por exemplo. Vamos fazer o exercício de novo agora. Marquem com outro sinal, para depois comparar. É comparando que se aprende. Marquem na partitura. Como estamos sem a partitura da cadência, não precisamos marcá-la. (De quem é a cadência?) É do próprio Mozart. [Faz ouvir novamente] Muito bem. [Algumas respostas desencontradas foram sugeridas pelos alunos] Quem dá mais? (20) (16) (15) (14 ou 15) (16) Isso é muito variável, como pudemos perceber. E vai ser assim para o resto da vida.

O mais importante é que cada um de nós entenda, individualmente, isso. Temos de ter consciência disso. Muitas vezes não aceitamos algo como outra entidade. Mas outra pessoa pode aceitar. Às vezes apontamos como diferente, uma variação de uma anterior. Percebam que cada um faz de um jeito seu mas, no final, podemos discutir os resultados. Por isso vou mostrar agora como fiz isso e, se me pedirem, vou justificar minhas escolhas.

Fiz várias vezes esse mesmo exercício sobre essa mesma música e, enquanto meu ouvido não estava viciado, encontrei, a cada vez, uma resposta diferente. Marquei com vários sinais: letras, números, símbolos, etc. Fazer muitas vezes é bom porque pode-se, então, discutir consigo mesmo. [Professor lê a partitura e faz uma análise] Percebam que o que é diferente, ele seqüencia. O que ele repete, muda o timbre. Isso me interessa porque Mozart é

bom por isso. Percebam que, às vezes, uma mesma coisa se acopla a coisas diferentes. E, se acopla a coisas diferentes, é uma entidade temática independente.

Antes da terceira reapresentação (nas madeiras), há uma entidade temática, de apenas dois compassos, que não arremata nada. Depois, temos outra de cinco compassos. Enfim, cheguei a, pelo menos, treze entidades, com várias repetições e variantes. Notem que, o que continua no fluxo de uma idéia, não é nunca outra entidade temática, é a própria entidade temática que se seqüencia, que se desenvolve.

Afinem o ouvido e vamos ouvir isso, agora. [Faz ouvir, do mesmo Concerto K 453, o 3° movimento - Allegretto] Muito bem. Quem reconheceu o rondó? (Todos) Então não precisamos ouvir novamente.

Quando Beethoven escreve um rondó (e é isso que queria deixar claro), ele está fazendo variações. De rondó, mesmo, tem pouco. E isso constatamos no nosso trabalho anterior. Analisamos um rondó de Beethoven, mas podemos analisar muitos. É tudo assim. Mas, Mozart, escrevendo variações, é esse movimento que acabamos de ouvir e que todos aceitaram como Rondó.

Atentem para o tutti orquestral colorístico (compassos 96, 97 a 104). A intervenção do piano pontilhístico (comp. 104, 105 até 112). A marcha festiva que irrompe no compasso 125. A projeção mahleriana na transição orquestral que parte do compasso 160 e aponta para além da fermata sobre a pausa. O desenvolvimento do sonho operístico do final (Presto), a partir do compasso 171. E o inesperado, do início do compasso 222. Diante de tudo isso, ele está operando um rondó, apesar de fazer variações.

Mozart, escrevendo variações, pratica um rondó. Beethoven, pretendendo um rondó, escreve variações. Onde está o brilho do rondó? No que é novo, em cada momento. Ou seja: nas coplas. Não no refrão. É nas coplas que o rondó é rico. Essa é a força do rondó. Então, podemos generalizar e dizer que o rondó tem toda sua força na novidade de cada informação.

Se toda a experiência do rondó é a informação, então um compositor rico em entidades temáticas, como Mozart, é mais afeito ao rondó do que um compositor pobre em entidades temáticas, como Beethoven. Isso não quer dizer que um é melhor que o outro. A aptidão de Mozart para o rondó é natural. E, agora vamos ouvir essas variações, sabendo que são variações, e são tão distantes em tantos de seus momentos, que até parecem coplas.

Mozart, escrevendo variações, ouve-se um rondó. Beethoven, ao contrário, quando nos faz ouvir um rondó, pensamos claramente em variações. O que a gente se propõe agora, neste momento, é uma visão da obra inteira de Mozart como um rondó. O que implica na força das entidades temáticas como informações. Beethoven, o tempo todo, está operando variações.

Portanto, temos dois grandes eixos. Uma espiral mozartiana e uma espiral beethoveniana. São diferentes. São contrárias. Em uma tem-se a informação. Na outra, a variação.

Mozart: força de expressão: informação (entidades temáticas)

Beethoven: força de expressão: variação (sabedoria da variação). Beethoven também tem informação, porque sem informação não há ciência nem arte. Mas a informação vem da variação, e não da diversidade de entidades temáticas.

Duas espirais: uma é de um, outra é de outro. Uma espiral é centrípeta, outra centrífuga. Uma trabalha com articulações sintagmáticas e a outra com inflexões paradigmáticas. E uma é diferente da outra. É clara essa idéia?

Ao lado de Mozart, no desenvolvimento de sua espiral, eu colocaria: Debussy, Yves, Mahler, Berg e Schöenberg.

Ao lado de Beethoven, colocaria: Brahms, Webern, Kréneck e Schöenberg.

Uma vez perguntaram a Schöenberg o que ele havia aprendido com Mozart. Ele respondeu:

- *a inegualdade do comprimento das frases*. À medida que estudamos Mozart, encontramos uma irregularidade contrária às normas. Mozart está fora dos eixos. E isso significa algo: que seguir regras idiotas é muito fácil. Isso, para nós, com vocação fascista, é forte. Mande-me fazer, porque não tenho o que dizer. Dêem uma olhada na obra de Mozart e muito se esclarecerá;
- *o agrupamento de caracteres heterogêneos em uma só entidade temática*. Não é simples, com toda essa informação, manter uma unidade. É o mínimo que se pode exigir de um compositor. Hoje, nem isso podemos exigir;
- *o desvio com relação ao número par de compassos do tema e de seus componentes*. Notem que ele está insistindo. Está mirando o mesmo problema com outros detalhes;
- *a arte da formação de idéias secundárias*. Claro, porque se ele está, a todo momento, com entidades temáticas diferentes, está com idéias secundárias.
- *a arte de introduzir e de transitar*. Ele sempre está introduzindo algo novo, ou nos levando para algo novo

E de Beethoven? Schöenberg respondeu:

- *a arte do desenvolvimento dos temas e dos movimentos*. Cai como uma luva sobre o que é a força de Beethoven. Só um cara com uma grande capacidade de desenvolver; portanto variar, chega à nona sinfonia, e é muito difícil. Mozart nem pretendeu isso. Nunca;
- *a arte da variação e da diferenciação*. Variar, mas diferenciar cada variação. Quem tem essa grande vocação para a variação sabe o que é uma diferenciação. Deve saber diferenciar, e Beethoven tinha, como ninguém, essa perspicácia;
- *a diversidade na construção de movimentos de grande fôlego*. Se um movimento de grande fôlego não contiver informações, ninguém agüenta;
- *a arte de alongar, sem hesitação, mas também de encurtar brutalmente segundo as necessidades da causa*. Tomem os quatro parâmetros e partam disso. A necessidade da causa não é assim tão singular como está colocado aqui. São muitas causas;
- *ritmicamente , o deslocamento das figuras sobre outros tempos do compasso*. Beethoven é um dos maiores magos da duração. Tão simples e tão efetivo como Stravinsky e Machaut. Diversidade imensa com as coisas mais simples.

Gostaria que anotássemos umas perguntas que devem ser respondidas em sua solidão, ou seja, sem conversar com ninguém. Principalmente com quem já fez o trabalho. Ouçam muito, durante essa semana, Beethoven e Mozart e anotem as idéias que tiverem. Comparem. Não devem ser respostas definitivas. Tenham sempre um papel para que possam anotar as idéias, enquanto vocês estiverem nesse tipo de processo. Eis as perguntas.

Qual o sentido da justaposição de unidades temáticas na obra de Mozart?

Existirá um nexo nessa justaposição, ou se trata de mero mosaico de informações?

Tentem responder essas perguntas. Ouçam muito Mozart e Beethoven e tentem ouvir o que apontou Schöenberg.

Aula VI_4/14 ***Data: 10/10/2000***

Gostaria de saber quem tentou responder as questões da semana passada. [Apenas dois alunos, de seis, tentaram responder a questão. Vamos colocar, aqui, o comentário geral do professor às opiniões dos alunos. O leitor deverá poder, assim, entender o tipo de resposta dos alunos]

[O professor lê as anotações dos alunos e as discute, individualmente. (Apenas com os que realizaram o exercício.)] Gostaria de comentar, então. No primeiro caso, achei interessante que ele tenha colocado que "essas sobreposições não precisariam respeitar qualquer ordem ou tipo de organização": ele compreendeu que há uma organização ali (na obra de Mozart), e isso é ótimo. Mas, na hora de dizer qual é essa organização, ele se perdeu. "Tudo parece uma unidade só." Mas, seria, se não fosse a obra de Mozart? Se fosse minha obra, por exemplo, teria nexo? Ele ouviu Mozart, ou o mito de Mozart? Não conseguimos nos livrar do mito. E, como mito, Mozart não nos serve para nada. Mas, viver de mitos é estar próximo do fascismo, porque deixamos que os mitos organizem tudo para nós, o que vamos falar, etc. Não podemos deixar que os mitos façam as coisas por nós. Então, temos que buscar a verdade das coisas.

No segundo caso, eu queria começar dizendo que ela foi atrás de coisas que achei que poderiam vir em auxílio dela, não pelo mito. Foi buscar, no sistema tonal, a explicação. Mas ela tentou aplicar uma fórmula de análise [aula sobre "O Cru e o Cozido"] que servia para aquele caso, mas para esse, não. Seria um ponto de partida, sim; mas não uma fórmula que se pudesse aplicar. Lá, estávamos falando do sistema tonal por ele mesmo. Aqui, estamos tentando falar da obra de Mozart.

Mozart respeita o sistema tonal diferentemente de Beethoven. Ele tem uma série de dados, como o cromatismo, "fora do lugar", isto é, que não provam o sistema. Mas, ao mesmo tempo, ele é transparente em relação ao sistema. Tanto ele pode, como Bach, bloquear o sistema; como prová-lo, como Beethoven.

No aspecto horizontal, ele cria entidades temáticas diferentes a cada momento e que, de alguma maneira, estão no sistema tonal. Ele respeita o aspecto vertical. Acordes e encadeamentos de acordes: isso ele respeita.

Continuando, ela entrou em outro aspecto. Sempre que fizer um trabalho, não se contente em elencar coisas. Nem quando toca. Nunca apenas elenque coisas. As unidades temáticas, em Mozart, são sintagmas. Mas, em Beethoven, os sintagmas já são paradigmas.

Quando temos paradigma e sintagma, o paradigma está como o léxico e o sintagma é o discurso. Todo discurso é um sintagma. Em Mozart, os sintagmas não são paradigmas. Em Beethoven são, porque são emblemas do sistema tonal: escalas, arpejos. Alguns sintagmas se tornaram paradigmáticos: "Bom dia, como vai? - Estamos indo!", por exemplo, já são paradigmas. Mas Mozart, não. A cada momento, ele nos surpreende. Ele nos apresenta inesperados. Mas gostei que ela tentou. Teve uma intuição, mas não trabalhou o suficiente.

Uma execução não constrói o sentido de nada. [Canta um improviso com vários fragmentos melódicos desconexos] Você não vai nunca conseguir sentido com isso, porque isso não tem sentido. (Eu penso diferente.) Como assim? Você não pode simplesmente pensar

diferente. Tente provar. Não é porque você quer que as coisas são ou não são. Prove. [A aluna tenta provar, tentando usar como exemplo, "O jogo de dados", de Mozart. Mas é em vão]

Quando se tem um motivo, que é uma entidade; ele sozinho não faz sentido. [Canta o tema da Apasionata] Com outro motivo, Beethoven fez uma peça inteira, com todas as variantes. Mesmo o segundo tema, que parece ser outra coisa, não é. Isso é trabalho sobre o sentido. E é claro que Beethoven tem isso. Eu perguntei se Mozart tem.

No "Jogo de Dados", ele trabalhou somente com paradigmas, para o jogo dar certo. Mas a música dele não é como "O Jogo". A de Beethoven é. Quando Mozart faz sua música, ele junta coisas que são diferentes. [Canta o tema do Concerto K 453, de cor] Quer que eu continue daqui, ou que eu pegue da mesma entidade temática, quando ela reaparece mais para frente? [Canta da capo, e depois pega, a partir da mesma entidade temática, em uma outra exposição] Notem que, nos dois casos, a mesma entidade temática se junta a outra coisa, a uma coisa diferente de cada vez. Continuando, isso não faz sentido. No "Jogo", não. Ele está colocando as funções e os fragmentos são adidos das funções. Expressam as funções tonais. Agora pergunto, você ouviu mesmo Mozart ou somente o mito? (Só o mito.)

Só para arrematar: duas coisas interessantes. Todo trabalho é fruto do trabalho. Não é nada isolado. Pensar é um ofício. Antes de qualquer coisa, existe algo muito interessante que se chama dialética, que é um método em que há possibilidade de se explicar as coisas. Sem ela, erra-se mais. Mas ela também não é uma fórmula. Não se aplica direto. É um método de investigação e pensamento. Há um livro fenomenal que ensina dialética, e que é fruto de um curso dado a operários franceses. **Princípios Fundamentais de Filosofia**, de G Politzer. Trabalhar com esse livro poderia ser bom. Em dois meses, vão ter capacidade de pensar como gente grande. Se houver interesse. Há de se trabalhar com a cabeça: livrar-se da estupidez.

Quanto ao caso de existir ou não nexo na obra de Mozart; é claro que o trabalho dele é aliciante, mas existe um nexo?. Aquelas informações, é claro, pegam a gente. Hoje em dia é fácil ouvir aquilo, porque temos a sensação de que já ouvimos muito aquilo; e porque não compreendemos o tonalismo: ele não nos incomoda, apenas.

Mas, de certa maneira, essas informações, na obra de Mozart, estonteiam. São menos problemáticas que a repetição, que se esvazia rapidamente. Mesmo que compreendêssemos o sistema tonal, não adiantaria nada.

Mas, existe um nexo? Em Beethoven, sim. Quando Beethoven vai fazer um rondó, tudo é a mesma coisa. Tem uma unidade incrível! Como diz Schöenberg: "dentro da unidade, cria a diversidade." Beethoven tem essa busca pela unidade. É como um caleidoscópio: com as mesmas pedras, nunca se vê uma coisa igual. O grande milagre de Beethoven é que ouvimos mil vezes e não percebemos que se trata da mesma coisa. Mas Mozart é uma outra coisa.

Anotem o que mais chama a atenção. [Faz ouvir o 3º. movimento do Concerto k 415; o 2º. movimento do Concerto k 271; o 1º. movimento do k 456; o 2º. do k 466] [Os alunos não fazem comentários relevantes]

Vamos ter, a partir de agora, uma semana para fazer algumas investigações. Comecem por reouvir esses trabalhos com a partitura. Comparem as anotações de cada vez que ouvirem os trabalhos. Depois, tentem responder se há nexo. O trabalho todo é individual. Leiam, também, uma biografia de Mozart. Há uma ótima, de Jean e Brigitte Massin: **Mozart**. O mesmo casal tem também um outro livro sobre Beethoven que é ótimo. E conheçam um pouco mais da obra de Mozart: suas óperas, sua música religiosa, as sinfonias, a música de câmara, etc.

Aula VI_5/14	*Data: 24/10/2000*

Alguém gostaria de dizer algo sobre Mozart? [Apenas dois alunos se manifestaram. Coloco, aqui, apenas o comentário do professor, já que os alunos não chegaram a respostas satisfatórias]

Beethoven (estamos trabalhando as duas idéias) garante toda uma objetividade extraordinária com relação à coerência do discurso. Cada coisa que ele faz, por menor que seja, tem uma coerência espetacular, porque ele tem um compromisso incrível com o sistema de referência e isso garante uma coerência de base. As idéias básicas já são comprometidas com o sistema tonal. E Beethoven, além do mais, por ser pleníssimo mestre das variações, sua escrita revela a unidade pertinente a este princípio. Mozart, não. Com Mozart, eu falo em entidades temáticas. São variações disto e mais. Beethoven tem, portanto, uma grande força articuladora: uma gramática. O resto que acontece são variações disso. A idéias de variação, de todo tipo, é o que se pode pensar da experiência de Beethoven. É isso que garante uma coerência de antemão. Desde o primeiro momento, ele busca provar o sistema tonal e pô-lo à prova; por isso ele chega aos limites do sistema. É um compositor schönbergniano, se pensarmos na frase de Schönberg sobre o belo: "o belo é o claro." A beleza, em Beethoven, é a clareza do discurso. O tema principal é, antes de mais nada, principal. É principal porque contém o próprio de um tema principal: ele vai fornecer todos os elementos para os argumentos da peça. Todo o resto é emanação dele. O segundo tema é segundo tema porque depende do principal. Está subordinado a ele. Os temas subsidiários são subsidiários porque movem toda a ação lógica para provar o tema principal. Isso dá uma lógica espantosa! De Mozart, não posso dizer o mesmo. Mas ele era um rapaz estudado e, então, suas peças têm um princípio unificador. Mas o que faz com que ele tenha sentido não está aí. Espanta muito.

Mozart espanta e espanta muito. E espantou, inclusive, gente da época. Com o passar do tempo os ouvintes acomodaram-se melhor ao espanto superando o primeiro susto. E há também o *encanto*, de dificílima definição, mas que, ultrapassado o susto inicial, vem subjugando os ouvintes até os dias de hoje, como um dos maiores gênios de toda a humanidade. Por isso, será que a sua mitificação não mascarou grande parte de sua obra? Então, o que dizer de Mozart? Que, em primeiro lugar, ele tinha uma grande ânsia de informações. Ele não se conforma com a idéia de idéias secundárias. Eu posso provar isso. Como? Basta dar uma olhada nas unidades temáticas. Todas as idéias são (basicamente) principais, e isso vem dessa grande ânsia de informações. Ele não só anseia pelas informações, como é capaz de se "entregar" totalmente a elas. E gente da época também reclamou disso: dessa entrega que era capaz de tornar uma obra "confusa". Não se conformou com a idéia de primeiro tema, segundo tema e temas subsidiários, como propostas de desigualdades. Mas ele deve ter interesse, porque é ouvido até hoje: se hoje ele não assusta mais, isto vem em detrimento de nós, que não compreendemos, com propriedade, o sistema tonal. Na época dele, ele pouco foi tocado (nem chegou a ouvir as duas últimas sinfonias). Não tinha emprego e, para sobreviver, fazia música de dança para a corte. Era moderno demais. O que acontece? Tudo isso junto pode chegar à incompreensão. "Não dá tempo de assimilar as idéias", é o que diz um dos testemunhos da época. "Mal começa um tema, já tem outro e depois um terceiro ...", diz outro testemunho.

Mozart não compõe variações. Beethoven compõe variações, e isso garante coerência. Mozart, não. Ele propõe variantes, mesmo que em função de variações. Isso pode chegar no

não significado com muita facilidade. É bem sabido que o acúmulo de informações desordenadas, pode chegar ao nível da banalidade. Por isso é que estamos perguntando isso. Qual o sentido, então, das justaposições em Mozart? Há um sentido?

O que dificulta, em Mozart, é que ele tem um discurso assindético, isto é, ele despreza as conjunções. Parece um quadro de Chagall. Então, por que ele despreza as idéias secundárias ele é desprezível? Não. Cada entidade temática, em Mozart, pode se investir das mais variadas funções. Este é o problema. A mesma entidade temática pode ser o primeiro tema, depois uma ponte etc. O que interessa é que sua localização no discurso é que é fundamental. Daí a grande dificuldade que faz com que quase ninguém toque Mozart como se deve!

Resumindo: Em primeiro lugar, uma ânsia de informações. Isso faz com que ele despreze os limites dentro dos quais estavam contidas as idéias de primeiro tema, segundo tema etc. Tudo o que ele faz é principal. A função é que dá sentido à manipulação, por Mozart, de uma coerência bastante fundamental.

Vamos tentar uma outra leitura do Andante do Concerto em Sol maior K 453. Notem que isso não é um rondó, mas eu insisto em chama-lo assim.

Refrão 1: antecedente (comp. 1 a 5) - informação 1; conseqüente (comp. 6 a 9) - informação 2

Compassos 10 a 11: movimento direcional - informação 3 - para a copla 1

Copla 1: compassos 12 a 25. informação 4 e informação 5: comp. 12 a 18; coda - inf. 6: comp. 19 a 25.

Refrão 2: comp. 26 a 42. Inf. 7: funciona como introdução ao retorno do refrão, que tem como antecedente os compassos de 30 a 34 e o conseqüente de 35 a 38; este, formulado pela informação 8 em subst6ituição à informação 2. A informação que prolonga ainda o refrão, até o aparecimento da informação 3 (comp. 43 a 45), que introduz a Copla 2. Antes, a informação 3 era um movimento direcional, agora é introdução.

Copla 2: compassos 45 a 57. As informações 10 e 11 veiculam a copla 2. A informação 7 serve-lhe de coda. Antes era introdução ao refrão 2, prolongada no compasso 58 por uma conjunção à unidade temática 12, nos comp. 59 a 63, que se dirige para o retorno do refrão, introduzindo-o. A informação 12, portanto, tanto é uma introdução como uma ponte.

Refrão 3: compassos 64 a 74. É importante assinalar as informações timbrísticas do antecedente (comp. 64 a 68), a cada aparição do refrão; como conseqüente, a informação 13 (comp. 69 a 74).

Copla 3: Compassos 74 a 85. A informação 14 se estabelece como a copla 3, seguida de uma coda: a informação 15 (comp. 82 a 85). A informação 16 (comp. 86 a 89) transita em direção ao retorno do refrão 4.

Refrão 4: Compassos 90 a 102. O antecedente (comp. 90 a 94) é retomado pelo piano; como conseqüente, os quatro primeiros compassos (95 a 98) constituem uma variação da informação 8; segue-se uma prolongação, como no refrão 2 (compassos 99 a 102).

Copla 4: Compassos 13 a 119. Esta copla só aparentemente repete a copla 1: a informação 18 é acrescida (comp. 108 a 110); a informação 6 se integra à copla, mas não como codeta: esta função é expressa pela informação 19 (comp. 116 a 119). Os compassos 120 a 122 introduzem a cadência.

Não analisamos a cadência.

Refrão: Compassos 123 a 135. O antecedente é condensado (comp. 123 a 126). O conseqüente é veiculado pelo piano (comp. 127 a 130). A coda é colocada pela informação 7. Observe a introdução do piano.

Ou bem: compassos 123 a 127 como antecedente; e como conseqüente e, ao mesmo tempo como coda, a informação 7.

Façam as anotações na partitura para ser fácil para seguir, e ouçamos em seguida. O que é importante verificar é como essas entidades mudam de função o tempo todo e isso é o sentido. A localização no discurso é importante. [Faz ouvir o Andante do Concerto k 453, de Mozart]

Quando isso acontece aqui, é por uma opção do gênio de W. A. Mozart. Tudo já estava pronto: o sistema tonal. Ele fez isso porque foi um ato de vontade. No primeiro barroco, não. Mas aí, o sistema tonal estava começando a se organizar e ainda possuía muita carga da renascença, e isso fazia com que, no primeiro barroco, a gente encontre algo aparentemente parecido com a informação das entidades temáticas mozartianas.

O discurso de Mozart é coerente por causa da função. Mas do lado de fora da função, o acúmulo de informações faz com que Mozart assemelhe-se muito mais a um compositor romântico do que a um clássico. Mas, como indicativo da diferenciação entre Mozart e um romântico está a coerência entre função, sistema tonal e discurso tonal.

No primeiro barroco, o exemplo de um compositor com tanta informação é Biber. Esse também é de assustar. Mas todos os barrocos são importantes e são assim. Não vou dar mais nomes. Leiam um livro de História da música, conheçam os períodos e saibam, vocês mesmos, os nomes importantes.

Aula VI_6/14	***Data: 31/10/2000***

Como tínhamos falado, vamos arrematar aquele capítulo. Vamos ouvir, anotando algumas questões que vierem à cabeça. Este é um pequeno trabalho que fiz sobre esse assunto (trabalho sobre Mozart). [Faz ouvir "La Flamme d'une Chandelle"] Alguém quer dizer algo? [Os alunos fizeram comentários pouco relevantes, portanto vou transcrever apenas o comentário do professor]

O que eu queria colocar, basicamente, é que eu queria trabalhar com a idéia de Mozart. Com o problema que levantamos anteriormente sobre a utilização, com nexo, do acúmulo de informações. Principiei por divisar a peça inteira, dividindo-a em momentos chaves. O tema central do trabalho é a idéia que trabalhamos com Mozart. Os momentos chaves da peça são: Epifania 1, Dúvidas, Exaltação, Tristia (Tristeza) e Epifania 2. [O professor analisa a peça, retomando suas anotações. O que for mais relevante (a conclusão final) será transcrito. Com a partitura nas mãos, provavelmente será possível encontrar uma análise próxima à do Mestre, por conta própria] O importante é entender que, a partir do tema do *Andante* do Concerto nº 18 (K 456) de Mozart (a estrutura intervalar), construí uma espécie de modo, no qual as relações intervalares de Mozart se encontram e que constituirá a unidade da peça. Também assegura uma coerência estrutural, um caminho harmônico que tem, em seu ponto de partida, duas polarizações anti-tônicas que pendem, elas, de uma sustentação, que é um **sol sustenido**, eqüidistantes dos dois pólos, **sol** e **lá**. Para cada um desses momentos chaves, divisei uma polarização básica, retornando, ao cabo, à mesma relação harmônica inicial. Pode-se entender

este projeto como um caminho harmônico, isto é, uma harmonia. A espécie de modo a qual aludimos anteriormente pode modular-se em função do momento-chave do trabalho.

Continuando, ainda, as preliminares sobre este trabalho, gostaria de chamar a atenção sobre um livro do filósofo francês chamado Gaston Bachelard (La Flamme d'une Chandelle). O livro entretece uma meditação sobre duas anti-tônicas: o dever e o sonho. Ele diz que quando se perfaz o dever, não se pode sonhar, e que quando se sonha, estamos em falta com o dever.

E, então, no meio do livro, ele diz: "Se eu levanto os olhos do livro para olhar a vela em lugar de estudar, eu sonho. Então, as horas ondulam sobre um vale solitário. As horas ondulam entre a responsabilidade de um saber e a liberdade dos sonhos. Esta liberdade tão fácil, de um homem solitário." E, a partir daí, ele ondula tudo de acordo com a chama. E o meu trabalho nasce daí: desde o primeiro momento chave em que o **sol** e o **lá** assumem o lugar entre o sonhar a partir da chama da vela e o dever da leitura; e o trabalho inteiro incorpora relações antinômicas, que a gente apontará ao longo da escuta; e a presença do livro de Bachellard é a chave que explica, mais adiante na peça, os movimentos do trompista por entre as diversas estantes a acender as velas dos demais instrumentistas: os músicos devem improvisar tocando a chama da vela. [Faz ouvir novamente] É claro que, ouvindo, apenas, perde-se alguma coisa.

Depois deste, fiz outro trabalho com uma forte tendência "mozartiana", que foi o *Concerto para piano e orquestra*.

Para terminar, eu colocaria algumas questões, ainda. Divis, na criação, duas tendências claramente. Uma é a tendência do dever (beethoviniana, sem dúvida) e a outra é a do sonho (mozartiana). A do dever dá-se na obrigação estrutural da técnica de variação. Mas não digam que Beethoven não sonha: ele ordena o sonho. É um sentido de obrigação. Ele sonha, mas não deixa que o sonho organize a ele mesmo. Às vezes, pode-se encontrar, em um mesmo compositor, as duas tendências.

A escola de Viena tem coisas interessantes: Schönberg abrigava as duas tendências, mas Webern era basicamente beethoviniano, e Berg era mozartiano. Mas a música de Webern soa mozartiana e a de Berg, beethoviniana.

Todos têm sua tendência mais natural e, o que penso ser interessante, é trabalhar o lado oposto. Acho que tenho uma tendência mozartiana, mas tenho, por isso mesmo, um cuidado bethoviniano.

A tendência mozartiana, há de se tomar um cuidado grande com ela, porque facilmente, pode resultar em algo estúpido ou até mesmo em disparate. É mais difícil. E saber que, em cada momento da História, há uma dessas duas tendências mais fortemente aparente.

No século XX, por exemplo, em um primeiro momento tivemos uma tendência mozartiana; e, no seguinte, quando da racionalização da música, a serialização etc, o momento foi beethoviniano. No caso de Stravinsky, que tem uma tendência beethoviniana, sua música soa mozartiana, também.

O momento expressionista do século XX é mozartiano: o próprio Schönberg tem peças sem pé nem cabeça. "Erwartung", por exemplo.

Eu diria que o barroco é mozartiano e o classicismo, beethoviniano. E que todos têm, dentro de si, o apelo das duas tendências, mas uma é sempre o seu modo de ser mais natural.

Na interpretação, também há essas duas tendências, e também deve-se buscar o oposto. Glenn Gould, por exemplo, é beethoviniano. Horowitz, mozartiano. Gould sempre

tocava da mesma maneira e só tocava diferente quando resolvia mudar. Horowitz, não. Horowitz surpreendia-se a si próprio, cada vez que principiava tocar a mesma peça.

O importante é descobrir essa tendência em si mesmo e desenvolver, através de exercícios, o lado oposto. Improvisando, primeiramente, e, depois, escrevendo. Com um pouco mais de prática, pode propor-se a escrever o sonho, daí é fantástico.

Aula VI_7/14	***Data: 07/11/2000***

[Lê um texto sobre Mozart que fazia parte de um projeto sobre a forma, e que o professor não autorizou sua publicação neste trabalho, bem como em nenhum outro lugar. Podemos dizer que o texto tem o formato de rondó, sendo os refrões, no que tange o antecedente, composto por fragmentos de uma carta de Mozart a sua prima, carta essa de cunho muito pessoal e, com relação ao mesmo conseqüente, constam textos que se escreveram sobre Mozart, desde sua época até hoje. As coplas são, por outro lado, a parte propriamente teórica e análises que o professor já expôs nesse trabalho: o texto inicial sobre o rondó e sua constituição, as análises sobre o rondó op. 129, de Beethoven e o andante do concerto K 453, de Mozart, além de uma conclusão final, que também já havia sido exposta dizendo que Mozart e Beethoven têm características diferentes: um trabalha com a variação e outro com a informação] Com isso, encerramos esse capítulo.

Vamos, a partir de agora, trabalhar com o Minueto e o Scherzo. Cada capítulo é plasmado pela poética de um determinado músico, que faz corpo com o capítulo. Esse músico, nesse capítulo, é Mahler.

O minueto, dizem, vem de uma dança camponesa da cidade de Poitou, dança que era bastante viva e rápida (por isso, o nome "Menuet" que deriva da palavra "miudinho", em francês), i.e., essa dança, por ser rápida, deveria ter os passos miudinhos. Esse minueto, exatamente, se perdeu com o tempo. Não se sabe como foi. Há outras idéias de como surgiu o Minueto, mas penso que essa é uma boa idéia.

O minueto passa a ser conhecida, mundialmente, no século XVIII, porque foi adotada pela corte do rei Luís XIV. Onde está o poder, está tudo. Todo mundo quis imitar a corte francesa.

Nessa época, a nobreza francesa, já em plena decadência, travestia-se com muitas rendas, maquilagem, pó de arroz, tudo o que faziam, naturalmente, vestiam de seda, renda e maquilagem. Quando tomaram do povo ele logo começou a desmilingüir-se. As danças ficavam mais afetadas, mais lentas quando iam para a corte: o minueto perdeu sua vivacidade. Para se ter uma idéia dessa decadência, assistam "Barry Lindon", de Stanley Kubrick, que, neste filme, chamou a atenção para isso. É dentro dessa decadência que algo que era rápido adquiriu essas mesuras, essa "nobreza". Eles foram dançar de acordo com o espírito deles: frouxo.

O que a gente pode ver é que o minueto esteve sempre em movimento. Vem de um lugar que não se sabe onde (pode ter sido uma dança próxima do Passepied) e que na corte era dançado mais lento, apesar de ter uma origem mais vivaz. Da corte francesa ele se espalha. E é bom saber que, na época do segundo barroco, a tonalidade estava apenas dizendo seu nome. Por isso, estava à procura de uma forma de expressão. Daí, duas formas foram as principais desta época: a fuga, que foi uma primeira manifestação da tonalidade insipiente e a suíte, que

era um conjunto de danças que alternavam movimentos mais lentos e mais rápidos. Alternavam-se danças rápidas com danças lentas e, com isso, tinha o minueto no meio delas, que podia se alternar ou com uma dança rápida ou com uma lenta. A partir da Corte expandiu-se o minueto, mas não aquele da origem: plebéia.

O que se observa logo depois, é que o minueto começa a se acelerar. Mesmo Mozart, que ganhava seu pão ao escrever danças, quando coloca o minueto como uma dimensão fundamental da Sinfonia, coloca-o assim [canta um tema de um minueto de uma sinfonia de Mozart]: com toda a energia e vivacidade. Isso, com o tempo acelerado. Isso porque a tonalidade já estava pronta e o minueto se incorporou à sinfonia, porque o minueto se presta a se intercalar entre um movimento rápido e outro lento. Isso prova que as necessidades da música são diferentes das da dança.

O que se observa é que ele começou de um jeito, tornou-se outra coisa e, depois, começou a se transformar no que era antes, mas que ninguém mais sabe como foi.

Até que Beethoven substituiu, pelo Scherzo, o minueto. O scherzo é o minueto acelerado, por causa da abstração, que vou chamar de "poiesis". E o momento de imitação, vou chamar de "mimesis".

A música erudita é diferente da música popular porque a exigência da invenção, da poiesis, é uma constante ao longo da História. A música popular está mais ligada à mimesis: o ideal é fazer uma tão bem e tão próxima da outra quanto aceitável facilmente.

Trabalhando com a idéia de mimesis e poiesis; vemos que o minueto era mimesis, depois foi para uma abstração à medida que a música (na História) foi pedindo coisas.

A música popular existiu sempre. A música erudita existiu depois. A música popular é uma expressão etnológica. A erudita, não. A música erudita é uma necessidade poética, profundamente ocidental, em torno da idéia de música.

Mas quem fazia a música erudita era gente originária do povo que, por força da música erudita como História desenvolvia a idéia da poiesis, mas trazendo, cada um si próprio, a verdade musical (mimesis) de sua realidade social de classe. O músico era um funcionário como o cozinheiro. E o cozinheiro não cozinha, para o rei, da mesma maneira como poderia ter cozinhado em casa. É nesse processo de cozinhar para outra classe que passa a modular a “alimentação” para a "gourmandise".

A música popular é a maneira de um povo se expressar e se identificar. Mas quando falo de música popular não falo da música (mesmo cantada pelo povo) no capitalismo. Aqui, ela é popularizada. Isso é uma popularização das piores besteiras para anestesiar as massas. Hoje, a música sertaneja não é do sertão, mas de veredas globalizadas. Os sertões são diferentes, e então o povo se identificava através da música. E tinha uma sabedoria enorme! Hoje a música sertaneja é igual à música "country" americana, que é igual à baboseira musical de qualquer parte do mundo.

Antigamente, a música popular alimentava a música erudita. Mas, hoje, a música popular se nutre da música erudita; e isso começou com os Beatles, que é um sintoma disso. Na melhor das hipóteses, o que se verifica, é que nem isto mais está na desordem da globalização. Outro exemplo de vitalidade, ainda, da música popular nutrindo-se da música erudita, são as produções de orquestras de dança americanas dos anos 30 e 40.

Tudo é mimesis e poiesis, o que é legal. À medida que Beethoven acelera o minueto, ganha outra vivacidade e vira scherzo. E, depois, aparece Mahler, que imanta a música erudita pela música popular, utilizando marchas, valsas, árias de operetas etc. Foi um momento de

mimesis, mas tão extraordinário, que aparece decididamente o outro lado da questão: a poiesis. Mas essa é uma outra questão que passaremos a investigar.

[Dá uma explicação da História Econômica da Música]

Aula VI_8/14	*Data: 14/11/2000*

O minueto por ser uma imitação da realidade foi adquirindo qualidades de quem imitava: estabelecendo-se, depois, como uma dança moderadamente mais lenta. E o porque do minueto ir acelerando-se também tem uma explicação: ninguém mais dançava aquela dança. Os que costumavam dançá-la já haviam perdido a cabeça. E o barroco não existia mais. E Beethoven, porque tinha um compromisso com a linguagem, "descobriu" o scherzo.

O scherzo e o minueto têm, em comum, o seguinte: compasso 3/4 - vez ou outra 3/8. Do ponto-de-vista morfológico, são uma forma **ABA**. Por isso não faz sentido estudar o minueto e o scherzo como formas.

O **A** é dividido em **aabba**; o trio: o minueto tem um trio e isso é interessante. Mas não se sabe se no povo já era assim ou se isso veio da nobreza. O trio, sem dúvida, a patente de um maior desenvolvimento lingüístico. A parte **B** (trio) (**aabba**), que é o contraste, é, na origem, feito com três instrumentos, e pode ter vindo do "tutti e solo" do barroco. J. S. Bach fazia, em lugar do trio, um segundo minueto.

A' (**aba** + **codeta** ou **coda**). Geralmente a **codeta** existe, mas a coda nem sempre. Observação: em alguns casos, quando a reexposição de a tem uma forma de variação, segue-se a e b por escrito.

O scherzo, no século XIX, passa a substituir o minueto em sinfonias. Tudo o que vimos é o que minueto e o scherzo têm em comum. Agora vamos para o que eles não têm em comum.

O scherzo é mais desenvolvido, geralmente o **b** de **A**.

O tempo e o caráter: o minueto tem um andamento lento, grave e gracioso, com a semínima pontuada variando entre 60 e 70. O scherzo tem o andamento rápido, jocoso, diabólico e tem o stacatto como articulação. A semínima pontuada varia entre 100 e 120.

Essa é a base do trabalho. Vimos o que têm e o que não têm em comum. Em seguida vamos analisar alguns. Vamos ouvir minuetos. Atenção e tentem marcar o que pensam em um papel. [Faz ouvir o minueto da Sonata op. 2, nº 1, de Beethoven] Tudo bem para todos? [Alguns alunos não conseguiram entender a forma] [Faz ouvir novamente] [Faz ouvir mais uma vez e pede aos alunos que ainda não compreenderam que sigam com a partitura] [Faz ouvir o minueto da Sinfonia 40, de Mozart]

Toda vez que se está ouvindo uma peça, há de se reconhecer a forma, senão o que se está ouvindo? Toda vez que ouvirem, estejam ativos, percorrendo a peça. Vamos ouvir um scherzo agora. [Faz ouvir o scherzo da Sonata op. 2, nº 2, de Beethoven] [Faz ouvir novamente com a partitura]

O que é que existe, nesse scherzo, de scherzo e não de minueto? Gestualidade diabólica. O que o scherzo fez foi substituir aquela gestualização nobre por algo mais sapeca. Diabólico, mas não no sentido dramático. Peguem algumas partituras da 2º Sinfonia de Beethoven. [Faz ouvir o scherzo da Sinfonia 2, de Beethoven; com os alunos acompanhando a

partitura] Está claro? Há, na partitura, um momento mais desenvolvido. Sabem qual é? (Sim) Preciso repetir? (Sim) [Faz ouvir novamente]

Em linhas gerais, esse daí se coaduna com tudo o que dissemos do scherzo. Vamos ouvir mais um scherzo. O que é importante é ouvir o B (trio), i.e., perceber a diferença entre o trio e a parte A, como elas se comportam, etc. [Faz ouvir o scherzo da 7ª. Sinfonia de Mahler] Não há uma sétima que preste! Só vou achar que presta quando puder ouvir o bandolim e o violão na "Nachtmusik". Deu para ouvir o scherzo? (Sim, um pouco)

A primeira coisa que eu queria dizer é que Mahler não é um compositor tonal. Então, aquele esquema que é para a música tonal, ele não segue. Mas segue algumas coisas. Espero que pelo menos o trio vocês tenham ouvido aí dentro.

Ele não se conforma exatamente. Em linhas gerais, sim. O que? O espírito. Se bem que o mundo de Mahler era outro e isso foi antes das duas grandes guerras. Não poderia ser como se nada tivesse acontecido. O espírito está mais conturbado com essa diableria, que é mais dramática do que a de Beethoven, que está mais para brincalhona.

Em linhas gerais também tem um ABA. Quem não ouviu isso, dê um tiro no ouvido. O contraste do trio etc. O que tem de diferente é que aqui é mais desenvolvido. Se Beethoven já desenvolveu o minueto e chegou ao scherzo, imaginem Mahler.

Esse scherzo começa com uma introdução, que é um vir a ser alguma coisa, é um caminhar para algo, um vislumbre do que pode ser. E essa introdução está dividida em duas partes: uma é o pontilhismo (antes da barra dupla). Depois da barra dupla, começam os violinos [Canta a parte dos violinos] Então, há o pontilhismo e depois ele começa a mostrar gestos de valsas. São sempre fragmentos, estilhaços, que ele está recolhendo e formando fragmentos.

Até que no **a** de **A** organiza-se a primeira valsa que tem, sob si, uma onda portadora. Depois tem-se a segunda valsa, que é **b** de **A** (com o acompanhamento típico baixo, acorde, acorde) e que é mais áspera. Aí ele retoma um pouco o pontilhismo. Notem que, tanto **a** como **b** têm algo em comum: um motivo que fecha. Esse motivo é o desenvolvimento de um dos estilhaços que ouvimos na introdução.

Então temos: introdução, valsa 1, valsa 2, introdução, valsa 1 ligeiramente diferente - mais sintetizada, valsa 2 que ele desenvolve mais e, no compasso 128, ele parte para o desenvolvimento, que é diferente do desenvolvimento tonal: ele desenvolve motivos e dispensa, de certo modo, o movimento modulatório. Até a barra dupla no compasso 131, que ou é uma **codeta** ou é um **episódio** (um **episódio** como **codeta**). É uma **codeta** porque fecha o desenvolvimento.

Daí vem o **trio**: já de cara o contraste com a densidade, etc. Há uma outra valsa, do trio, com, praticamente, os mesmos motivos. E a terminação é a mesma das outras.

Depois retoma o desenvolvimento (introdução), pega **A** de novo. No compasso 138 tem uma barra dupla, com uma transição e ele volta retomando a introdução e começa a usar agora a segunda valsa e vai desenvolver um pouco mais esse momento. Então, o desenvolvimento não é mais restrito (como no passado tonal): se espalha pela peça inteira.

Retoma **A** e, depois da introdução, vai direto para a valsa 2. Isto acontece porque tudo está muito desenvolvido. Retoma outra vez o tema da valsa do **trio**, e fecha com uma **coda** que parece que a valsa está morrendo, se estertorando.

Compassos: 1 - 12: Introdução

13 - 23: elementos de A

24 - 37: elementos de A

38 - 53: elementos de B

54 - 65: elementos de B

66 - 71: b + b'

72 - 85: retoma a introdução (a introdução está parada. Isso é muito mozartiano.)

86 - 96: a

97 - 107: a'

108 - 145: b

116 - 127: b'

128 - 159: b + b'

160 - 178: transição que leva para o trio

Notem que **A** está dividido em duas partes: na 1ª. tem 71 compassos e, na 2ª., 88. Vejam como ele está equilibrando.

179 - 188: trio 1

189 - 209: trio 2

210 - 246: trio 3

247 - 260: trio 4

261 - 292: transição de volta à reprise do scherzo

Scherzo: reprise.

293 - 312: introdução

313 - 333: a

334 - 344: a'

345 - 360: b

361 - 372: b + b'

[Nesse instante, o professor pára e se dá conta de que, por diferenças de edição entre sua partitura e dos alunos, os números dos compassos não são os mesmos: o professor cantou os números da marcação do regente em sua partitura. Isso, na verdade, nos pareceu um estratégia para forçar os alunos a analisarem a partitura, portanto, manteremos a idéia e a vontade do professor]]

472 - 504: coda de 33 compassos: coda final, que tem uma introdução dividida em duas partes: pontilhismo + improviso de estilhaços , gestos.

[O professor repete tudo] Antes de acabar, eu gostaria de dizer que fazer Mahler é tão rico que não haverá uma interpretação ruim. Mesmo se o cara não for bom, a própria orquestra pode revelar coisas diferentes. Geralmente acontece tanta coisa que um intérprete, mesmo bom, pode não ter revelado todos os acontecimentos.

Mas posso indicar algumas coisas que penso que estão um pouco melhores. A sinfonia 1, tenho uma gratidão pela interpretação do Bruno Walter. A 1 e a 9 são com ele. O próprio Mahler dizia que ele fazia milagres com isso.

A sinfonia 2, o melhor, para mim, é a gravação com Bernstein, da década de 60. A 3 eu gostava mais com o Horenstein. Outra boa é a do James Levine. A 4 tem mais de uma boa, mas a extraordinária é com o Szell. Tem também a do Otto Klemperer. A 5, do Scherchen, é maravilhosa. A do Kondrashin é inigualável.

A 6, tem uma lindíssima do Szell. A 7 não tenho uma predileta, porque não tem nenhuma que se ouça bem o violão e o bandolim. A 8 é a do Solti, que é excepcional principalmente na parte do coro. A 9 eu já disse. E a 10, do Scherchen, é inigualável. Mas como disse antes, essa são minhas preferidas. Mahler é tão rico que qualquer interpretação há de sempre revelar coisas.

Ouçam bastantes minuetos e scherzos das sonatas e das sinfonias de Mozart, Haydn e Beethoven. Sempre ouçam primeiro sem a partitura, depois com a partitura. Às vezes faça ao contrário.

Aula VI_9/14 Data: 21/11/2000

Esse capítulo sobre o **minueto** e o **scherzo** não teria interesse se não incorporasse o espírito e a idéia de Gustav Mahler, posto que, do ponto de vista morfológico, é pífio, já que a adição à idéia da forma **ABA**, neste caso, não valeria uma insistência sobre o **minueto** e **scherzo**. No entanto, em conservatórios, fazem-se minuetos e scherzos durante anos; também fazem-se fugas (verdadeiras "fugas" que se distanciam do propósito de indagações efetivas sobre a linguagem).

As reflexões sobre o Mahler é que justificam esse trabalho. E porque tentar entender Mahler? Em sua época, pouquíssimas pessoas o ouviam e menos ainda entendiam. Lembro de uma carta de Webern a Berg dizendo que podiam ir a outra cidade ouvir Mahler tocar uma de suas sinfonias. Viajariam de trem na segunda classe, poderiam fazer apenas uma refeição e voltar logo depois do concerto, de trem noturno, para não terem de gastar com a hospedagem. Porque não tinham dinheiro. Quem hoje, se tivesse vivido naquela época, se mobilizaria para ver um concerto desse? Mas Mahler ainda suscitou interesse de algumas pessoas. Webern e Berg, por exemplo. Dentre os regentes da época, poucos foram os que se interessaram por Mahler, salvo Webern e alguns poucos outros. Talvez se eu tivesse vivido na época dele, não me houvesse apetecido sua música, tal a bagagem de preconceito que carregamos. Só bem recentemente houve um ressurgimento de Mahler, por volta dos anos 60, através das interpretações de Mitropoulos e Bernstein. Mas, antes, o aluno de Mahler (Bruno Walter), sempre que podia, incluía uma peça dele em seus programas. Um cara da música séria não aceitava Mahler, porque o centro de interesse do autor da *Ressurreição* estava focado mais sobre a densidade de significado do significante de que pelo significante histórico, tal como praticado no quadro da música erudita.

E na música erudita, o que conta – para valer – é o significante em orgânica relação uns com os outros: sintaxe que se revela como semântica. A música erudita tem esse nome porque apela para o conhecimento. A música popular só pede que você faça parte de uma comunidade. Era assim. A música popular era o resultado imediato de toda uma cultura de uma comunidade. Assim como se aprendia a falar, se aprendia a música que uma comunidade produzia. Assim também era a ciência do campo: os caras sabiam ler a natureza, aprendiam isso como aprendiam a falar, como aprendiam a música de sua comunidade. Então, a música estava muito ligada ao que a comunidade fazia e era: servia para o trabalho, para festas, dias

santos etc. E tinha, a favor dela, toda uma comunidade que a fazia, no campo das relações sociais. E os caras que se sobressaíam deixavam sua marca e eram absorvidos pela comunidade. Porém, quem fizesse música erudita teria de aprender a falar uma outra língua, originária de outra tradição, onde o conhecimento acumulado era vasto e obrigatório para a compreensibilidade. Mas traziam para a música erudita, a vitalidade da música popular; a ciência popular também teve esse papel frente à ciência erudita. E como os compositores, no passado, eram recrutados dentre os membros do povo, era natural que as músicas populares dotassem a música erudita de uma vitalidade própria das camadas populares.

Portanto, desde a Renascença até os clássicos, pelo menos, não havia um fosso tão grande entre a música erudita e a popular. O que aquela tinha mais que essa era um testemunho de um conhecimento. A música popular é edificada pela experiência vivida por uma comunidade: como expressão, como identidade das pessoas do grupo (em sociedade). Claro está que não nos referimos à música popular como aquela popularizada pela mídia nas sociedades de consumo para o "entretenimento" das massas, para dopar seu intelecto: para acomodá-la às obrigações transformáveis em lucros para seus exploradores. Na música popular, muito mais forte e decisiva é a contribuição da coletividade de que a do indivíduo. Já a música erudita baseia-se em contribuições mais individuais. O que há de coletivo nela está ancorado na prática de sua história e na mediação do sistema de referência operado em cada momento de sua história. No mais – a música erudita é a cristalização do testemunho criador do homem histórico, no âmbito de uma linguagem sumamente erudita. Por isso não há música erudita para as massas no capitalismo: porque para apreciá-la, ou se tem o conhecimento, ou não se chega à compreensão de seu significado próprio. Mas, com a industrialização, o fosso entre a música popular e a erudita foi aumentando porque as pessoas foram expulsas de seus lugares (seus lugares de origem que foram roubados e transformados em propriedades particulares dos exploradores). O povo, tendo sido obrigado a sair de suas comunidades para sobreviverem. Com a industrialização, a vida no campo tornava-se dificílima, obrigando as pessoas a migrarem para as cidades, em busca de sobrevivência a partir do sangue e suor que deixavam em forma de lucro nas linhas de montagem. Nas cidades, as gentes do povo perdiam a raiz e a identidade. E trabalhavam cerca de 17 a 20 horas por dia. Então, aquela massa perdia seu centro, sua origem, sua identidade. E o que é que se ia fazer para essa gente não enlouquecer, antes de muito produzir para os donos do capital? Criaram para elas canções de amor, de saudade e de ilusões. Como as populações citadinas eram originárias das mais diversas origens e identificações culturais, foram produzidas, para elas, canções de fácil entendimento (e certamente de mesquinhas invenções) para que pudessem ser utilizadas por todos, independentemente de suas origens.

No começo, essas músicas deviam ser feitas por caras de algum conhecimento e, nesse período, a música popular já não animava mais a música erudita, mas ao contrário: eram resquícios mais simples e facilitados da música erudita que passaram a constituir o material musical que, "vulgarizado", comporia as músicas populares. As comunidades de origem tinham se transformado em multidões que se acotovelavam, sem se conhecerem, pelos portões das fábricas. Não é à toa que mais recentemente fenômenos como os Beatles não deveria passar desapercebido para um estudioso de sociologia. Há nas canções dos Beatles resquícios até de música eletrônica que nem ultrapassavam muito os estúdios e parcas salas de concerto.

Quanto a Mahler, essas digressões anteriores devem servir de apoio para nosso trabalho de hoje.

Mahler fazia algo estonteante: ou pode ser sublime, ou cria as mais incômodas vulgaridades. Mahler traz essa novidade: interessa-se pela música ao nível significado e não como significante. Notem que, desde o começo do curso, estamos trabalhando a mesma coisa em estágios diferentes, porque a música é uma coisa só. Os compositores como Stravinsky,

por exemplo, estavam preocupados com o significante. O que Mahler traz para a História da Música é o interesse pela beleza do que o material musical pode significar.

A tensão entre o vulgar e o sublime é um dos pontos que vale sublinhar, com respeito a Mahler. Agora vou acrescentar um pouco mais. [Conta, resumidamente, a biografia de Mahler] A cidade em que Mahler nasceu era um acampamento militar. E um acampamento militar não é uma comunidade nos moldes anteriores à Revolução Industrial, porque cada soldado vem de um lugar diferente. Para unificar esse conjunto tem-se, sobretudo, a música militar. E, no império austro-húngaro, essa música eram os toques militares: toques de recolher, toques de alvorada, de sepultamento etc. Consistia, também, em uma música de coreto: os dobrados, as marchas militares, que por influência européia, depois tivemos por aqui. Tinham as marchas, dobrados e valsas de coreto e as clarinadas. E é interessante notar que as marchas de procissão, no Brasil, são influenciadas pelas marchas austríacas, espanholas, italianas. Mahler ouviu tudo isso e teve uma formação de música erudita excepcionalmente boa, desde criança.

Os pais de Mahler se desentendiam muito e brigavam outro tanto. Um dia, o pequeno Gustav Mahler fugiu desesperado de uma dessas brigas, e ao transpor a porta de casa para a rua, bateu, sem querer, em um órgão de barbarie (realejo) que começou a tocar uma canção vulgar e alegre. No momento mais terrível! Anos mais tarde, em uma consulta com Freud; vejam: uma única consulta. Não é como hoje. Nem necessitava de muita freqüência. Freud, nessa única consulta, fez uma dedução interessante que se imortalizou porque seu aluno (Jones) anotava todas as conversas com o mestre. Ele, Freud, associou o episódio desse pequeno incidente que Mahler mal se lembrava e concluiu: quando Mahler correu daquela briga e acionou, sem querer, aquele órgão, aquela música, que era a menos apropriada para o momento, fez com que ele associasse tragédia e vulgaridade. Essa é a idéia de Freud: em Mahler tragédia e comédia estão muito contíguas.

Havia a música (erudita) que ele estudou, mas também havia a música da vida (que soava em sua volta sem ser demandada e sem pedir licença para ser escutada). Passamos pela vida, onde cada um tem seu papel, mas onde todos ouvem aquela música que se toca um pouco por todo lado: o rádio, um gramofone, um cantarolar displicente mais acolá, como música incidental da vida. Mahler interessava-se por essa música, por seu significado. Por isso ele traz tudo diretamente da vida para dentro das sinfonias. Se uma valsa em uma sua sinfonia soa vulgar ela é, antes de mais nada, uma expressão da vida em sua vulgaridade. A Mahler, não lhe interessa rotular, a partir de qualidades aprendidas da música erudita, as músicas "populares" para as quais ele abre as portas de suas sinfonias. O que elas significam como sinais da vida é o que, a ele, interessa irremediavelmente.

Isso é parte imensa de todo o significado da obra de Mahler: a valsa representa o povo. A marcha é a música de cena da vida dele, quando desde pequeno viveu em um acampamento militar, mais toda sorte de música de clarins e de tambores. Uma outra coisa é o conhecimento que ele adquiriu durante os trabalhos de preparação no Conservatório de Viena. Juntando tudo isso, soma-se uma enorme capacidade de inventar coisas que ninguém nunca ouviu. Então, eu diria que a obra de Mahler pode ser dividida em diferentes fatores: a música erudita (conhecimento), valsas, marchas e capacidade de invenção sublime e única.

Vamos estudar o porque desses dois núcleos: valsa e marcha. As valsas, porque eram o povo. E Viena, em especial no fim do século passado e princípios do seguinte. E as marchas porque eram a tragédia do homem, o destino de um oprimido: o soldado. O que vai para a guerra e conquista as benesses para serem usadas pelos donos do poder. Por essa situação ele se apaixona pelo significado das marchas. Por tudo isso, queria que fizéssemos uma escuta de Mahler.

As valsas estão presentes em todos os scherzos de Mahler. Para ele, o scherzo é a valsa. O scherzo, na História, é a abstração do minueto, que, antes, fora a realidade que se copiava: não esqueçamos que o minueto era, em sua origem, uma dança de camponeses que, ao ser transportada para a corte, perdera sua vivacidade; mais lento, arrastando-se, transformou-se num minueto das Cortes. O scherzo, portanto, é uma abstração do minueto. Mahler, ao fazer o seu scherzo, utiliza-se de dados da realidade: a valsa, em um processo espiralado em que realidade e abstração reencontram-se em diferentes momentos no tempo, em direção à mais cabal poiesis. Quanto às marchas, vamos encontrá-las nos alegros e finales das sinfonias.

CODA: Relacionar um compositor do século XX como Shostakovich com Mahler não parece estranho. O que mais salta aos ouvidos quando se escuta Shostakovich é a verificação do quanto Mahler deve ter servido de caução para este compositor e para a música soviética, de um modo geral. De um lado temos, na música de Mahler, as mais sublimes invenções possíveis a um compositor na aurora do século XX; e ao próprio Mahler que nos assalta com as mais críveis vulgaridades incorporadas à música erudita no século XX. Em um pólo, as mais surpreendentes abstrações e, no pólo oposto, as banalidades, via Mahler, as mais sublimes. Em um pólo, fulgurações de abstrações e invenções inauditas. No outro pólo, sobejos da mais indigente música popular.

A música erudita, parece-me, está sempre em caminho, em progresso, em direção à abstração, à invenção, à força e beleza que só sutilezas de estruturas podem revelar. O minueto, como vimos – na origem, uma dança popular (da gente de Poitou); quando incorporado à música erudita perde muito da vivacidade garantida sempre pela vitalidade de um povo, e ganha, nos salões de baile da Corte, em lerdeza (posto que tornou-se muito mais lento), em graça sublinhada pelos ademanes das rendas das vestes dos nobres, donde a nobreza com qualidade referida nos tratados de composição , desde tempos idos. Do salão da Corte para as sinfonias não foi necessário milagre nenhum: mas o processo de abstração próprio da concepção da música erudita aceleraram-lhes muito os passos e, logo, logo chamar-se-ia de scherzo.

A música soviética, por força da Revolução de 17, retorna às fontes populares para a melhor satisfação do povo soviético. Não é, pois, de estranhar, que um compositor soviético, em um primeiro momento, com força de imaginação e a intuição dos grandes criadores, tenha vindo em busca, no ocidente, de Gustav Mahler, como caução para a sua empresa. Não que não existisse, na música propriamente russa, compositores modelares para a solução de problemas composicionais que a música soviética demandava: um Rachmaninoff, este sim, um verdadeiro milagre que possibilitou, nos alvores do século XX, a aparição (já fora de tempo), mas pela força de sua grandeza (sempre a tempo), da música de Rachmaninoff, o último romântico. Outro modelo para o jovem compositor soviético dos primeiros momentos, sem dúvida, foi Scriabin, que principiou imitando Chopin, e em seu caminhar pela invenção atinge uma das mais concretas abstrações da História da Música do século XX. Scriabin da décima sonata, Scriabin de Prometeus!

[Adendo: Algumas falas do professor sobre o nacionalismo na música brasileira, que estavam espalhadas entre os comentários sobre a música soviética e o significado em Mahler, foram transportadas para cá]

A música nacionalista, como escola, aqui no Brasil e na América como um todo, foi um evento decrépito e indigente. Se, no século XIX, o nacionalismo teve sua vigência

garantida pela verdade, naquele momento, da ideologia burguesa que defendia, em cada país, o seu lugar na História, isto acomodava-se aos fatos de então. Mas, quando em pleno século XX, após a Revolução de Outubro, e frente à crescente consciência da classe trabalhadora de todos os países de que deveriam unir-se independentemente das demarcações geográficas impressas nos mapas elaborados por seus exploradores, a questão do nacionalismo torna-se irrisória e reacionária. Tanto que a escola nacionalista é fruto da pequena burguesia que apoiava os exploradores.

Só por completo engano ou ilusão insofismável é que um comunista que se prezasse teria sido adepto fervoroso desta escola. Sem dúvida o nacionalismo musical é coisa "deles": da pequena burguesia intelectual.

Do ponto de vista revolucionário, o nacionalismo musical é ineficiente porque jamais irmanou o povo, a classe trabalhadora de fato, dos países em que aconteceu. A gente do povo sempre estranhou e não suportou o "estado de coisas" a que foram submetidos "restos" de sua cultura. Mesmo considerando-se que a cultura do povo, a esta altura, já se impregnara (e muito!) da música popularizada com a qual os corações e mentes forma embalados, entorpecidos.

E o grande mal está em que os "restos" de cultura musical erudita que foram ajuntados aos restos de cultura verdadeiramente popular não provaram eficácia nem para a cultura popular, da qual continuou estranha, nem para a cultura musical erudita, para a qual soava desgastada porque envelhecida e banalizada frente às conquistas culturais, mesmo pequeno burguesas, enquanto o nacionalismo musical crescia como um câncer, fadado à danação.

O que não quer dizer que alguns grandes criadores não possam ter se apropriado de elementos da cultura popular como material musical para suas criações. Então, no momento em que fez enorme e intranquilíssima falta um sistema de referência universalizante é bem possível que alguns criadores, devido a uma definitiva compreensão de dados do folclore, possam ter utilizado esses dados como material musical a ser operado em plena tensão dialética com o conhecimento musical verdadeiro desenvolvido até o século XX. Nestes compositores é perceptível o quão de transubstanciação foram plasmados os materiais musicais advindos de fontes populares. Alguns exemplos possíveis: Bela Bártok, para quem o folclore não era "folclore" de um só país (como soa marviosamente aos ouvidos de um fascista), e sim, bem compreendida a linguagem original, eticamente louvável porque emanando de um povo não totalmente submetido às imposições capitalistas, da qual tomava de empréstimo alguns dados para re-elaborá-los com o que havia de mais novo e vivo na música erudita de seu tempo. Ou para Villa-Lobos, dada a sua enorme ignorância e má formação de sua escolaridade, a música do povo, especialmente da cidade, dos subúrbios, era-lhe tão familiar, que foi a este material musical que ele aplicou não o conhecimento, como Bela Bártok, mas a intuição de um dos maiores gênios da História da Música para a produção de sua Arte. Falar de Villa-Lobos não é falar de escolas nacionalistas, mas de um gênio singularíssimo em que a sua ignorância só não foi maior de que sua genialidade e que logrou ser não só um dos maiores criadores do século XX, como de toda História da Música.

Codeta: [Havia sobrado, na revisão desta aula, à maneira da CODA anterior, uma passagem que, embora singela, pareceu importante ao escriba, por isso se encontra aqui]

Vou dar, agora, os elementos básicos para se fazer uma boa música:

- Solidão; para decantar as coisas na solidão: as idéias, os problemas, as soluções;

- Conhecimento básico da História;

- Consciência básica da História

Os Beatles não conseguiam a solidão, mas ficaram de orelhada. Por isso tantas influências. Eles faziam canções sobre canções, às vezes. E algumas são geniais!

Aula VI_10/14	***Data: 28/11/2000***

Ouvimos um pouco de Mahler? (Não) Continuando, queria dizer que o que é surpreendente na obra dele é que, ou as coisas têm sentido, ou apodrecem. E uma das coisas mais sérias a se falar sobre ele é que ele buscava desesperadamente o significado. E, hoje, não há significado. As coisas não têm significado. A não ser o significado ditado pela economia de mercado.

A base de Mahler é olhar o significado. Todo signo tem um significante e um significado. E ele poderia fazer significantes, por isso buscou o significado. O que ele tem de grande? É isso: buscar o que há de mais fundamental no signo: o significado. O significante, qualquer um dotado de imaginação pode criar um, mas criar um significado, só o que há de mais fundamental na História é que pode chegar a dotar um significante de significado: a expressão da essência de toda uma coletividade.

O segundo ponto de interesse no trabalho de Mahler é "o que fazer com os significados?". Somente um cara que faz significantes sabe organizar significados. E, em última análise, ele vai nos surpreender pela ordenação dos significados: pela ordem do discurso. E a função do discurso é ter significado.

Como se ordenam os significados? O que indica a força de um criador são os sintagmas. Ele pode até malversar os signos. Saber ordenar um sintagma é outra coisa. Um sintagma é um discurso. Ele chegou a isso tendo uma noção tão forte de um sintagma musical (por força de ter sido um verdadeiro Atlas a sustentar o peso de toda História da Música). E não deixemos de lado o assinalar que um sintagma verbal é uma coisa, mas o sintagma musical, na época de Mahler, constituía um problema quase intransponível (posto que faltava, já, um sistema de referência normativo).

Na linguagem verbal, o significado é o ponto fundamental. Na linguagem musical, não. Há de se pegar os parâmetros e ordena-los. Ordenar um sintagma musicalmente é por em ordem um discurso compreensível prenhe da mais alucinante simultaneidade. E ele tinha uma grande noção de simultaneidade, por isso tem um sintagma que parte de dois princípios fundamentais: a justaposição e a sobreposição. São duas qualidades distintas. Um cara como Mozart, por exemplo, tinha um trabalho muito bom com a justaposição, mas nem sempre a sobreposição chama a atenção. Mahler tinha uma enorme consciência da sobreposição de informações. É o mais veemente contrapontista do século XX, porque em vez de rascunhar imitações "históricas" de contrapontos datados de dois séculos atrás, ele escreve um contraponto de contrapontos.

Mas para haver sintagma, o mais importante é que haja paradigmas. Sem eles, não há sintagmas. Mas quando o paradigma não quer dizer nada, o sintagma também não diz. E Mahler toma, como paradigma, o significado dos signos musicais; e isso vai interessar. As valsas formam um eixo paradigmático, por exemplo. Vamos a isso.

Valsas: propostas semânticas (diversificadas de: timbres, caráter, gesto, densidade, tempo, intensidades, etc). Para ele, valsa era isso, e era aquilo que se dançava nas Guinguets, nos salões da alta burguesia, e que se espalhavam pouco pelas veias de todo vienense.

Sintagma: um scherzo em particular.

O porque das valsas, eu já falei em outro encontro. Como uma valsa se une a outra e depois a uma terceira, e a várias simultaneamente e ainda a como reaparece no tempo, assim é um scherzo de Mahler. Mas uma valsa é, sem dúvida também, a manifestação de um caráter, e de como os caráteres se entrechocam no sintagma, isto diz de um sintagma em particular: de um dos scherzos de Mahler. Por exemplo, uma valsa lenta e triste está ao lado de uma vivacíssima, kitsch, até, e com isso ele vai dizendo coisas. Como palavras em uma frase. É assim que ele pensava as valsas. Exemplo. [Faz ouvir o Tempo di Minueto, da Sinfonia no.3, de Mahler, sob a regência de James Levine] Essa gravação é ótima! Quantas valsas vão aparecendo! Isso dá a idéia, acho, do que a gente quis dizer. Poderíamos trazer mais exemplos, mas em vista do pequeno interesse, acho que já cumpri meu papel. O que tínhamos combinado é que discutíssemos os exemplos, e não que eu mostrasse os exemplos.

Quando vai se falar do scherzo mahleriano, é como se a gente falasse de um sintagma de paradigmas de valsas.

Outro eixo paradigmático são as marchas.

Marchas: vierlich (solene), dobrado (Militarkapelle), triunfal (aux flambeaux), militar, fúnebre, nupcial etc.

Sintagma: Marchas que corporificam os **alegros** e **finales** das sinfonias. As marchas não são diferentes do significado que ele encontrou nas valsas. As marchas formam sintagmas especialmente significativos no quadro do pensamento do autor do Canto da Terra. Desde cedo ele ouvia marchas (no acampamento militar de Iglau) e, depois, isso foi adquirindo um significado profundo, que é o da existência do homem: a música incidental de sua biografia. E, depois, quando ele vai contar isso, com a sexta sinfonia, que é autobiográfica, ele chega a passar mal de saúde, tal a profundidade com que a música exprimia suas vivências: e não é à toa que ele se figurara como uma marcha. O trágico destino do homem, o destino do soldado (do homem a soldo) confunde-se, para Mahler, com a destinação das marchas. E lembro, agora, do trágico destino do soldado Wozzeck. Agora vou dar um exemplo com uma gravação fora do comum. [Faz ouvir o 1º movimento da sinfonia nº. 5, de Mahler, sob a direção de Kondráchin]

Queria falar de outros tipos de paradigmas que não formam um conjunto como o das valsas e o das marchas. O que eu vou falar agora forma um conjunto apenas por estarem assim agrupados, já que têm em comum o fato de intervirem no sintagma como linguagem figurada.

Linguagem figurada como paradigma: clarinada (bugle call), a fanfarra, o coral;, a canção (lied), a paródia, o movimento cromático descendente e, finalmente, a proposição "ewish", em que a melodia tem intervalo de segunda maior e o acompanhamento em terça maior reiterada com trêmolo. Ewish significa eternidade. Um bom exemplo disso está no fim da última dentre as que formam o conjunto da Canção da Terra.

Isso é muito comum para Mahler. Ele tinha as coisas praticamente no domínio da linguagem verbal, como esse caso de cantar "Ewish". O movimento cromático descendente tinha um sentido de pesar no madrigal e ainda no primeiro barroco, quando os textos diziam de coisas ruins. Porque o primeiro barroco é um momento em que a música renuncia a tudo para dizer bem a palavra. E com essa proximidade com a fala, Mahler também toma esse

compromisso. Mas sem perder de vista sua natureza mais íntima no que diz respeito às simultaneidades. Essas coisas funcionam assim em Mahler. Quando aparecem esta sorte de paradigmas que estamos mencionando agora, Mahler está sempre tentando dizer alguma coisa!

Outras sortes de sintagmas: acontece como um parêntesis, sínquese, anacoluto, antítese, ou como um apóstrofe. Desta maneira, esse grupo, que não é exatamente um grupo (apenas agrupei para facilitar o trabalho) acontece em toda obra de Mahler, e em quaisquer dos movimentos das sinfonias.

Ele usa todos esses estratagemas para modificar o significado do que está acontecendo naquele momento em determinada obra. Alguns exemplos: "A grita da gente se alevanta ao céu". Notem que é uma sintaxe figurada e, para compreendê-la temos que mudar a ordem da frase: "Da gente, a grita se alevanta ao céu". [Cita mais alguns exemplos de figuras de linguagem] Vou ainda falar de mais alguns traços desses e, em seguida, ouvir e concluir no próximo encontro.

Considerando, ainda, os traços paradigmáticos mínimos, por exemplo, menino/a. Isso é um traço mínimo (trocar o por a), mas muda o significado. São mínimos, mas funcionam como agentes capazes de conotar, na obra de Mahler, paradigmas de qualquer espécie.

Outra sorte de paradigma: Naturlaute (motivo com intervalo de quarta justa significando o som da natureza), Jodeln (canto típico do Tirol), zigeunerei (portamentos, violino solo, sforzandi etc)

Naturlaute é que Mahler tinha um “defeito” de ceder um pouco à fala, algo da música. A música não é duplamente articulada. De algum modo isso aconteceu também com a era do Madrigal. Com o Mahler também. Para ele, toda vez que uma quarta justa acontecia, era como se aquele fenômeno acústico fosse o significante da Natureza como significado.

O Jodeln, em Mahler, é representado, geralmente, por uma sexta maior: era o canto característico dos pastores dos Alpes, que cantavam auxiliados por falsetes. Para Mahler, isso também é outro motivo de canto da natureza.

Zigeunerei é a ciganice. Não há essa palavra em português, mas em alemão, sim. Porque eles tiveram muito contato com os ciganos. A música cigana era muito forte na Europa: aquela maneira de tocar violino “cigano,” cheios de ênfases, de portamentos, de gestualidades.

Isso aconteceu no sintagma como elementos determinantes de kitschinização (pathos) = danças, que são uma maneira de falar das paixões humanas. Toda vez que ele põe isso, está dizendo alguma coisa. Tornar kitsch é exacerbar um sentimento.

Idéias paradigmáticas são as Klangfarbenton (as mais inauditas invenções timbrísticas), Klangfarbenacord (acorde de timbres) e a Klangfarbenmelodie (melodia de timbres): isso intervém em quaisquer dos movimentos das sinfonias. O que isso quer dizer exatamente é muito difícil precisar, mas diz algo que devemos tentar escrever.

Queria falar do tempo como paradigma. Em Mahler, isso é possível.

O tempo como paradigma: suspensão do tempo (indefinição temporal), a definição do tempo e, finalmente, a concatenação de tempos de diferentes definições.

Sintagmático: os paradigmas de tempo são sintagmatizados nos adágios, em especial. Os adágios mahlerianos são manifestações de feitos temporais. Mas não é só nos adágios. Isso aconteceu no *Tempo di Minueto* que ouvimos há pouco. Mas lá os tempos das valsas são

importantes. Nos adágios não. Os tempos é que são importantes. Ele passa a idéia da trama dos tempos. Ouçam Mahler, ainda durante essa semana, para fecharmos o trabalho.

Peguem aquelas palavras (infelizmente) desconhecidas que mencionamos há pouco e procurem no dicionário, porque lá há exemplos que deixarão ainda mais claro o que falamos aqui.

[Faz ouvir novamente o primeiro movimento da sinfonia nº 5, de Mahler] Tentem ouvir o que falamos.

Aula VI_11/14	***Data: 05/12/2000***

Hoje vamos fechar o Mahler colocando dois ou três subtemas para terminar. Queria falar um pouco da linguagem. Aprender uma língua é aprender um conceito. A língua é o mais fundamental de uma necessidade, das mais básicas do homem: a necessidade de comunicação. E é fundamental pelo fato da linguagem ser um dado coletivo. Isso faz com que o homem pense o seu semelhante. O homem é, ao mesmo tempo, singular e coletivo. O capitalismo nega um desses lados do homem: o coletivo. A não ser quando pensa o coletivo em termos de animais a serem explorados e de coletivos de compradores em tempo integral.

Há coisas que ninguém pode fazer por você. Comer, por exemplo. Ninguém pode sentir por ninguém. O capitalismo faz todos os universos serem um só: o individual, o ego, a vaidade, porque faz corpo com o capital. Mas o homem tem, ao mesmo tempo, em sua origem, uma capacidade para amar, uma vocação para o amor e o capitalismo bloqueia esse apelo. Mas o capitalismo acende e mantém o poder do ódio: suas guerras, suas violências, seus filmes. Por isso, o capitalismo também te queima como indivíduo.

Aprender uma língua é aprender um conceito. A primeira língua é assim. Quando aprendemos outras, traduzimos os conceitos da língua mãe primeira. Um homem só, não existe: um homem enlouquece quando está sozinho. A língua, portanto, é parte da dimensão coletiva do homem.

O que isso tem a ver com Mahler? Tudo! Isso é uma parte importantíssima. Como acontece a coisa. A língua tem o significante atrelado ao significado mas, antes disso, a coletividade e o conceito. Por isso, ao aprendermos música, não podemos traduzir: temos que aprender o conceito.

Quanto ao Mahler, falo sobre o processo de imitação. A imitação está na raiz. Com o tempo, sendo capaz de maturar a imitação, chega-se a outro estágio: a abstração, a poesia. Toda arte tem algo de mimesis e de poiesis. Quando se chega a uma poesia pura, de tão pura, pode perder-se o contato com a realidade. É algo que está na confluência entre mimesis e poiesis. É muito interessante perceber esse processo, entender o que é a realidade. Sobram as coisas mecânicas do real, mas sem ser. A realidade é um conjunto de elementos que formam sua relação com os outros e consigo mesmo. A arte tem esse aspecto. No socialismo, isso foi muito procurado: uma arte realista. Uma realidade que fosse comum a toda coletividade. A arte abstrata, os soviéticos consideravam-na burguesa, porque muito individualista demais e não congrega as pessoas. É puramente pessoal. Eles buscavam uma arte que fosse mais vinculada à coletividade, portanto refletindo diretamente a realidade de todos.

Isso tudo, em Mahler, é o seguinte: a sua vocação, seu empenho fundamental era problematizar o significado. Assim ele entrou na realidade. E essa é a grandeza de Mahler: a

força do significado e a busca do significado. Imitou (olhou) tanto para Bach como para um compositor anônimo de valsas vagabundas. Mas no fundo deste olhar, desta imitação da realidade, estava a significação dela. Tal era a ânsia de significado em Mahler que ele tanto buscava imitar um Bach como uma valsa anônima das ruas. Em sua busca do significado em sua aceitação da realidade (tanto de Bach quanto de uma marcha rebarbativa, ou uma ingênua valsa das gentes) sua imitação (**mimesis**) dos modelos da realidade transubstanciam-se em uma **poiesis** singularíssima. Sua força não estava apenas no vincular-se à realidade, mas na transubstanciação do real em uma **poiesis** universalista porque originária diretamente do real e não das abstrações solipsísticas de um desprezível Tui.

O que é importante, ao chegar na imitação, é ter a capacidade de transmutar isso em poesia. E isso nem sempre fica claro. Mas, se compararmos a música de Gesualdo com as de seus contemporâneos, percebe-se que ele exacerbou os sentimentos, que era uma coisa que o homem estava descobrindo. A realidade estava ali, a imitação estava ali, mas a genialidade, naquela hora, estava em exacerbar os sentimentos.

Mas, no caso de Mahler, não. O que interessava para ele era o significado. Por isso ele foi à realidade, que é onde está o significado. Mas ele não imitou estupidamente.

A música de Chopin também se reconhece e influenciou o mundo inteiro, porque transmutou uma patologia do eu que começava naquele momento e que se circunscrevia muito claramente no mapa sem as ambigüidades da monarquia, no caso de Chopin, a Polônia.

Mahler foi, como criador, atrás do significado. Como Chopin que o buscou no folclore da Polônia. Esse momento de saber o que é poiesis e o que é mimesis, o artista consegue dentro da linguagem. E Mahler conseguiu isso através do sintagma. O paradigma não interessava para ele. Para Beethoven, não. O paradigma era tudo: o sistema tonal, que era comum a todos os artistas de seu tempo.

Mahler transmuta isso quando tenta tudo o que ele buscou em um sintagma: fez o discurso. Bricolagem. Pegar alguns objetos e construir, com eles, outra coisa. O "Touro", de Picasso, construído com um guidão e um selim de bicicleta. Mas antes de tudo, há o significado.

À propósito de Mahler, fala-se no sintagma da linguagem verbal. Pode-se dispensar isso quando se fala de Mozart ou Beethoven, mas não se pode falar de Schumann sem poesia. Mas nem se fala de poesia quando se fala de Chopin, por exemplo. Mas no caso de Mahler, há de se falar na linguagem verbal. E ele consegue isso juntando os signos no sintagma. Quando junta uma marcha com outra, vai criando uma cadeia de significados, por exemplo. Tem muito da ordenação do discurso verbal, mas tem muito também da simultaneidade e multiplicidade da escrita ideogramática chinesa. E se aproxima da língua chinesa quanto à concentração de significado. Imaginem a cabeça de um chinês! [Dá alguns exemplos de formação e significado de alguns ideogramas chineses]

Então Mahler funciona assim: junta as coisas mais diferentes e, com elas, constrói outro significado. O importante, para ele, pensamos nós, é como os significados se ordenam no sintagma. No momento em que já se carecia de um sistema de referência, o sintagma mahleriano adquire o *status* de um paradigma. Vamos ouvir um pouco, que é melhor do que falar. O que é importante é lembrar de alguns dados que são fundamentais. Pensar, antes de começarmos a ouvir, em duas ordenadas contidas no sintagma mahleriano. Uma, de caráter horizontal, manifesta a junção dos significados no tempo musical; a outra, de caráter vertical, manifesta-se pela polifonia, pela simultaneidade ao modo de um ideograma. A gente ouve hoje um pouco de Mahler e, no próximo encontro, algumas experiências minhas. E essas idéias devem ser trabalhadas. Não é só sentar aqui e ouvir. Tem de trabalhar isso.

Vamos tentar ouvir a 6ª sinfonia. Começa com uma marcha e essa introdução tem uma alusão a Schumann, bem caracterizada, da abertura *Manfredo*. É importante ter o conhecimento dessa peça para entender a 6ª. Tudo o que falamos hoje, nada disso funciona se não tivermos o léxico: sem repertório não se pode fazer esse trabalho: tanto é importante a História da Música até Mahler, como as músicas que se cantavam pelas ruas da Áustria em seu tempo. Todo o começo da 6ª. sinfonia vem diretamente do *Manfredo,* de Schumann. Depois da barra dupla começa o tema da marcha com que ele se auto-figurou. Os solos de trompete começam a aludir a alguma coisa. Com o retorno das alusões ao *Manfredo* há algo justaposto. Isso tudo dura um compasso e meio. E é fundamental! Uma alusão ao *Manfredo*, que é uma espécie de Fausto, que vende a alma ao diabo para possuir a irmã. O próprio autor, Byron, também era apaixonado pela irmã e foi amante dela depois. E me lembrei de um canto, o XX, de Ezra Pound sobre Sordello, de Byron: "Noigandres", O que isso quer dizer? indaga Pound. Ninguém sabe mais o que quer dizer "Noigandres". Perdeu-se o significado. Ouvindo esse início da 6ª., eu mesmo me pus a perguntar: "Manfredo, de Schumann, o que quer isso dizer?" Depois, sempre me perguntava, ouvindo a 6ª de Mahler: "Manfredo, de Schumann, o que quer isso dizer?" Algum tempo depois a extraordinária biografia do Mahler, de Louis Lagrange e também umas memórias da própria mulher de Mahler diziam: que ele tinha uma ligação estranha com a própria irmã. Não é à toa que, no momento de falar de si mesmo (quando da primeira exposição da grande marcha do primeiro movimento, ele tenha aí colocado as alusões ao *Manfredo*, de Schumann). Até que um dia ele conheceu a Alma, que seria a mulher dele. Ele tinha 43 anos e ela, 17. Mas ele só se casa quando arruma, para a irmã, um marido. Mas aqui, na sexta, sobre a alusão ao Manfredo, ouve-se também um fragmento indicativo do concerto de Liszt. A presença de Liszt, aí na sexta, sem dúvida, diz sobre o aspecto *Dom Juanesco* das relações de Mahler com algumas cantoras da ópera de Viena. Logo em seguida, a sexta sinfonia toca um cromatismo descendente como a indicar o tema da *Queda* (pecado original). Logo a seguir, uma justaposição inquietante: tímpanos e acordes maior/menor a figurar, a fazer soar o signo do destino. É uma expressão do destino. O que se cola a isso? Um coral do tipo luterano. Mahler era um judeu convertido. O Coral protestante tem, aqui, algo a apontar para a queda (pecado), mas também tem algo do apaziguamento que a Graça Cristã oferece. Não é à toa que após essa confissão que aparece o segundo tema da 6ª sinfonia, o tema de Alma Mahler, que é muito próximo do dele. Ele configurou tudo quase como alguém que escreve um romance. Após a apresentação do tema de sua mulher, a sinfonia desdobra, vindo de regiões muito escondidas, uma marcha sardônica, com um material próximo da *Sinfonia Fantástica*, de Berlioz, na figuração do inferno. Após a marcha sardônica, retorna o tema da Alma Mahler, que interrompe essa marcha. É tão clara a idéia, que depois disso há um momento inteiro de uma estranha calma. [Todas essas questões, sobre o primeiro movimento da sexta, foram anotadas pelo professor, de forma resumida, mas linearmente como a própria sinfonia, no quadro negro] É isso que vamos ouvir. Esses dados estão na biografia dele. Tenho duas sextas fantásticas. É a que eu mais gosto, por causa das implicações da autobiografia e da realização musical. Uma é essa, com o Szell e a outra, tenho-a em casa, do Hermann Scherchen. As duas são incríveis. [Faz ouvir o 1° movimento da sinfonia nº 6, de Mahler, com Georg Szell] Deu pra dar uma idéia? Toda a força dele estava no discurso, não no material musical propriamente dito e só, como pode ser o caso da maioria dos compositores.

Aula VI_12/14	*Data: 12/12/2000*

Para concluir o caso de Mahler tem duas coisas: como sempre, depois de cada capítulo desses tem alguns trabalhos práticos porque, enquanto elaborava os problemas teóricos, tentava passar para a prática operando pequenos trabalhos como o que apresentarei aqui, para que não ficasse só na teoria. Algo parecido com o que eu gostaria que acontecesse aqui.

Na realidade, mais de uma tentativa de operação com os problemas em torno de Mahler eu apresentarei aqui, agora. O primeiro deles foi o quinteto. E foi pensado como **ABA** e, depois, vou dizer como foi feito internamente porque pode servir de caução, de ponto de partida para possíveis outros trabalhos em um momento em que nos falta um sistema de referência universalizante. [Lê a peça – **Quinteto Fantasiestück II**, identificando as partes e mostrando a partitura]

Agora vou falar como foi pensada essa peça. A parte **A** consiste de três eventos simultâneos (falando-se de Mahler, isso é próprio). O primeiro evento está no fagote, que articula uma série de doze notas com transformações que vão afastando-a da série inicial. O material básico é a série dodecafônica e uma série de afastamentos, que são idéias que se pode usar a vida toda. Principais características: discurso melódico, campo de tessitura limitado, periodicidade com respeito aos três modos de duração (tercina, quatro e quintina). [Explica os procedimentos da peça] Uma periodicidade com relação aos três modos tais suas reiterações e uma densidade elevada com relação aos outros eventos.

O segundo evento está com a trompa. Um arco melódico articulado por longas durações: uma espécie de falso baixo. Características. [Interrompe-se, antes de oferecer as características do evento ao qual se refere, falando] Aliás, vale lembrar: é fundamental; definir bem as características de cada evento, de cada material, de cada tema, ou módulo, quando se está trabalhando com simultaneidade. Características: periodicidade da troca de freqüências a cada três tempos do compasso, onde há sempre um forte/piano; a periodicidade de cada mudança particular; no todo do evento existem duas diferentes manifestações: primeiro com uma estrelinha, que é uma nota repetida, que é um contraponto com o fagote. Com relação às notas, digo depois.

O terceiro evento é um movimento ondulatório em volta do **lá 3**, desenvolvido por flauta, oboé e clarinete, em três fases: 1) uma série de aproximações aleatórias por quartos de tons acima e abaixo do **lá 3**, 2) o desvio, para que se confirme a polarização do lá, que resulta em um evento simultâneo de mesma natureza, 3) um movimento muito determinado na volta do lá bemol, através dos módulos de 3, 4 e 5. Característica principal: cor e polarização muito clara. Essa serialização dá uma enorme diversidade e uma recorrência (memória).

Os três eventos que tratamos configuram em plena simultaneidade a exposição da peça. Agora vamos tratar do desenvolvimento.

Desenvolvimento: A primeira seção do desenvolvimento refere-se diretamente aos materiais da exposição: **a**. E **b** desenvolve-se a partir de dois novos materiais básicos que são duas grandes apogiaturas. (Vejam, na página 8, no pentagrama de cima, há duas apogiaturas. Esses são os dois novos materiais.) A apogiatura de cima está, ela, dividida em três sub-materiais básicos e a outra em dois outros sub-materiais.

O desenvolvimento distingue-se da exposição e da reexposição porque nesta seção não existe um discurso de tipo linear. Todo esse desenvolvimento foi obtido através de uma série de informações [aponta na partitura escritas com números romanos]. Começam a intercambiar

materiais, mas mantendo a polarização de **lá**, até que chega a **mi bemol**, que é a sua anti-polar. E chega por essa queda: um despencar, de cima para baixo, das freqüências. A flauta vai fazer sua série, aqui, mas ela não toca as notas, só bate as chaves: uma alusão direta à série do fagote.

Na página 5, temos os acordes do op. 19, de Schöenberg, que ele escreveu quando soube da morte de Mahler. Depois, uma citação de uma outra queda (o despencar de notas da 1ª. sinfonia, de Mahler): sinal de como estavam mal as coisas. Informação quatro, informações colorísticas. Estou sempre tentando atar: fazer um desenvolvimento do que ocorreu na exposição.

Informação seis é a variação do terceiro evento. [Em sua partitura de análise da **Fantasiestück**, Willy numerou cada uma das informações, o que facilita, agora, a perspectiva da análise] Começam as interrupções, com silêncios, etc. [lê a partitura] Há uma granulação a partir da estrutura do acorde do op. 19 nº 6, de Schönberg. Variações sobre a informação com relação às notas descendentes. Até que, na página 8 tem o material básico 3, com as grandes apogiaturas. E isso foi uma experiência interessante, trabalhar com essas coisas que o tonalismo teve (surpresa etc), sem ser tonal. [Explica a origem dos materiais] [Lê e explica as instruções para a seção improvisada improviso na partitura]

Na página 9 é tudo baseado no material 9. E isso distinguiu essas duas fases. [Aponta alguns fragmentos da série na partitura] Todos os detalhes foram planejados: nada inspirado. Depois voltam as apogiaturas sobre o material do acorde do op. 19, até chegar ao acorde da coda.

Na página 13 começa a reexposição. Me parece interessante, porque o que tinha de extraordinário na primeira parte, volta aqui. A principal característica é o retorno do discurso melódico. E uma síntese das propostas de **a** e **b**. De A temos: o discurso melódico, a simultaneidade de eventos de diferentes naturezas (citação, para seu instrumento, de um fragmento de uma peça do repertório orquestral mahleriano, no desenvolvimento) De B, temos: a imobilidade do discurso melódico, através do campo de tessitura. A maioria dos materiais usados vêm do apêndice 4. A coda começa na página 15 [Lê o texto] A coda é a meta para onde se dirige a peça inteira. [Lê] [O professor coloca duas execuções diferentes da peça. E este parágrafo torna-se claramente cristalino com a partitura sob os olhos. Lido sem ela, parece um discurso de louco]

[Faz, agora, ouvir o **Adágio**, para orquestra] Esse foi mais um trabalho em relação a essas reflexões sobre Mahler. Aqui, o que mais interessava era trabalhar com a idéia do adágio, tal como Mahler. O que era o adágio até Mahler? Um movimento lento. Mais para trás, no barroco, tinha um caráter de meditação, de reflexão. Mais para o romantismo, adquiriu um caráter de tristeza, de angústia, de melancolia. Mozart tem algo assim nos andantes, que têm uma característica romântica que não se encontra em Haydn, que faz com caráter mais meditativo. No barroco, não era triste. Depois tem isso. Beethoven tem os dois tipos de adágio. O da quarta sinfonia é um primor de classicismo: reflexão muito mais do que qualquer outra coisa.

Mas Mahler pega o adágio e ele não é mais isso. A angústia está, em Mahler, em qualquer movimento. Para Mahler, o adágio é uma meditação sobre o tempo: um testemunho sobre o tempo. Quanto ao resto, angústia etc, Mahler tem. Ele é um compositor quase do século XX e não poderia deixar de refletir isso.

Outra questão interessante é que observei que a **sexta** sinfonia de Mahler é aquela na qual ele escreve uma sorte de autobiografia. Coloca-se como personagem. E foi na sexta que

eu verifiquei a simultaneidade do Schumann com o Liszt: os dois dando uma espécie de charada musical e eu matei a charada porque ele está trabalhando com o significado.

E duas biografias, a da própria mulher dele e a outra do Lagrange, explicam o Schumann. Na **sexta** há duas ou três coisas chaves que são do Manfredo. Ele tinha uma responsabilidade muito grande para com sua irmã. Nesse trabalho, esse elemento entra muito claro, como cerne da peça. Esse fato é muito vivido nas duas biografias: nas quais estão sublinhadas, sobremodo, relações de natureza quase incestuosa entre irmão e irmã e vice-versa.

Dois aspectos me interessam: um é a idéia de expansão harmônica, que é uma projeção no tempo de um ponto de partida que é, ao mesmo tempo, de chegada, mas torna-se diferente porque se projeta no tempo. Toda a música tonal é isso. E o Mahler conseguiu começar e terminar em outro lugar, mas dando o sentido de direcionalidade não, de resto, segundo a perspectiva tonal, porque ele sabia que não era mais tonal. Se enfrentou o material tonal, é porque significativamente eles eram tonais. Era uma valorização, da parte do compositor, da questão do significado, e não do significante que, a essa altura de sua vida, as águas caudalosas, estonteantes de alguns significativos compositores do final do século XIX, já haviam rolado.

Os materiais básicos (do **Adágio**) são: duas séries dodecafônicas, dois acordes básicos (um Mahleriano, outro Schumanniano) e as polarizações ao longo do trabalho. As duas séries foram extraídas da volata do **Manfredo**, de Schumann e da alusão ao Manfredo, por Mahler. E tinha a idéia de fazer um adágio em todas as suas possibilidades históricas, com as dimensões de tempo que o Mahler veio dar depois. [Faz ouvir o Adágio, novamente] Querem dizer algo? (Não) [Aluno discute com o professor a falta de uma recorrência, i.e., a falta de memória] [Faz ouvir novamente, mas a discussão continua: o aluno procurava uma recorrência de memória não compatível com o sistema de referência da peça]

Algumas coisas tornam-se extremamente complicadas quando se fala de música hoje: relacionar as coisas próprias da música tonal é impossível. É um outro jeito de se pensar o problema. Não podemos querer ouvir 1° tema, 2° tema etc. Isso é próprio do tonalismo e de sua retórica específica (tônica/dominante). E da música soviética, por causa do modelo tonal que foi buscado com veemência. Mas a música soviética é tonal? Não! Mas quando se tem um gênio como Shostakovich, ele pode oferecer soluções geniais com aquele tipo de material. Mas, às vezes, ele é banal, também. Mas há de se levar em conta alguns fatores: a pressa, as pressões sociais etc.

Quando a gente vai trabalhar com um material tonal, ele carece de significado, posto que não vivemos mais na época histórica do tonalismo. Carece de um trabalho muito mais cuidadoso, muito mais reflexivo, para que não se repitam vulgarizações de segunda mão da época do tonalismo, hoje.

No caso desse trabalho, eu quis conceber um trabalho para orquestra. E uma orquestra não é mais como a do século XIX. Eu quis solucionar o problema da orquestra. Como era no passado? Toda a abundância de cordas era para fazer a harmonia. E o primeiro violino toca a melodia. O resto faz fundo harmônico. Depois, tem as madeiras para uma cor: metais e madeiras em grupos de quatro, porque distribui a harmonia. Isto é uma estrutura, um pensamento de uma orquestra no tonalismo.

Quando se trata de uma orquestra hoje, como faz? Se não for fazer uma música dessas, como vou usar essa orquestra que até hoje vige? Não tem sentido ter aquilo dividido daquele jeito. Em segundo lugar, não tenho aquele tipo de desenvolvimento linear: as coisas não têm mais de voltar como tinham sido antes. Tive uma idéia e fiz uma orquestra para mim, a partir

daquele instrumental, i.e., da orquestra que me encomendou a peça. A orquestra, para mim, vai ser, antes de mais nada, uma caixa de tintas. E o que eu queria pintar era algo sombrio.

Como fica o problema da memória? Diferente do que eu pensei depois. Pensava a memória muito próximo da Escola de Viena. Me formei nessa escola! Quando Schöenberg escreve "Erwartung", que não repete nada, aquilo me parecia conseqüente. As memórias terão de ser dos materiais da peça, que no caso do **Adágio** recorrem vários sinais dos materiais como matérias da memória em lugar da relação temas e harmonias no tonalismo. Tem duas séries dodecafônicas e dois acordes básicos. E esse material vai exprimir tudo. E, além disso, uma direcionalidade harmônica que não era comum na época em que escrevi esta peça, também está aí.

Mas eu não pretendia trabalhar com o tonalismo. Estava tentando pintar essa partitura negra. Isso é puro expressionismo. Por fim, queria que tentássemos ouvir uma música para orquestra que não soasse comum. E as notas graves servem para enegrecer as tinturas.

Como a gente escreve uma nota grave? Ora a melodia está nos graves, ora a nota grave é baixo de alguma harmonia. Hoje em dia eu penso que há uns momentos inventivos como peça para orquestra, também tem umas colocações harmônicas muito boas, como esses dois acordes das cordas, que exprimem a série. E a questão da densidade, também. As melodias (não muito recorrentes em trabalhos dos outros que eu escutava então) aqui, são memórias mahlerianas e sempre feitas com o mesmo material. E tem umas questões de durações que são interessantes. Mais esses momentos de coloração escura. Mas Mahler também tem isso. Isso é próprio de uma época e, quando a arte tem sentido, reflete uma época.

O que queria colocar é esse **Adágio**, que fosse essa pintura em mogno e que fosse uma madrugada e que tentasse esse problema do Mahler.

Aula VI_13/14	***Data: 15/12/2000***

Vamos tratar de dois pontos para fechar o semestre. Uma das coisas que eu queria falar hoje é da variação, que é um dos temas mais importantes a ser levantados aqui. Nós nos traçamos algumas questões: quando a gente vai fazer variação, como a gente objetiva isso? Verificando cada parâmetro do som e investigando. Inicialmente elencamos, para cada parâmetro do som, as possibilidades existentes. Exemplo:

altura: sistema de referência, freqüência, campo de tessitura, melodia etc;

intensidade: levantar tudo o que é possível com a intensidade como estrutura e como expressão. São duas maneiras diferentes de encarar a intensidade: como fundamento da expressão ou como fundamento da estrutura;

duração: valores, ritmos, densidade, tempo. A base de tudo é o tempo. O tempo modula todas essas propriedades;

timbre: pode ter duas perspectivas: estrutural e expressivo, como a intensidade.

Faz-se, com isso, um levantamento geral das questões. Sempre que se tem uma idéia musical, há de se investigar isso. E depois? Tem uma peça.

Daí tem o **perfil dinâmico**: a coisa em si.Cada peça se configura de um modo e esse jeito de ser que a gente chama de perfil dinâmico. Durante o tonalismo houve um perfil, que de tal modo exprimia o tonalismo que aconteceu quase que em qualquer obra de qualquer

compositor: a melodia acompanhada por um **baixo de Alberti** (algumas vezes, por força da aptidão do perfil, às vezes, a melodia era cantada no grave, enquanto o baixo de Alberti se deslocava para a clave superior). Ainda vigente no tonalismo, tínhamos um pouco por todo lado, o perfil dinâmico típico das Valsas: o baixo seguido de dois acordes recorrentes, cada qual em cada tempo do compasso; muito comum, também, a melodia acompanhada por acordes reiterativos, ou a melodia acompanhada por figurações de arpejos dos acordes correspondentes. Anteriormente havia a escrita contrapontística variando só o número de vozes, mas cuja dinâmica do perfil configurava a idéia do contraponto. No século XVI, a escrita vocal a capela definiu-se com algumas variantes de um mesmo perfil dinâmico: a disposição das vozes em baixo, tenor, contralto e soprano. Não deixemos de apontar um fato extraordinário: algumas escritas perpetuaram perfis dinâmicos únicos, não vocacionados para padronizar-se, tal seria o risco do plágio. Tais como muitos dos *Prelúdios* de Chopin, o Andante do *Concerto Italiano*, de Bach, o andamento lento do *Quinteto pra Cordas* de Schubert. Mas é o **perfil dinâmico** que cristaliza a polifonia do pensamento musical.

Depois vêm a estrutura e a forma. Existem as formas clássicas, tais como constantes dos tratados de forma musical. E também há a possibilidade de um pensamento musical extraordinário quando se consegue plasmar um autêntico isomorfismo entre forma e estrutura: o perfil dinâmico da peça toma a forma de sua própria estrutura. As *Estruturas* de Boulez, por exemplo. As questões da forma clássica, já vimos.

Depois temos a justaposição poética, que é a forma que tem uma enorme semelhança com a estrutura da poesia (penso na poesia como pensamento literário e não como metáfora apenas): o que vai governar sua força de expressão morfológica são as relações que as justaposições provocam. Exemplo: *O poeta fala*, de Schumann. E que outro poeta falou tão claramente quanto ele ... Mahler. Reexaminem vejam que, ali, o que dá forma à peça são as relações semânticas, como no discurso verbal, que ele vai pondo ali. E, finalmente, gostaria de chamar a atenção para a concreção, cujo exemplo máximo foi o de Schumann, como já vimos.

A partir daí, poderíamos fazer esse capítulo sobre a **variação** de várias maneiras. Mas vou apelar para o clássico. A variação acontece quando um dos elementos de um todo sofre alguma sorte de alteração (variação). Vou começar falando de melodia, ritmo etc, que é a maneira mais clássica possível para responder mais claro.

Melodia: variação melódica pode ser ornamental, com duas possibilidades. Variação ornamental é uma variação em que se conservam os elementos singulares do tema, mas mudam-se outros. E, aqueles que são conservados indicam a variação. As variações até Beethoven foram sempre ornamentais. A única escapada antes dele foram as Variações Goldberg, de Bach, que eu me lembre. Dêem uma espiada e, depois, voltem para as variações Diabelli.

A variação ornamental pode ser extrínseca ou intrínseca. Nesta são conservados todos os pontos tônicos do tema. A extrínseca, ao contrário. [Canta exemplos dos dois tipos] Geralmente as variações são intrínsecas. Na extrínseca fica mais difícil perceber a ossatura.

O campo de tessitura pode ser transposto total ou parcialmente. Parcial é quando só parte da melodia é alterada. E é total quando a melodia é totalmente transposta no campo de tessitura. Outra possibilidade é quando inverte-se algumas questões.

A concreção é algo muito particular: é a redução à essência do próprio movimento. Nas Variações Diabelli existe algo parecido com isso. [Canta] Ele só pega a ossada. Toda a carne foi descarnada. Trata-se da variação nº X, do opus XX – as Variações Diabelli, de Beethoven.

A citação como elemento de variação sobre a melodia. [Canta uma das variações Diabelli, em que ele substitui por Mozart] Veja-se a variação X, desse conjunto.

A variação estrutural é quando se trabalha com a estrutura da melodia e não com narrabilidade de sua linearidade. É um campo muito vasto, aberto a todas as variações possíveis. [Canta o 1° tema Sonata em dó maior, de Mozart] O segundo tema é uma variação estrutural do primeiro tema. [Canta] Também acontece com as quatro ordens do tema tal como operado desde os compositores flamengos: original, retrógrado, inversão e retrógrado da inversão. E tal como é corrente ainda no dodecafonismo.

Ritmo: são ornamentais quando conservam os pontos tônicos. Também pode ser substitutiva, quando substitui-se por um outro que passa a valer como uma sua variação. Também pode haver ampliação e diminuição, de uso corrente do contraponto bachiano, por exemplo. (per aumentatione, per diminuitione) e também pelo deslocamento do ritmo de uma melodia pelas diferentes expressões dos tempos de um compasso; ou ainda quando se deslocam os acentos operantes em outra feição, de um mesmo tema. E pode ser estrutural quando se substitui, por exemplo, um ritmo por sua retrogradação. Mas nem sempre todo ritmo é retrogradável.

O tempo, de cara, em todas as suas variedades temporais: do largo ao vivacísimo, com duas possibilidades antinômicas: estável e móvel. Interpolações de tempos diferentes (Mozart está cheio disso etc.)

Diferentes densidades, que podem ser de todo tipo: melódica, harmônica, de perfil etc. Muitas possibilidades.

Harmonia: expansiva ornamental. Exemplo: I-IV-V-I, vira I - I^6 - I^7 - IV^- - IV^+ - V^o - I^{7+}.

Interpolativa: quando interpola-se, entre algumas colunas, outras sub-colunas, sem trabalhar com a expansão. Exemplo: I - IV - V - I, vira: I - II - VII - VI - V - I. Um grande mestre disso é Brahms.

Substitutivas: têm dois tipos. Ou há uma harmonia diferente para o mesmo tema, ou plasma uma implicação modal diversa do tema dado.

Operar com o campo de tessitura harmonicamente. Uma harmonia não tonal presta-se a isto mais do que uma harmonia tonal, que terá como limite a imantação.

Perfil: primário: é uma variação onde introduz-se variantes parciais.

Metalingüística, quando existe uma variante semântica e a História se presta à crítica. Exemplos: fugato, baixo de Alberti etc, tudo o que foi definido pela História e que pode voltar ao presente metalinguisticamente.

Inversão, quando se trabalha com inversões completas.

Secundárias, quando um novo perfil substitui o anterior.

Timbre: Há duas possibilidades: Primário, quando as modificações não alteram o timbre básico. Por exemplo, em uma peça para piano solo, varia-se os modos de ataques, o campo de tessitura etc.

Secundário, quando há substituição do timbre básico. Exemplo: piano e orquestra. E, nesse caso, ainda há duas possibilidades: por oposição e por passagem. Exemplo: algo que soava em flauta, agora soa na tuba; é um exemplo do primeiro caso. Um exemplo do segundo caso é passar de um para o outro, de modo o mais contínuo possível. Berg usa muito isso.

Intensidade: como nível de variação tem duas possibilidades: expressivo ou estrutural. Pode-se fazer uma variação que seja, exatamente, uma repensada na dinâmica. Ambas ainda podem ser estáveis ou móveis.

[Cada um destes tópicos levantados foram objetos de demonstração, em classe, quer cantados, assoviados ou com também executados ao piano, pelo professor; ou ainda, ele serviu-se, ocasionalmente, o auxílio de um toca-discos, para exemplificar com clareza cada tópico]

Gostaria, agora, de trabalhar algumas análises combinatórias. E o importante neste trabalho é trabalhar com pertinências. Por exemplo: se falo de uma melodia e falo de ornamentação, não posso, ao mesmo tempo, falar em concreção. Porque ambas as possibilidades se excluem. O campo de tessitura, por exemplo, quando é total, não é parcial. Ou seja, pode-se pensar em várias possibilidades, desde que essas não entrem em conflito.

A conclusão: a variação ornamental da melodia e a concreção, por exemplo, se excluem. Ou deve ser uma ou outra, mas tanto uma como outra podem se combinar com várias possibilidades do campo de tessitura, por exemplo. Mas o campo de tessitura forma uma classe quando se fala de transposições totais.

Ritmo: pode combinar uma pluralidade de caminhos. Por exemplo: pode ser ornamental e por dilatação. Há muitas possibilidades.

O importante é pensar tudo isso e fazer exercícios mentais. [Dá outros exemplos de combinações entre as várias possibilidades de variações dos diferentes parâmetros entre si] O compositor é uma espécie de treinador de futebol. Ele tem que conhecer as variáveis para poder mudar o jogo rapidamente. Por isso o exercício.

Peguem um papel e um lápis, ponham a tabela diante dos olhos e façam exercícios. Meia hora por dia até terça feira. Exercícios mentais vislumbrando todas as possibilidades. Depois, queria que pensassem um pouco como se bola um grupo de variações.

Imaginem um círculo qualquer e divida-o com tantos pontos quantos forem o número das variáveis possíveis para as variações. [Desenha na lousa] Vou dividi-la, primeiramente, entre as classes (melodia, ritmo, etc). Depois, vou colocar, no espaço de cada uma, as possibilidades de variações de suas sub-classes. Isso tudo vai me dar uma circunferência com os pontos demarcados em toda sua volta. [Mostra]

Com isso, pode-se projetar o nível das variações, ligando os pontos que correspondem às possibilidades que vai se utilizar. Então, depois de projetado o ciclo de variações desejadas, pode-se ter uma idéia do quão se sobrecarregou mais um campo de variações que outro. Ravel, por exemplo, carrega mais no timbre, no *Bolero*.

Enfim, isso vai dar uma configuração visual da variação. Quanto mais próximas as figuras inscritas na circunferência forem, mais próximas serão as variações. Figuras mais distantes, variações mais distantes também. Tudo muito consciente. Por que? Porque os caras do passado chegaram à cristalização de um pensamento de variações a partir de um sistema de referência, que era o tonalismo. Mas, no século XX, quando falha o sistema de referência, há o problema das variações ou se banalizarem completamente (Exemplo: Variações para orquestra, de Schöenberg, em que, dificilmente as pessoas percebem as "variações", porque as variações não foram projetadas para isso), ou de se variar pouco.

Como obter essa consciência? Fazendo esse exercício. Depois, sempre que interessar, vale fazer, até saber projetar um ciclo de variações claramente com o intento de que venham a ser percebidas com clareza.

Vamos fazer um outro exercício também. No caso, um exercício prático e facilmente demonstrável. Escolheremos um tema para a classe toda e cada aluno, antes de escrever propriamente suas variações, deve projetar conscientemente seu ciclo, de acordo com a mensagem final que pretende transmitir.

Vamos escolher entre dois temas do opus 19, de Schöenberg. O nº 2 e o 6. Qual vocês preferem? Vamos definir, para todos, o mesmo tema. Depois, vamos projetar cinco ou seis variações. Mas que sejam projetos! Não desperdicem nada. Se fossem trinta e três, eu admitiria que vocês desperdiçassem, se bem que Beethoven não desperdiçou. Projetos. Projetar antes. Para serem apresentados no primeiro dia de aula do ano que vem.

Quando se tem tão poucas variações, há de se ter iluminações do tema: devem dizer algo sobre o tema. Não aceitem a primeira provocação, que é sempre uma merda. Uma coisa interessante é conseguir os cadernos de notas de Beethoven, porque lá mostra como os temas vieram para Beethoven e como os foi moldando até a definição extrema de sua intenção composicional.

[Os alunos escolheram, como tema de variações, a nº 2, do op. 19, de Schöenberg]

Aula VI_14/14	***Data: 19/12/2000***

Concluindo. Deu para chegar até o fim, mas vou abordar um assunto que vamos tratar mais para frente que é termos compreendido o curso como um todo. A primeira delas é que há formas que exprimem, de modo fundamental, um modo de organizar as alturas, um único modo de organizá-las: são, por natureza, incompatíveis com qualquer outro modo de organização das alturas, a não ser para aquele ao qual serve. Esse foi o grande problema da música do século XX: tentar colocar, nas formas ligadas ao tonalismo, materiais não tonais. Os românticos eram mais inteligentes. Nunca faziam sonatas como o passado (tonal). [Fala dos românticos quanto à forma - já disse em outras aulas]

Existem formas que são frutos de determinados sistemas de referência e, colocar nelas material de outro sistema de referência é iníquo. E muita gente fez isso. Stravinsky, por exemplo.

Há formas que independem do sistema de referência, não existem apenas em função de equacionar o discurso segundo a perspectiva do sistema ao qual serve; estas formas que, de certo modo independem do sistema de referência são muito mais comprometidas com o entretecimento da memória de que da estrutura da organização das alturas per se. É interessante observar que falar de formas musicais equivale a falar de memória. Mas, por outro lado, estamos conscientes de que um dos problemas de base da música do século XX é a sua amnésia – quer estrutural, quer ética. O problema da falta de memória é um problema do século XX.

E há ainda a distinção entre forma e estrutura.

Schöenberg, correndo atrás de uma estrutura de base muito fundamental para fazer o discurso musical chegou ao dodecafonismo, com alguns erros de base, como já apontamos anteriormente. Não basta a só existência de um sistema de referência para garantir uma idéia morfológica. Há ainda uma decisão seguinte: a busca da organização do discurso, da plasmação de uma forma eficaz para o desenvolvimento do pensamento musical, a opção de um sintagma eficiente. No caso de Schoenberg, ele chegou ao dodecafonismo, mas a só existência do dodecafonismo não garante uma imediata formalização de um sintagma correto. Tal como se movimentam as figuras é que se forma a trama do discurso. Por isso não emplaca uma peça longa do Schoenberg: ficou a dever-nos uma morfologia conseqüente com a sua descoberta do dodecafonismo. As variações, ele utilizou-as muito como um recurso para

atingir uma morfologia decisiva. Percebe-se uma estrutura etc. Mas falta a memória e, no caso de Schoenberg, no dodecafonismo, tudo é passível de ser variado, mas pouco é possível de ser percebido, compreendido pela mente musical: faltam dados concretos para a memória. É muito permissivo. No tonalismo não. A imantação é a moral do tonalismo. Tudo o que desgasta essa moral não funciona. O atonalismo é amoral, eis o perigo. Esse é o problema da música contemporânea, também. Falta, ao atonalismo, um norte, uma lógica maior, uma capacidade de se deparar com as lembranças, quase um desespero no suportar das memórias. Não uma moral que está atada a um sistema, mas uma lógica que, mesmo sem um sistema de referência, há de se garantir.

Quando se está no atonalismo é fácil cair nesse erro de variar muito sem se ater a dados concretos da memória, sem se buscar concretamente figuras musicais memoráveis. Ainda essa semana ouvimos o Adagio, que foi interessante: como fica o problema da memória? Eu mesmo na hora dei uma balançada porque não trabalho com essa peça há muito tempo, fui estudá-la, recentemente, para dar respostas. A pergunta é interessante, mas pode também ser apenas a expectativa de quem está atado ao velho sistema tonal. E os dados do sistema tonal não funcionam sempre no momento em que sua vigência já é questionável. Mas voltei a pensar nisso e, na época em que o *Adagio* foi escrito, eu não tinha essas preocupações. Mas quem as tinha? A música já vinha de depois de experiências da generalização da série, que eu pensava infértil, porque entrava uma grande maioria de variantes (imperceptíveis), e ficava chato. Faltava, na verdade, a capacidade de refutar isso. A fórmula é perfeita, mas não funciona porque, após alguns segundos de escuta, as informações que acabam por banalizar. São tantas variações, e ineficientes os dados da memória, que termina por ser chato, porque se parecem como o discurso falado em língua desconhecida para nós. Sim, quando falta a memória e as informações de tanto adicionarem-se no tempo chegam ao nível da banalidade, isto finda por parecer-nos um discurso em língua desconhecida. A gente pode até pensar "pode até ser que haja coerência nisto". Mas o desconhecimento da língua soa-me um blá-blá-blá incoerente.

Como se desenvolve a capacidade de refutar? É o mais difícil. É o grande problema da música do século XX. Quando existe uma universalidade, que só existe quando um sistema de referência está no seu apogeu, e se faz algo; nesse caso, pensa-se para não banalizar. Hoje, temos que inventar a universalidade, se é que isto poderia ser possível! Quando se tem um sistema de referência universal, quando uma língua é vivamente falada, quanto mais consciente da língua, mais efetuamos recusas na banalização do discurso. Daí que a capacidade de recusar, de refutar, faz corpo com o conhecimento e a consciência que esse conhecimento nos dá, e ainda a consciência que podemos provar sobre o conhecimento. Beethoven foi o mestre da recusa e tinha um sistema universalizante diante de si. Mas recusou. Recusou como ninguém. E bem podemos provar o quanto pelo exame de seu *Caderno de Notas*, de seus rascunhos musicais. Vale a pena observar o *Caderno de Notas* de Beethoven para que se tenha uma fonte de inspiração no passado.

Berg pode ser muito bom para se trabalhar, também. E pasmem! Tchaikovski encontrou soluções incríveis para a morfologia musical. Soube dar uma idéia morfológica forte em torno das idéias dele.

Liszt, nem dizer! É a base de tudo. Por tudo o que já falamos dele. E sempre voltar a peças como a sonata: como ele volta, ouvir cada variante, como ele garante as coisas etc.

Bártok é um caso interessante e, para mim, mais apaixonante. Esse cara foi um dos grandes gênios da História da Música, mas, ao mesmo tempo, é a história de um malogro completo. Como é isso? Ele foi um gênio: não se tem dúvida disso. Para prová-lo, vou citar apenas algumas obras dele: *For Children*, são cristalizações de pensamentos musicais. São perfeitas. Como ele chegou nelas? Os *44 Duos*, também são perfeitos. Mas, quando se ouve

uma peça como o concerto para orquestra, ouve-se uma fragilidade morfológica imensa. Ele junta danças, mas isso não garante nada. É um pout-pourri. E no folclore acontece assim! Mas há uma sabedoria do povo, quando juntava aquelas danças para o divertimento seguido, o que ditava o aglomerado era o uso. E o uso era o consenso sublinhado pela tradição. Não é uma ciência: na música popular pode-se errar, mas a compreensibilidade e o uso efetivo garantem as correções assumidas por uma comunidade inteira. A música popular tem isso de bom. Não se faz sozinho, o trabalho. Na música erudita, não. Tem de se fazer o trabalho sozinho.

Como se desenvolve a recusa? Criando-se a universalidade que não existe. Como? Ligando-se ao passado. Aprender com os caras que fizeram bem, ter consciência. Como Schoenberg, com todas suas contradições fez um pacto decisivo com um dom profético no rastro da tradição, desde o pentateuco.

Isso tudo veio da pergunta do rapaz sobre o *Adagio*. Eu faria de novo aquilo? Por isso tem de se recusar, para não engolir sapo depois. E, pensando, cheguei a uma conclusão.

Há duas maneiras de organizar a forma de uma música. Ou isso vem de dentro ou de fora. As de fora podem ter várias fontes, geralmente extra-musicais.

Quando é de dentro, para organizar, de maneira plena, alguma coisa, pensar que a música é, basicamente, memória e, então, tem de se perfilar uma universalidade. Toda primeira idéia não deve ser levada a sério. A gente escreve para registrá-la, para não esquecê-la, depois vem o exame, a avaliação consciente e, só então, a grande decisão: permanece ou recusamos?. Peguem o exemplo de Beethoven. Acho que, quando se tem uma idéia, deve-se registra-la. Mas, depois, deve haver uma longuíssima meditação sobre essa universalidade pela qual nos esforçamos.

Quando é extra-musical, deve-se assumir isso. O *Adagio* é uma peça sobre Mahler. Estava embuidíssima de Mahler. Ela veio de longa aprendizagem com Mahler. E a inconsciência de época. Às vezes a gente está tão dentro de uma maneira de pensar que acha que não há outra. Mas eu aceito. O que? Uma outra possibilidade que a música podia dar, fora do tonalismo, algo que acontecesse dentro de uma vivência, de uma experiência. Os acontecimentos estão ocorrendo com uma lógica a que não se chega. É uma viagem! Sem causa ou conseqüência definidas. Não tem um lógica de causa e efeito. É como no sonho. O sonho é uma linguagem de outra natureza em que escapa à lógica do discurso em vigília, por exemplo. As coisas, no sonho, não são lógicas. Melhor, têm uma lógica própria que escapa à lógica do cotidiano, desperto.

Quando a forma é extra-musical, pode escapar à autoria. Mas, depois, pode-se ainda recusar. Uma vez me aconteceu algo semelhante e eu queimei tudo. Às vezes vale a pena revisar. Há formas que escapam do domínio musical estrito. Depois de amadurecer, pode-se enfrentar algumas coisas. Lá no *Adagio*, as coisas não foram feitas para voltar: memórias não são recapituladas em re-exposições. [Faz ouvir o *Adagio para Orquestra*, de Willy Corrêa de Oliveira] É possível que uma peça não tenha a preponderância de uma proposta temática. Repetir qualquer coisa, ali, seria vulgarizar a peça. Mas há, de qualquer forma, dados concretos para a memória.

Vou falar um pouco sobre Bártok. O problema dele é a propensão ao pout-pourri, como se o corpo comandasse, como se fosse um baile popular. Mas o corpo não comanda uma peça de Bártok, é a mente que tem que recebê-la, mas o corpo também se dá bem em uma de Tchaikovski, embora isto deva-se também à pouca distância que separa a música de Tchaikovsky de um corpo de baile..

A forma, na atualidade, é sempre uma experimentação porque não há um sistema de referência. Mas vale a pena pensar que não é bom juntar uma coisa à outra, sem o apelo da

memória; sem a memória como um anteparo. Frente à música de hoje não é necessário que se consulte um especialista para se perceber que estamos diante de um caso atordoado de amnésia: no capitalismo, após suas guerras, seus massacres dos pobres, quem é que não tendo sofrido na pele o massacre, quer se lembrar de alguma coisa? Não é por outra razão que a DROGA faz corpo com o capitalismo: é necessário o estado de torpor para se continuar vivendo: tanto explorando quanto sendo explorado. E não é por razão diversa que a música no capitalismo espelha a realidade a seu modo, isto é, em plena amnésia em direção a nada. Esquecer-se das coisas. Então pode-se por qualquer coisa depois de qualquer coisa (un pli selon pli). Um vale tudo que não vale nada.

Então, há dois tipos de organização formal: intrínseca e, para isso precisamos desenvolver a crítica, i.e., a capacidade de recusar, fazendo de conta que existe uma universalidade; e a outra coisa é aceitar um pouco certos riscos que é fazer coisas aparentemente sem lógica, porque não há lógica fundamentada. E aí a intuição pode ser abraçada ou recusada. Sempre um risco.

Uma maneira de dar mais ouvidos ao passado é saber o que acontece no presente. Não se pode ignorar que se faz hoje. Há de se conhecer tudo, mas não se deter muito em nada. Por mais que se goste. E tentar dar mais ouvidos ao passado, mas apenas com esse ouvido aberto ao presente. O ouvido daqueles que apenas cultivam o passado é bolorento, fede a mofo, acridez e a putrefação que é trabalhada pelo tempo. E dinamizar o presente. E saber recusar. Buscar o aval do passado, desde que você esteja bem vivo no presente. Saber a aura do que acontece hoje. Por isso dar mais ouvidos ao passado. E, do presente, uma visão geral, sempre se perguntando: como eu digo as coisas? Como posso fazer para que não fique imitando, como um papagaio, o passado? Um papagaio é interessante porque é uma ave de cores fortes e falas engraçadas, mas você matracar como um papagaio é idiota como só um ser humano pode ser.

Shostakovich é um testemunho vivo do século XX. Eisler também, mas o oposto. Dessau, também. Alguns bons exercícios para as férias: trabalhar para valer as coisas curtas de Bártok (*44 Duos e For Children*). Verificar como um cara pode ser cheio de idéias para a mesma coisa. Como as *Mazurcas* de Chopin: sessenta e tantas variações em torno de um único tema. Dêem uma maior verificada no que vimos nesse semestre. E saber que pode-se organizar, de duas maneiras, um material musical.