

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes - Campus São Paulo

VINICIUS SIQUEIRA BALDAIA

**COERÊNCIA E VARIEDADE:
aspectos objetivos da estruturação musical ocidental**

São Paulo
2020

VINICIUS SIQUEIRA BALDAIA

**COERÊNCIA E VARIEDADE:
aspectos objetivos da estruturação musical ocidental**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista (UNESP)
como requisito parcial para a obtenção
do título de bacharel em Música com
Habilitação em Composição.
Orientador: Prof. Dr. Maurício Funcia
De Bonis.

São Paulo

2020

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

B175c Baldaia, Vinicius Siqueira, 1995-
Coerência e variedade : aspectos objetivos da estruturação musical
ocidental / Vinicius Siqueira Baldaia. - São Paulo, 2021.
162 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Funcia De Bonis
Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) –
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Música - Análise, apreciação. 2. Música - Instrução e estudo. 3.
Registros sonoros. I. De Bonis, Maurício Funcia. II. Universidade
Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 780.15

(Laura M. de Andrade - CRB 8/8666)

VINICIUS SIQUEIRA BALDAIA

**COERÊNCIA E VARIEDADE:
aspectos objetivos da estruturação musical ocidental**

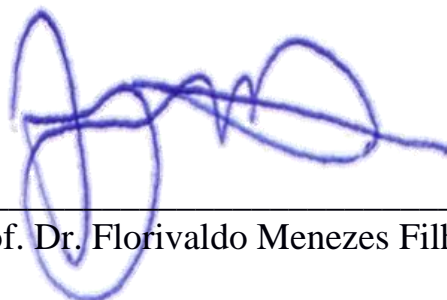
Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista (UNESP)
como requisito parcial para a obtenção
do título de bacharel em Música com
Habilitação em Composição.

Monografia aprovada em 27 de Novembro de 2020.

Banca Examinadora



Prof. Dr. Maurício Fúncia De Bonis



Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho

“Sans être grand clerc en esthétique on sait que cette loi primordiale en domine toutes les disciplines : unité dans la variété, variété dans l’unité” – Edmond Costère (COSTÈRE, 1962, p. 46)

RESUMO

Este trabalho consiste em uma investigação acerca de aspectos de estruturação em Música comuns ao repertório variado de tal Arte no Ocidente. Tem como objetivo final a análise de obras dos séculos XX e XXI à luz do repertório precedente, buscando neste último as chaves de escuta que guiarão a apreciação de repertório recente. Ele consiste em uma elaboração teórica que se destina à aplicação prática, analítica, desse repertório, e toma forma no seguinte itinerário: após uma breve Introdução (Item 1), o Item 2 realiza levantamento teórico dos conceitos-chave de nossa abordagem (eles mesmos selecionados como eixo central de análise após levantamento bibliográfico preliminar), procurando definir a abrangência de seus significados no escopo deste trabalho e sistematizar seu uso com vistas a uma aplicação prática; o Item 3 consiste em estudos de caso que buscam revelar de que forma e em que medida as observações da seção precedente se podem verificar no repertório. Por fim, realiza-se as considerações finais, buscando avaliar os resultados da pesquisa e algumas reflexões que ela proporcionou. Há ainda um apêndice com a audiopartitura integral da obra *Motus in Fine Velocior – In Memoriam Stockhausen* (2008), de Flo Menezes, realizada pelo autor destas linhas e utilizada parcialmente nos estudos de caso do Item 3.

Palavras-chave: Música Moderna. Música Contemporânea. Música Acusmática. Coerência. Variedade. Arte Contemporânea. Análise Musical.

ABSTRACT

This work consists of an investigation about structuring features in Western Music shared by its heterogeneous repertoire. Its final objective is the analysis of works from the 20th and 21st centuries in the light of the preceding repertoire, seeking in the latter the keys of listening that will guide the appreciation of recent repertoire. It consists of a theoretical elaboration that is intended for the practical, analytical application of this repertoire, and takes shape in the following itinerary: after a brief Introduction (Item 1), Item 2 carries out a theoretical survey of the key concepts of our approach (selected as the central axis of analysis after preliminary survey), in order to define the scope of its meanings within the present work and systematize its possible usage in practical application; Item 3 consists of case studies that seek to reveal how and to what extent the observations from the previous section can be seen in the repertoire. Finally, we make the final considerations, seeking to evaluate the results of the research and some reflections it has provided. There is also an Appendix with the full audio score of *Motus in Fine Velocior - In Memoriam Stockhausen* (2008) by Flo Menezes, realized by the author of these lines and partially used in the case studies of Item 3.

Keywords: Modern Music. Contemporary Music. Acousmatic Music. Coherence. Variety. Contemporary Art. Musical Analysis.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Excerto de <i>Rose Nodum Reserat</i>	13
Figura 2 - <i>J'ai adès d'amours chanté/Omnes</i> , de Adam De La Halle..	14
Figura 3 - <i>Clapping Music</i> , de Steve Reich.....	17
Figura 4 - Série do <i>Concerto</i> , Op. 24, de Anton Webern.....	28
Figura 5 - Excertos iniciais das duas primeiras aparições do estribilho do <i>Rondó</i> do Op.30 de Schoenberg.....	33
Figura 6 - Excerto inicial da terceira aparição do estribilho do <i>Rondó - 3º Quarteto de Cordas</i> , Op.30, de Schoenberg.....	34
Figura 7 - Ilustração do contraponto de dinâmicas almejado por Seeger (TICK, 1997, p. 358).....	37
Figura 8 - Página inicial do <i>Quarteto de Cordas 1931</i> , 3º mov., de Ruth Crawford Seeger	38
Figura 9 - <i>Prelúdio em Sol Menor</i> do BWV 535, de J. S. Bach.....	49
Figura 10 - Seção (a) do <i>Prelúdio</i> do BWV 535.....	54
Figura 11 - Seção (b) do <i>Prelúdio</i> do BWV 535.....	55
Figura 12 - Seção (c) do <i>Prelúdio</i> do BWV 535	55
Figura 13 - Seção (d) do <i>Prelúdio</i> do BWV 535.....	56
Figura 14 - Seção (e) do <i>Prelúdio</i> do BWV 535	56
Figura 15 - Seção (f) do <i>Prelúdio</i> do BWV 535	56
Figura 16 - Fragmentação do sujeito da <i>Fuga</i> na seção (b) do <i>Prelúdio</i> do BWV 535..	57
Figura 17 - Relações entre materiais das seções (a) e (b) do <i>Prelúdio</i> do BWV 535..	58
Figura 18 - Fragmentos da primeira peça do Op. 11 de Arnold Schoenberg.....	63
Figura 19 - Página inicial da segunda peça do Op. 11 de Arnold Schoenberg.	65
Figura 20 – Excerto da seção c do Op. 11, nº2 de Schoenberg.....	66
Figura 21 - Excerto misto, com materiais das seções a e b do Op. 11, nº 2 de Schoenberg.	67
Figura 22 - Seções d e e do Op. 11, nº 2 de Schoenberg.....	68
Figura 23 - Excerto do Op. 11, nº 2 de Schoenberg.	69

Figura 24 - Última página do Op. 11, nº 2 de Schoenberg.....	70
Figura 25 - Excerto do <i>Quarteto de Cordas nº11</i> , 1º mov., de Beethoven (exposição).....	72
Figura 26 - Excerto do <i>Quarteto de Cordas nº11</i> , 1º mov., de Beethoven (reexposição)..	73
Figura 27 - Op. 11, nº 3 de Arnold Schoenberg.....	78
Figura 28 - Série de <i>Nones</i> , de Luciano Berio..	90
Figura 29 - Série do <i>Konzert</i> , Op. 24, de Anton Webern..	91
Figura 30 - Séries de Webern, (séries expostas em POUSSEUR, 2008, p. 72)..	92
Figura 31 - Excerto inicial da primeira peça das <i>Drei klavierstücke</i> , Op. 11, de Arnold Schoenberg.....	92
Figura 32 - Modo-de-Liszt (MENEZES, 2002, p.88)..	93
Figura 33 - Quatro páginas iniciais de <i>Nones</i> , de Luciano Berio.....	97
Figura 34 - Op. 10, nº 1 de Anton Webern.....	103
Figura 35 - Dois sistemas iniciais do Op. 24, 1º mov., de Anton Webern.....	107
Figura 36 - 2º sistema do Op. 24, 1º mov., de Webern.....	110
Figura 37 - Segunda parte do moteto <i>Qui Velatus Facie Fuisti</i> , de Josquin Des Prés.....	112
Figura 38 - Tabela de materiais de <i>Stringendo</i> , de Philippe Manoury.....	118
Figura 39 - Congelamento de a1 na subseção IB, ao violoncelo.....	120
Figura 40 - Filtragem/remoção de a1 a partir da subseção IC.....	120
Figura 41 - De cima para baixo: aparições do material h antes da filtragem de b1; congelamento de b1 na subseção ID; fusão entre características isoladas do material filtrado, b1, com materiais ainda não filtrados (neste caso, h, pela primeira vez como uma mesma).....	121
Figura 42 - Início da subseção IE precedido por um compasso que enuncia, monodicamente, o material a ser congelado e o instrumento em que isso ocorrerá.....	123
Figura 43 - Excertos de <i>Anthèmes</i> , de Pierre Boulez.....	124
Figura 44 - Diversas ocorrências do material b2 indicando mudança de subseções na seção inicial de <i>Stringendo</i> , de Philippe Manoury.....	124
Figura 45 - Excerto de IIA, com predomínio do material congelado no violoncelo.....	126
Figura 46 - Excerto de IIB, com menor variedade de materiais.....	126

Figura 47 - Excerto de IIC, com variedade ainda menor de materiais.....	126
Figura 48 - Excerto de IID, com um único material principal em uma “monodia simulada”.....	127
Figura 49 - Excerto de IIE, alternância entre uma textura próxima à de IIB e à de IIC.....	127
Figura 50 - Três das quatro aparições de uma “subseção lenta” de <i>Le Merle Bleu</i> , de Olivier Messiaen.....	128
Figura 51 - Três excertos de <i>Sérénade Grotesque</i> de Maurice Ravel, separados por linhas tracejadas..	129
Figura 52 - Segundos iniciais de <i>Motus in Fine Velocior - in Memoriam Stockhausen</i> , de Flo Menezes.....	131
Figura 53 - Excertos de <i>Motus in Fine Velocior - in Memoriam Stockhausen</i> , de Flo Menezes.....	132
Figura 54 - Excertos de <i>Motus in Fine Velocior - in Memoriam Stockhausen</i> , de Flo Menezes.....	133
Figura 55 - Excertos de <i>Motus in Fine Velocior - in Memoriam Stockhausen</i> , de Flo Menezes.....	134
Figura 56 - Excertos de <i>Motus in Fine Velocior - in Memoriam Stockhausen</i> , de Flo Menezes.....	136
Figura 57 - <i>Compassos iniciais do primeiro movimento do Quarteto de Cordas em Dó Menor</i> , Op. 51, de Johannes Brahms..	137
Figura 58 - Início da transição para o Segundo Tema do <i>Quarteto de Cordas em Dó Menor</i> , I mov., de Brahms.....	139
Figura 59 - Início do Segundo Tema do <i>Quarteto de Cordas em Dó Menor</i> , I mov., de Brahms... ..	139
Figura 60 - Excerto de <i>Guero</i> , de Helmut Lachenmann.	141
Figura 61 - Excerto de <i>Guero</i> , de Helmut Lachenmann.....	141
Figura 62 - Gráfico de materiais iterativos e materiais impulsivos em <i>Guero</i> , de Helmut Lachenmann.....	143

SUMÁRIO

1	Introdução	7
2	Coerência e Variedade	10
2.1	Lógica, Coerência e memória musical	10
2.2	Variedade e Variação – a propriedade do heterogêneo <i>versus</i> a técnica de transformação do material musical	21
2.2.1	Variedade	21
2.2.2	Variação	29
2.3	Identidade – parecença	31
2.4	O Repertório como Ponderação; a obra como significado	34
2.5	Por uma discussão sobre a origem de “interesse” em Música	45
3	Estudos de caso: Coerência e Variedade como expressas no repertório	47
4	Considerações Finais	147
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	151
	APÊNDICE – Audiopartitura de <i>Motus in Fine Velocior – In Memoriam Stockhausen</i> (2008), de Flo Menezes	154

1 Introdução

A Música nos séculos XX e XXI é comumente referida como uma manifestação artística de absoluta individualidade e, não possuindo um sistema de organização que lhe confira chaves de escuta *a priori* conhecidas pelo ouvinte (como a tonalidade clássica e o rol de procedimentos com ela desenvolvidos, então compartilhados em maior ou menor grau por compositores posteriormente estabelecidos como referenciais), como “capricho” arbitrário (CATALÁN, 2003, p. 26), como anômica (DE BONIS, 2014a, p. 4) ou destituída de relação com a tradição musical ocidental (DE BONIS, 2014b, p. 13, 24-25). A isso se soma uma história da Teoria Musical que, visando à explicação posterior de uma específica prática musical – normalmente, um recorte da “História da Música” –, tende a formular sistemas de análise com conceitos que funcionem/descrevam fenômenos estritamente relativos àquela prática (ainda assim, nunca em sua totalidade) e, em alguns casos, deduz modelos de valoração estética segundo o grau de fidelidade de uma obra musical ao modelo estabelecido. Em última instância, a disseminação de modelos como esses prejudica a compreensão do fenômeno musical, não por apontar compositores e obras basilares de uma prática, mas por fazê-lo em detrimento da multiplicidade do próprio repertório. Pois, se é correto depreender do repertório musical as chaves de escuta (isto é, os materiais, procedimentos e demais aspectos do fluxo musical) desse mesmo repertório, contemporâneo a ele ou não, só pode sê-lo com a consciência de que o artista criador não é aquele que segue um conjunto de leis imutáveis pré-determinadas, mas aquele que, relacionando-se com a prática artística que o precede e com a que com ele coexiste, bem como com o mundo que o cerca, cria e recria, na medida em que simultaneamente reproduz e altera os meios de que se serve para tanto. Nesse contexto, é nosso pressuposto o de que o “sentido” musical (diferentemente de um “sentido” extramusical, isto é, um jogo de associações livres, voluntárias ou não, que o ouvinte cria entre a Música e objetos/conceitos/sensações de natureza não musical) é fortemente dependente do conhecimento do repertório musical, pois é ele próprio que suscita as bases sobre as quais toda a prática se fundamentará. Bases essas que ele próprio questionará e renovará, como uma grande obra musical que se desenvolve ao longo dos séculos e que, como a humanidade mesma que à luz o dá, está em constante transformação.

Este trabalho objetiva, assim, realizar uma revisão bibliográfica que fundamente os eixos de análise aqui escolhidos (“coerência” e “variedade”), ao mesmo tempo em que forneça as bases para o desenvolvimento de um método de análise o mais geral e abrangente possível. A seguir, será realizado levantamento de repertório variado, a partir do qual uma seleção de obras será elencada para ser submetida a estudos de caso. As obras anteriores ao século XX fornecerão chaves de escuta e análise a serem aplicadas a repertório dos séculos XX e XXI. Tais chaves consistem especialmente em procedimentos comuns de tratamento do material musical no fluxo temporal ao longo de nossa história da Música, cuja eventual recorrência e importância estrutural constitui um rol de técnicas composicionais que liguem essas obras à história das obras. Dessa forma, o próprio repertório nos ensinará sobre seus elementos estruturantes e, assim, sobre os elementos em que a escuta se apoia, consciente ou inconscientemente, no decorrer da apreciação musical. Por fim, o conhecimento adquirido nessas análises será utilizado para análise de obras dos séculos XX e XXI, verificando-se em que medida tais obras fornecem chaves de escuta análogas ou similares, auxiliando-nos na sua compreensão e na constituição de uma ferramenta de análise com base no próprio repertório. As limitações de espaço nos levarão a selecionar algumas obras como foco de análise, representando algumas dentre as infinitas vertentes musicais desenvolvidas nos últimos cem anos de repertório erudito. São elas: Schoenberg, *Três Peças para Piano, Op. 11*, e Webern, *Cinco Peças para Orquestra, Op. 10; Concerto, Op. 24*; para a primeira metade do século XX, e: Helmut Lachenmann, *Guero*; Luciano Berio, *Nones*, Flo Menezes, *Motus in Fine Velocior - in memoriam Stockhausen* e Philippe Manoury, *Stringendo*, para a segunda metade do século XX e século XXI. Como bases de comparação, analisaremos parcialmente obras de compositores como, Adam De La Halle, Josquin Des Prés, J. S. Bach, Beethoven e Brahms a fim de estabelecer chaves de leitura para o repertório mencionado. Debruçaremos-nos, assim, sobre a análise das peças previamente referidas, que incluem formações e vertentes tão diversas quanto a chamada “Música Instrumental Concreta” de Lachenmann; a “geração pós-weberniana” de Darmstadt, com Berio; música com forte influência do Serialismo sobre uma das formações mais tradicionais do repertório erudito – o quarteto de cordas – com Manoury; a Música Acusmática de Flo Menezes, a qual abordaremos por meio de audiopartitura que realizamos; entre outras referências.

Apresentado o problema central deste texto, será realizada revisão bibliográfica que servirá de guia inicial na constituição de nosso método de análise. Em levantamento bibliográfico preliminar, verificou-se a reincidência dos conceitos de “coerência” e “variedade”, bem como de conceitos similares e outros auxiliares, de modo que a revisão bibliográfica que se seguirá desenvolverá tais conceitos. Isso realizado, serão submetidas, com vistas à verificação da aplicação prática de tais conceitos, amostras de repertório variado da história da música ocidental. A coleção de soluções musicais para os problemas relativos aos conceitos adotados servirá para a abstração de um método de análise que, por ser fundado já na heterogeneidade do repertório, não se fechará sobre um gênero ou época particular, apontando antes para problemas gerais que atravessam a história da composição musical. Somente dessa forma será possível falar de problemas composicionais comuns à música de Des Près e Beethoven; Bach e Manoury, sem a necessidade de abordagem sob o prisma da primazia de sua obediência a tal ou qual “sistema analítico”.

Buscaremos não somente verificar conceitos pré-determinados, mas também depreender de obras musicais parâmetros para a compreensão de outras obras. Nesse sentido, nossa posição é divergente e mesmo oposta à ideia de validar a “grandeza” de uma obra pelo grau de sua obediência à norma ou à ferramenta de análise escolhida. Quaisquer ferramentas, métodos ou conceitos buscam somente auxiliar em uma investigação cuja bibliografia principal é a própria obra musical.

2 Coerência e Variedade

2.1 Lógica, Coerência e memória musical

Em seu livro *Fundamentos da Composição Musical*, Arnold Schoenberg afirma, a respeito da forma musical: “Os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a *lógica* e a *coerência*...”; e, no parágrafo seguinte: “Além do mais, só se pode compreender aquilo que se pode reter na mente, e as limitações da mente humana nos impedem de memorizar algo que seja muito extenso. Desse modo, a subdivisão apropriada facilita a compreensão e determina a forma” (SCHOENBERG, 2015, p. 27).

Nos escritos citados, Schoenberg expressa a necessidade de lógica e coerência para a criação de compreensibilidade da forma. E menciona a memorização das estruturas musicais como condição da compreensão. Isso suscita que o ouvinte (ao menos presumivelmente) compare os elementos memorizados e aqueles que ouve e ouvirá (donde a necessidade de memorização). Mais do que isso, implica que esse ouvinte estabeleça relações “lógicas” entre as estruturas comparadas, isto é, algum tipo de relação causal entre uma e outra, algo que liga dois fenômenos sonoros, uma vez delimitados tais fenômenos, através de uma operação qualquer - seja uma repetição literal, sendo o que separa os fenômenos a marcha do tempo, ou, além desta, uma transformação qualquer. Note-se que Schoenberg salienta a necessidade de uma efetividade perceptiva e memorizante, advogando pela percepção do fenômeno em detrimento de qualquer organização musical que não se possa apreender pela mera escuta. No capítulo 3 do mesmo livro, falando sobre “motivo” musical, o autor nos diz: “A pura repetição, porém, engendra *monotonia*, e esta só pode ser evitada pela *variação*”, ao que se segue, no parágrafo seguinte: “Variação significa mudança: mas mudar cada elemento produz algo estranho, incoerente e ilógico, destruindo a forma básica do motivo” (SCHOENBERG, 2015, p. 35). Podemos deduzir destas duas últimas colocações, por antítese, que, se a ausência de variação (logo, repetição) não garante a lógica e a coerência, no mínimo auxilia no seu engendramento, o que pode significar que a permanência de elementos seja uma das condições da lógica e da coerência a que se refere Schoenberg.

Em seu texto *Connection of Musical Ideas*, Schoenberg nos fornece mais informações: “I define variation as changing a number of a unit’s features, while preserving others. (...) the preservation of features constantly secures logic, and upon the presence or absence of these connectives is based the greater or lesser degree of fluency” (grifo nosso) (SCHOENBERG, 1984, p. 287). Os “conectivos” a que se refere o autor no mesmo texto são uma metáfora à linguagem verbal e indicam uma estrutura musical ou o condicionamento de uma estrutura musical à função de ligar, “conectar”, duas ideias musicais. Para o autor, essas conexões podem se dar de duas formas: entre estruturas que possuam elementos em comum suficientes para se somar uma ideia a outra¹, ou entre estruturas “sem fator comum” ou cuja correlação não emerja imediatamente, que sejam contrastantes, ao que poderíamos nos referir como “justaposição” (MESQUITA, 1995, p. 59, 86). E quanto à “coerência”? No mesmo texto, Schoenberg afirma: “Tonality and rhythm provide for *coherence* in music; *variation* delivers all that is grammatically necessary” (SCHOENBERG, 1984, p. 287), sem, contudo, explicar detidamente sua colocação – de que maneira tonalidade e ritmo contribuiriam à coerência? De volta ao capítulo 3 de *Fundamentos da Composição Musical*, ele nos diz: “A preservação dos elementos rítmicos produz, efetivamente, coerência (ainda assim, a monotonia não pode ser evitada sem ligeiras mudanças)” (SCHOENBERG, 2015, p.36). Dessa forma, uma definição, ainda obtusa, de “coerência” começa a se delinear, ligada à ideia de permanência de elementos, de invariância em algum grau, assim como a “variação” – a alteração de elementos em meio à preservação de outros – parece se relacionar à “lógica” musical, à sua “gramática”.

Em seu texto de 1946 *Criteria for the evaluation of Music*, falando sobre obras em que há pouca variação do material em favor de uma maior literalidade na repetição das ideias musicais, o compositor revela mais pistas sobre sua concepção de “lógica”. No texto, essa “falta” de uso da “variação” na técnica composicional se deveria às demandas populares por simplicidade, decorrentes do aumento de público leigo nas salas de concerto (e, portanto, de uma importante necessidade de formação, de fornecimento de chaves de apreciação ao grande público, acrescentemos). Isso, por sua vez, decorreria do aumento na população dos centros urbanos (vide, por exemplo, o

¹ Pode-se presumir, adicionalmente, “em uma seção” ou qualquer outro “nível mais elevado” de organização musical, citando Henri Pousseur (2008, p. 93), o que na teoria musical tradicional se costuma chamar de “transição”.

efeito da unificação alemã de finais do século XIX e da grande industrialização que se sucedeu, a qual promoveu relativo êxodo rural em direção aos seus centros urbanos). No mencionado texto, o autor coloca:

And unfortunately many of today's composers, instead of connecting ideas through developing variation, thus showing consequences derived from the basic idea and remaining within the boundaries of human thinking and its demands of logic, produce compositions which become longer and broader only by numerous unvaried repetitions of a few phrases (grifos nossos) (SCHOENBERG, 1984, p. 130).

É evidente que aqui Schoenberg não usa “logic” como um termo propriamente musical, mas é significativo o seu uso num contexto onde a necessidade/demanda por “lógica” do indivíduo humano pode ser, ao menos em algum grau na música, satisfeito especificamente por meio do que o autor denomina “variação”. E lembremos que, para o autor, tal seria a técnica de transformação parcial do material musical ao longo da obra, preservando parte de suas características constitutivas, de forma que se pode sempre remeter esse novo material a um seu estágio anterior, ainda que o acúmulo dessas transformações alcance formas radicalmente afastadas/diferentes do estado inicial. Isso parece indicar, como proposto inicialmente, que “lógica” se refira a algum tipo (ou a qualquer tipo) de relação causal, ou transformação, entre materiais/estruturas/ideias musicais. Ambos “lógica” e “coerência” parecem, assim, demandar “memória” e comparação do material musical.

A preocupação com a função memorizante da escuta não é recente e, na Música dita Ocidental, podemos traçar suas origens na maneira mesma de transmissão da tradição musical pré-notacional da Idade Média – a saber, a via oral. No século XIII, um importante teórico musical conhecido como Anônimo IV escreveu, acerca dos problemas da notação e da transmissão do conhecimento musical:

[...] in antiquis libris habebant puncta equivoca nimis, quia simplicia materialia fuerunt equalia, sed solo intellectu operabantur dicendo: intelligo istam longam, intelligo illam brevem [...]

Maxima pars cognitionis antiquorum fait in predictis sine material! significatione . . . prout habebant respectum superioris ad cantum inferiorem, et docebant alios dicendo: audiatis vos et retineatis hoc canendo. Sed materialem significationem parvam habebant, et dicebant: punctus ille superior concordat cum puncto inferior!, et sufficiebat eis. (APEL, 1949, p. 243-244)

O trecho foi traduzido para o Inglês por Willi Apel da seguinte forma:

[...] In the old books the signs were all too equivocal because the fundamental signs [Breve and Longa?] were alike. The singers proceeded only by their intellect, saying: I see that this one is a long, that one a breve [...]

The knowledge of the ancients was chiefly oral tradition without written fixation. They paid attention to the relationship between the upper and the lower part and taught by saying: listen carefully and remember it by singing. But they had little notational fixation and merely said: this note of the upper part coincides with this note of the lower part; and that satisfied their needs. (APEL, 1949, p. 243-244)

O problema da falta de notação musical exigia a memorização das estruturas musicais por parte de seus intérpretes – “remember it by singing” -, o que trazia implicações para a maneira de estruturação da música medieval, que era frequentemente composta e improvisada de maneira que suas próprias partes ajudassem na rememoração umas das outras. A exemplo disso, verifique-se este excerto de transcrição do *conductus* a duas vozes *Rose Nodum Reserat*, trazido à notação moderna pelo GRUPPEMM – Grupo de Pesquisa e Performance em Música Medieval, do PET Música UNESP:

Figura 1 - Excerto de *Rose Nodum Reserat*.

Rose nodum reserat

Ars Antiqua | PET UNESP

The image shows a musical score for 'Rose nodum reserat'. It consists of four staves. The first staff is labeled 'Conductus' and 'Pluteus 29.1 f. 314 - 314v'. A blue box highlights a specific fragment of the conductus. This fragment is repeated in the second staff, which is highlighted with a red box. The third and fourth staves show the continuation of the piece. The score is in a medieval style with square notes on a four-line staff.

Percebe-se que o fragmento no retângulo azul, ele mesmo majoritariamente composto por dois fragmentos idênticos, é repetido na voz seguinte após seu término. Procedimentos como esse podem ter sido originários da necessidade de memorização para a execução e a transmissão oral, assim como, na literatura – Arte à qual a música estava estritamente associada em suas origens -, sabe-se que a repetição de excertos e fórmulas sintáticas possuía essa função. Nesse ínterim, Bruno Berlendis De Carvalho e

Andres Sandoval nos dizem, a respeito da maneira como se declamava a *Iliada* na antiguidade: “Como eles declamavam de cor, usavam vários trechos que se repetiam, como verdadeiras fórmulas, para ajudar na memorização. Na *Iliada*, há versos repetidos ao pé da letra” (CARVALHO e SANDOVAL, 2007, p. 10). Falando ainda sobre o papel da memória no desenvolvimento da literatura, no texto *As Musas e a Liberdade Poética*, falando sobre *Mnemosýne*, a *Iliada* e a *Odisseia*, Antonio Cícero complementa:

No que diz respeito à memorização, deve-se levar em conta que, como a maestria na articulação do idioma hexamétrico (...) depende entre outras coisas da pronta capacidade de mobilização de uma memória reiterativa que, idealmente, tenha memorizado (decorado, posto no coração) todo o vocabulário molecular tradicional, é evidente que se encontram inextricavelmente mesclados na reiteração os aspectos mnemônicos com os criativos, e os inovadores com os tradicionais (CÍCERO, 2011, p. 84).

Procedimentos como o observado em *Rose Nodum Reserat* podem ser os primeiros ensaios em direção às imitações da polifonia modal da Baixa Idade Média e da Renascença, bem como a polifonia tonal barroca, casos em que a polifonia imitativa é sistematicamente empregada por seções ou peças inteiras.

Consideremos *J'ai adès d'amours chanté/Omnes*, de Adam De La Halle, e observemos os padrões rítmicos na voz superior:

Figura 2 - *J'ai adès d'amours chanté/Omnes*, de Adam De La Halle.

J'ai adès d'amours chanté / Omnes

“Variação”

“Variação”


Mesmas alturas; troca de posição entre a segunda semínima e as duas primeiras colcheias.

“Variação”

Mesmo perfil geral; troca das duas primeiras colcheias por uma semínima.

“Variação”

Edition © Erik Matson, 2016 (CC BY-NC-SA 4.0)

Compreendamos a partitura acima. Os retângulos azuis demarcam uma primeira configuração rítmica e suas repetições. Em cada repetição, as variações rítmicas estão sinalizadas com “”. Note que há outros parâmetros composicionais relativos às variações, como intervalos e perfil melódico, mas nos centraremos na questão rítmica para exemplificar o procedimento geral. O quinto retângulo azul, no segundo sistema, é mais fino e indica uma espécie de fragmentação de uma célula originária da primeira “frase” (primeiro retângulo), presente também na terceira. Há um interesse particular nesse trecho, pois a variação rítmica que ocorre é similar àquela na terceira “frase”, e tais são as únicas duas aparições de uma célula rítmica com semicolcheias. Essa “identidade” entre elementos pode fornecer uma pista sobre a maneira como o autor prossegue com a composição, uma vez que não se sucede uma mera repetição do que seria a frase subsequente se se considerasse a primeira aparição daquela célula rítmica: é como se, no ponto em que atinge essa variação, o autor “saltasse” de volta à primeira aparição da célula com semicolcheias, prosseguindo daquele ponto, com os valores seguintes: [aqui transcritos como] mínima (inclusive, atingida por grau conjunto e movimento contrário em relação à colcheia anterior), semínima e mínima, esta última, antes “plicada”, aqui, “não plicada”² - a “plica” está aqui grafada com cabeça de nota menor e ligadura com a nota precedente, assim como no exemplo musical anterior. Essa é uma maneira mais sutil porque menos direta, mas ainda relacionada ao uso da memória construída na própria obra musical.

Os retângulos vermelhos são uma fragmentação da segunda frase (primeiro retângulo vermelho), que por sua vez deriva, por meio da variação indicada na imagem, da primeira. No segundo sistema, esse fragmento derivado que apareceu na segunda frase é novamente variado (segundo retângulo vermelho) da maneira descrita na mesma imagem. Finalmente, essa derivação que já foi “variada”, recebe nova variação rítmica no último sistema, indicado em laranja. Essa rede de transformações rítmicas se dá gradualmente: da primeira “frase” para a segunda, uma semínima é subdividida em duas colcheias; na terceira, uma colcheia das frases anteriores é subdividida em suas

² A respeito da “plica”, Willi Apel informa: “The plica sign indicates an ornamenting tone, somewhat in the character of a grace note, to be inserted between the note to which it is attached and the next written note. According to the direction of the dash this ornamenting tone is above or below the written note” (APEL, Willi, 1949, p. 243-244). Por esse motivo, nos referimos aqui à semínima pontuada ligada a uma plica como uma célula com duração total de mínima, haja vista que a plica é apenas uma “ornamentação”. Complemente-se que, na notação da época, a plica não era grafada como nota individual, mas um símbolo na “nota principal” indicava a ornamentação. A presença de um Modo Rítmico bem explícito, sobre o que se falará a seguir, também corrobora com esta observação.

semicolcheias. As “frases” seguintes se assemelham ritmicamente à segunda e à terceira, respectivamente, com a diferença de que, (1) a primeira delas não é “justaposta” após a anterior, mas parcialmente “sobreposta”, isto é, suas notas iniciais coincidem com as notas finais da frase anterior (note a sobreposição de retângulos em nossas indicações), enquanto os demais elementos rítmicos são preservados literalmente, com uma sutil troca de posição entre duas células rítmicas, conforme descrito na figura; (2) a segunda delas consiste numa espécie de permutação de posição entre suas metades. É importante salientar que, embora o termo “variação” no contexto da obra teórica de Schoenberg se refira especificamente a uma técnica do repertório tonal, ele está sendo usado aqui para se referir à obra de De La Halle como uma livre analogia, com o objetivo de evidenciar a semelhança entre aquele conceito e a maneira como esta obra está estruturada. Portanto, esse conceito está sendo aplicado a um contexto diferente daquele para o qual foi concebido com o único objetivo de demonstrar que, a despeito das diferenças entre os sistemas de base que orientam a estruturação de cada uma dessas peças (a saber, o Sistema Modal e o Sistema Tonal), existem características comuns ao tratamento de suas ideias musicais. Relações como essas serão mais exploradas no Item 3 deste trabalho, quando pudermos ter estabelecido termos suficientemente abrangentes para serem aplicados a repertório diverso, com os quais serão guiados nossos estudos de caso.

Dentre outros aspectos de periodicidade/repetição explícita e que, portanto, possuem importante função memorizante (aos intérpretes de então e a seus ouvintes) se poderia mencionar a presença do primeiro dos Modos Rítmicos³ na voz superior, bem como a isorritmia do tenor – perceba nessa voz que o excerto que vai do início até antes da segunda semibreve pontuada é ritmicamente idêntico ao excerto que vai desta última até antes da próxima semibreve pontuada, com “variação” apenas das alturas, e que tudo o que se sucede até o fim da peça é uma repetição quase idêntica do que ocorreu até aqui (a única diferença, quase imperceptível, é uma pausa de semínima que toma parte do tempo do que fora uma mínima pontuada).

³ Na música medieval, os “modos rítmicos” ou “pés rítmicos”, derivados da métrica da poesia, consistiram em configurações rítmicas que se repetiam por toda uma peça ou trecho, sendo frequentemente, mas não exclusivamente, o mesmo para todas as vozes. O capítulo *Square Notation* do livro *Notation of Polyphonic Music 900-1600* de Willi Apel fornece maiores detalhes a esse respeito.

Esses poucos exemplos ilustram os primórdios da música ocidental grafada e, a despeito dos motivos pelos quais as técnicas composicionais se desenvolveram nesta ou naquela direção em cada caso (se por opção “estética” ou por necessidade prática), os estágios iniciais (registrados) da formação de um ouvido ocidental. É evidente que diversos aspectos desse “ouvido” foram também condicionados por razões extra-musicais, acerca do que podemos retomar o exemplo da maneira pela qual a poesia era contada, ou melhor, “cantada” pelos rapsodos da Antiguidade, a relação entre música e dramaturgia na tragédia grega, entre outros – exemplos em que a memória é necessária à compreensão da obra desdobrada no tempo (nos dois casos citados, com o suporte do texto literário, o qual se estende no tempo remetendo-se e ressignificando eventos já narrados). Seja como for, as consequências da função memorizante na Música Ocidental são profundas e se estendem até a música do presente, o que verificaremos no decorrer deste trabalho. Importa frisar que, a despeito do que um primeiro pensamento possa sugerir, este foi um dentre muitos caminhos que nossa música poderia tomar. Pense-se, por exemplo, que a música poderia ter sido “minimalista” desde o princípio, onde abre-se mão da autonomia e reconhecibilidade de estruturas musicais que se relacionam e transformam no tempo, antes privilegiando um *processo* que atravessa o material e se torna, ele mesmo, o assunto da obra:

Figura 3 - *Clapping Music*, de Steve Reich.

Clapping Music
for 2 Performers
Steve Reich

The musical score for "Clapping Music" by Steve Reich is presented for two performers, Clapper 1 and Clapper 2. The piece is in 12/8 time and consists of 12 measures. The notation is as follows:

- Measure 1:** Clapper 1: quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note. Clapper 2: quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note.
- Measure 2:** Clapper 1: quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note. Clapper 2: quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note.
- Measure 3:** Clapper 1: quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note. Clapper 2: quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note.
- Measure 4:** Clapper 1: quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note. Clapper 2: quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note.
- Measure 5:** Clapper 1: quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note. Clapper 2: quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note.
- Measure 6:** Clapper 1: quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note. Clapper 2: quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note.
- Measure 7:** Clapper 1: quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note. Clapper 2: quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note.
- Measure 8:** Clapper 1: quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note. Clapper 2: quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note.
- Measure 9:** Clapper 1: quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note. Clapper 2: quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note.
- Measure 10:** Clapper 1: quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note. Clapper 2: quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note.
- Measure 11:** Clapper 1: quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note. Clapper 2: quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note.
- Measure 12:** Clapper 1: quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note. Clapper 2: quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note.

D.C. al Fine

De uma maneira radicalmente distinta, poderia ainda ter sido à maneira da “Forma Momento” stockhauseniana, onde frequentemente (mas não sempre) as estruturas são dotadas de tanta autonomia, isto é, suas diferenças constitutivas são tão radicalmente distintas, que se relacionam apenas com seus entornos para criar “momentos”, excertos musicais autônomos cujo interesse está concentrado em si mesmos, e após o qual um novo “momento”, com seus próprios modos de ser e respectivos “submomentos” tomarão lugar. Pense-se no exemplo da obra *Kontakte*, do compositor alemão. Nesse quadro, a linearidade no desenvolvimento da obra musical inteira estaria ao menos parcialmente impedida (relegada, portanto, ao interior dos momentos e seus submomentos), e sabemos o quanto tal cenário é distinto do que ocorreu da Idade Média até o século XX pelo rompimento que a proposta de Stockhausen trouxe à concepção de forma musical – ainda que, para o próprio autor, sua concepção fez aprofundar uma prática musical esboçada já antes dele mesmo (SANTOS, 2017).

Fato é que a Música se desenvolveu no Ocidente num sentido que privilegiaria a relação interdependente entre suas partes, de modo que estruturas ou mesmo “seções” reconhecíveis se pudessem fazer perceber, mas sempre relacionando-se, ou atenuando-se um maior contraste formal com uma repetição do excerto anterior à parte contrastante, incorporando o contraste no interior de um todo majoritariamente homogêneo. Para citar apenas alguns exemplos, uma consideração de formas musicais clássicas como a sonata, rondó, minueto e trio, e scherzo revelará maneiras de construção musical em que o excerto final é uma repetição do inicial (ainda que com modificações), e em casos como a sonata e o rondó, há recorrências de material musical derivado das mesmas seções com que a peça se inicia e termina. Em todos esses casos, a repetição, literal ou parcial de elementos, é que auxilia na estruturação da forma musical, tornando suas ideias constitutivas “coerentes” (KÜHN, 2003, p. 17). Citemos, por fim, o texto de 1930, *My Music*, de Schoenberg:

In general, music is always hard (not even relatively hard) to understand...The first precondition for understanding is, after all, memory...But the precondition of memory is recognition...If, then, in music, a figure is so constituted, so lacking in character, for example, or so complicated, that I cannot recognize it and remember it, the correct understanding of all that follows – all that results from it, follows from it – is impossible (SCHOENBERG, 1984, p. 103).

E lembremo-nos uma vez mais das colocações de Arnold Schoenberg: “Os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a lógica e a coerência...”; “Além do mais, só se pode compreender aquilo que se pode reter na mente”; “A preservação dos elementos rítmicos produz, efetivamente, coerência (ainda assim, a monotonia não pode ser evitada sem ligeiras mudanças)” (SCHOENBERG, 2015, p. 27, 36). Torna-se evidente como, para Schoenberg, a “coerência” do discurso musical é uma função da memória dos elementos desse discurso, cujo resultado intelectual é o estabelecimento de uma relação de identidade ou similaridade - memória - entre esses elementos.

A necessidade de coerência musical não é exclusividade de Schoenberg. Em *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*, Teresa Catalán afirma que “sistema no es otra cosa que la herramienta imprescindible para construir una obra musical de forma coherente y comprensible”. A seguir, a autora define: “Así pues, llamaremos sistema al conjunto de elementos primarios (sonidos) seleccionados del continuum acústico y de reglas que establecen la posibilidad de combinaciones entre éstos, como a través de procedimientos tales como la jerarquización, la serialización, etc., etc” (CATALAN, 2003, p. 24-25). Ora, se coerência e compreensão dependem de (ou são atingidos por meio de) um “sistema” de base, e “sistema” é um conjunto de operações que, por maior que seja a variedade dessas operações, rege o total dos eventos sonoros na música, pode-se deduzir que, ao menos em algum grau, a “coerência” a que se refere a autora se relacione à preservação de aspectos/elementos constitutivos ou relacionais (conexões entre materiais) em meio à profusão dos sons selecionados para constituírem aquela obra, afinal, o princípio organizador é único (ou são tais sons originários de uma única matriz operatória) e, assim, o que deriva dele carrega um ou mais traços originários da fonte e caracterizam aquela fonte particular. Como consequência, os materiais derivados daquela fonte possuirão elementos em comum, e, nos casos mais distantes, ao menos o seu princípio gerador. De volta às palavras de Catalán: “(...) pocas creaciones están fuera de un sistema que garantice el orden y el mantenimiento de aquellos aspectos que su autor haya considerado esenciales...la coherencia musical exige factores de limitación” (CATALAN, 2003, p. 26).

Em uma palestra proferida em 1933, em Viena, Anton Webern, um dos principais e mais inovadores compositores do século XX, demonstra precisamente a consciência de que, para que uma ideia musical possa ser comunicada, ela precisa ser

compreendida pela mera percepção. Por isso, a mensagem deve ser clara, isto é, obedecer a uma “lei da apreensibilidade” (WEBERN, 1984, p. 42). E Webern ainda explica que “apreensível” é aquilo cujos contornos são bem delineados, que se pode distinguir, perceber como autônomo; em uma palavra, Webern destaca: “diferenciação”⁴. O autor fala que a apreensibilidade depende de um controle da variedade, em uma palavra, “coerência”. E é interessante a nota do tradutor da edição brasileira sobre esse termo: “Zusammenhang, normalmente traduzido ao longo dessas conferências por coerência, esse termo pode significar também: unidade, coesão, correlação ou simplesmente relação” (WEBERN, 1984, p. 43, 47). Todo o trecho é um resumo sobre os fatores essenciais da apreensibilidade segundo Webern, que ele resume na sequência: “diferenciação, ou seja, distinção entre fatos principais e secundários, e coerência [ou “correlação”, segundo o tradutor]” (WEBERN, 1984, p. 43).

Em uma palestra posterior do mesmo ciclo de conferências, Webern fala sobre o surgimento do cânone e da imitação polifônica como resultado da busca por coerência entre as partes por meio do “princípio da repetição” - algo em consonância com a “Cinética da Reiteração” de Costère⁵. Na sequência, Webern fala sobre identidade entre materiais através de repetições “ligeiramente modificadas”. Deduz-se, portanto, novamente o papel da memória no estabelecimento de relações entre as partes/materiais. Webern prossegue justamente explicando como a ideia do “motivo” surgiu da exploração dessa relação de identidade em uma linha única, por exemplo através das sequências melódicas, em que o padrão rítmico e o perfil eram mantidos (eixo da coerência, da identidade) e as alturas modificadas (eixo da variedade e da lógica). Nesse contexto, pode-se discutir sobre tematismo e atematismo, por exemplo, analisando-se o

⁴ Esse é também um conceito chave para a concepção da ideia de “variedade”, sobre a qual falaremos mais tarde, e corrobora com o pensamento de Schoenberg (SCHOENBERG, 1984, p. 103).

⁵ Em *Mort ou Transfigurations de l'Harmonie*, Edmond Costère fará uma breve exposição do surgimento e dos princípios básicos do serialismo (do dodecafonismo ao serialismo integral), e falará sobre aspectos dessa música já presentes na tradição musical e, na verdade, na vida psicológica do ser humano – “(...) la technique sérielle est vieille comme le monde car elle participe de ce rudiment de la psychologie: l'association des idées par leur juxtaposition réitérée”. Em meio a essa investigação, trará dois tipos de “cinéticas musicais”: uma “cinética da reiteração” e uma “cinética da analogia”, apontando brevemente possíveis origens psicológicas para seu estabelecimento na Música. A “Cinética da Reiteração” consiste na repetição justaposta de um princípio ou conjunto de elementos. A série é o exemplo típico. Com seu princípio de não-repetição, a série se estabelece como elemento característico da obra e adquire assim potencial como agente de produção de **unidade**, posto que a “não-repetição” almejada só se pode dar no seu interior, de modo que seu arranjo intervalar projetado no tempo seja tão peculiar que, em suas reiterações justapostas, constitua uma sequência de intervalos típica com uma dialética intervalar única – polarizações, reforços, expectativas (COSTÈRE, 1962, p. 39-50).

Op. 11 nº3 de Schoenberg em busca de possíveis elementos de coerência em um discurso atemático, onde a dialética entre coerência e variedade, baseada na memória, faz emergir relações de identidade entre materiais e trechos menos unívocos porque menos literalmente repetidos.

De toda forma, em todas as oito conferências dadas em Viena por Webern em 1933, em especial a partir da terceira, o autor lê a história da Composição Musical como guiada pelo desejo de coerência da obra. Assim é que, dos estágios iniciais da polifonia modal ao estabelecimento da técnica dodecafônica, as sucessivas aquisições composicionais sempre procuraram assegurar correlação entre suas partes constitutivas – a imitação e o cânone, o tema, o motivo, a relação entre tema e acompanhamento e a série (WEBERN, 1984, 96-97). Para Webern, o princípio por trás da técnica serial é também aquele na imitação entre as vozes da polifonia franco-flamenca do século XV, o da coerência por meio da repetição. Trata-se do que Edmond Costère denomina “Cinética da Reiteração” (COSTÈRE, 1962, p. 43-49). Se a técnica de Schoenberg proporcionou grande liberdade inventiva e possibilidade de desenvolvimentos formais em larga escala, o fez porque, assegurando-se a série em todas as camadas do tecido musical, geraria unidade, coerência no nível harmônico, liberando o compositor à livre fantasia em outros parâmetros da criação.

2.2 Variedade e Variação – a propriedade do heterogêneo *versus* a técnica de transformação do material musical

2.2.1 Variedade

Em *A questão da “ordem” na música nova*, Henri Pousseur revela um dos mais caros projetos do serialismo da década de 1950, qual seja, o de prosseguir com a pesquisa weberniana em busca de uma minuciosa “descontinuidade”. Tal descontinuidade, contudo, foi a princípio idealizada como uma perfeita antítese à ordem clássica, na qual a periodicidade e a simetria eram manifestas em múltiplos níveis da estrutura musical. Como exemplo dessa ordem clássica, Pousseur analisa um excerto das *Variações Goldberg* de J. S. Bach, ressaltando de que maneira diferentes dados daquela estrutura corroboram com uma simetria de relações musicais que domina toda a obra – métrica, rítmica e harmonia realizam suas inflexões conjuntamente ou em múltiplos inteiros de uma unidade de tempo de base (a semicolcheia), e repetem tais

inflexões conjuntas ou coordenadas de maneira periódica, a fim de que se perpetue a simetria que rege os fenômenos estruturais da obra⁶. Quando Webern, mais do que ninguém (segundo Pousseur), “livra” os novos meios musicais das antigas formas clássicas, ele o faz por meio da rejeição daquela velha simetria absoluta pré-existente à obra (mas não de uma rejeição completa de qualquer relação de simetria, como veremos), conferindo um alto grau de imprevisibilidade a suas composições, que marcam a descontinuidade característica da obra weberniana. Entretanto, ao tentar-se integrar o princípio da descontinuidade ao projeto serial integral (pós-weberniano, portanto), verificou-se uma contradição de ordem perceptiva, pois, ao se eliminar a “figura”, isto é, estruturas musicais prontamente reconhecíveis e somente então passíveis de constituírem uma descontinuidade a nível estrutural, a música foi acometida por uma “impotência formadora” que tornava toda a obra “estruturalmente vazia” (POUSSEUR, 2008, p. 100). O projeto da descontinuidade não mais poderia ser alcançado, pois a impossibilidade de determinação de estruturas musicais tornou imperceptíveis as rupturas de continuidade. Como dissera o próprio Pousseur no início do artigo, nessa nova realidade, qualquer evento poderia seguir qualquer outro evento – “ao menos para a percepção” -, de modo que não se construiu qualquer expectativa de continuidade, a qual poderia então ser frustrada em favor de uma percepção de descontinuidade (POUSSEUR, 2008, p. 92).

Em poucas palavras, o compositor tomou consciência de que, para produzir descontinuidade a um “nível mais elevado” (isto é, em larga escala) da estrutura musical, seria necessário construir unidades reconhecíveis e memorizáveis em sua especificidade, somente então passíveis de comparação e distinção com cuja ordenação o compositor poderia atingir essa descontinuidade.

A alternativa consistia em integrar, não mais a contragosto, mas de maneira consciente e voluntária, elementos de determinação. Em outras palavras, isso

⁶ É interessante comparar a constatação de Pousseur às formulações de Henry Cowell em *New Musical Resources* (1930), especialmente no que tange a projeção das relações harmônicas entre parciais de um som (tônico) aos demais parâmetros da composição. Segundo Cowell, seria possível aplicar tais relações de maneira musicalmente coerente a parâmetros como a rítmica, a métrica e o andamento, e até mesmo administrá-los à maneira do tratamento intervalar contrapontístico, como uma forma de extrair da própria matéria sonora as relações de nível superior que agenciariam os elementos da composição musical (COWELL, 1930, p. 96). De maneira radicalmente prospectiva, Cowell enunciara uma importante diretriz que seria empírica e especulativamente abstraída da experiência serial (sobretudo na vertente eletrônica de Colônia) cerca de trinta anos depois. Para o autor, o conjunto de relações matemáticas presentes na série harmônica poderia ser a fonte de uma abrangente renovação da teoria musical (COWELL, 1930, p. 5).

significava reter da ideia de assimetria menos o aspecto negativo (suscetível de conduzir a uma indiferença completa e portanto ao *contrário* mesmo de uma verdadeira assimetria) que a noção de *diferença*, de descontinuidade, entre elementos que devem permanecer perfeitamente reconhecíveis. Para que isso seja possível é indispensável aplicar as forças *definidoras*, isto é, os meios de delimitação, de ordenação, enfim, de simetria, por mais escondida que esta seja, por mais que ela seja contrariada por fatores diferenciais (POUSSEUR, 2008, p. 101-102).

Isso se dá por dois motivos principais. Primeiro, porque o número de parâmetros composicionais e de suas gradações é limitado, e um uso sem repetições desses elementos só poderia existir em uma obra extremamente curta, tal como certas obras de Webern pré-seriais como as *Bagatelas*, Op. 9, que, apesar do baixíssimo nível de repetições de diversos de seus elementos, não conseguem atingir uma falta de repetição absoluta – seja de alturas, de durações absolutas ou de células rítmicas, de intensidades, etc. Assim, após esgotar a paleta de cores de cada parâmetro composicional, o compositor se vê obrigado a retomar passos de uma via já percorrida, repetindo-os (POUSSEUR, 2008, p.114-115). Por outro lado, estruturas compostas pela combinação de múltiplos elementos proporcionam maior potencial combinatório a um nível superior, aumentando indefinidamente o número de estruturas possíveis com as quais se poderia articular o discurso – em analogia, compare-se a quantidade de letras em nosso alfabeto à quantidade de palavras em nosso idioma e some-se a isso que a combinatória musical incorpora a simultaneidade, a coexistência temporal de fenômenos – ao passo em que a compreensão do discurso verbal se vê ameaçada tão logo quanto se some a uma voz uma segunda. O segundo motivo se dá porque, como vimos, existe um fator limitante que antecede o potencial combinatório dos parâmetros composicionais como elementos discretos passíveis de ordenação, qual seja: a percepção musical e os próprios limites da cognição. Nosso cérebro não é capaz de armazenar e processar uma quantidade ilimitada de informações independentemente do tempo de exposição a tais e de sua complexidade de organização⁷.

⁷ A respeito dos limites de processamento de informação, no livro *Introdução à Teoria da Informação*, Elwyn Edwards, com base em experimentos de “tempos de reação”, conclui: “Mostram esses experimentos que a extensão de tempo necessária para [uma pessoa] processar informações é proporcional à quantidade média de informações transmitidas” (EDWARDS, 1964, p. 78). É interessante observar a ressalva de Edwards a respeito desses experimentos: “Em tais casos, o modelo de informação, baseado na situação em que todos os sinais possíveis são considerados como dotados do mesmo grau de perceptibilidade, mostra-se inadequado. Cabe esperar dificuldades dessa ordem quando a “caixa preta” é

À objeção de que as ordenações seriais não são integralmente apreendidas por nossa percepção devido à insuficiência de nossa experimentação desse repertório, Pousseur nos adverte:

Os escritos de Boulez datados da mesma época (e os escritos de algumas outras pessoas, entre as quais o autor destas linhas) confirmam a impressão assim descrita e reforçam nossa suspeita: não se pode atribuir somente à falta de cultura, ou simplesmente de hábitos adequados, o fato de que não se percebiam inteiramente os ordenamentos seriais utilizados. Uma divergência entre estes e o resultado perceptivo buscado existe de fato (POUSSEUR, 2008, p. 92).

Aqui, Pousseur denuncia a existência de limites para a apreensão de relações entre objetos musicais tais como os ordenamentos seriais da década de 1950, por mais que de um ponto de vista lógico e/ou matemático tais ordenações se pudessem verificar incontestáveis. Essa constatação revela um fator limitante intrínseco à percepção musical, o qual - lembremo-nos - vislumbrara Schoenberg: “Além do mais, só se pode compreender aquilo que se pode reter na mente, e as limitações da mente humana nos impedem de memorizar algo que seja muito extenso. Desse modo, a subdivisão apropriada facilita a compreensão e determina a forma” (SCHOENBERG, 2015, p. 27). Fica, portanto, claro por que mesmo Webern, tido como modelo para a geração de Pousseur precisamente por sua mais explícita rejeição da ordem clássica, não se absteve de engendrar relações de simetria e periodicidade. Webern compreendeu que a efetividade de seu projeto composicional de subversão da ordem clássica dependeria de seu domínio dos fundamentos dessa mesma ordem, de modo que pudesse então desviar-se dela. Na prática, isso significa que uma profusão de combinações de elementos musicais sem relações imediatas e em algum grau previsíveis, tal como a “figura” repetida, o “motivo” ou a relação harmônica recorrente, impede a percepção de unidades constituintes daquele tecido musical, sendo, antes, o próprio tecido apreendido como um todo homogêneo, um todo imprevisível que, por isso mesmo, é previsível em sua afiguralidade (ver POUSSEUR, 2008, p. 113, incluindo as notas de rodapé 3 e 4 de MENEZES). Lembremos que a própria concepção do dodecafonismo pautou-se no que Edmond Costère viria a denominar como “Cinética da Reiteração”, isto é, da repetição,

o ser humano” (EDWARDS, 1964, p. 79). Tais observações não apenas chamam a atenção para o fato de haver limitações na capacidade de processamento da informação percebida por um indivíduo, como apoiam, em especial esta última, a hipótese de Schoenberg e Webern de que as operações cognitivas relacionadas ao processamento de informação (neste caso, musical) dependem do grau de “perceptibilidade” da mesma.

da unidade por meio da reincidência em larga escala de uma ausência de repetição em curta escala (COSTÈRE, 1962, p.128).

Mas não precisamos nos contentar apenas com as afirmações desses músicos para compreendermos de maneira concreta algumas dessas limitações cognitivas que, por assim existirem, devem ser compreendidas em sua materialidade (perceptiva) se se quiser delas tirar proveito musical. Algumas dessas limitações podem servir como sistema de comparação com o qual, por analogia, se possa compreender o descompasso entre certas ordenações seriais e a nossa percepção de “ordem” abstraída dessas relações. Tome-se como exemplo a própria percepção da matéria sonora. Um corpo elástico que vibre de maneira periódica e entre em contato com nosso aparelho auditivo, ainda que por meio de um ou mais corpos intermediários como o ar, pode ser percebido sonoramente como o que poderíamos denominar ritmo periódico. Contudo, sabe-se que existem limiares aquém e além dos quais a percepção dessas variações de pressão atmosférica do meio como pulsos interdependentes se torna impossível, não sendo mais, portanto, passíveis de apreensão isolada e comparação entre si como unidades autônomas a distâncias mensuráveis (pela pura percepção). Quando, devido à apreensão dessas variações de pressão, nosso tímpano entra em uma oscilação periódica harmônica, isto é, uma série de oscilações com frequências múltiplas umas das outras, das quais a variação mais lenta supera aproximadamente dezesseis períodos por segundo, não somos mais capazes de discernir cada pulso individualmente. Nosso sistema auditivo possui um limite de apreensão de eventos isolados, e, a partir de então, de fenômenos físicos de mesma natureza, passamos a ouvir sons de altura definida em uma espécie de percepção globalizante daquela série de oscilações fundamentais. Na realidade, mesmo esse tipo de fenômeno não é perfeitamente periódico, havendo diferenças mínimas entre os períodos que, no entanto, não são percebidas por estarem muito aquém de nossas faculdades de percepção e distinção, e mesmo os sons de altura definida possuem limites além dos quais nada se pode ouvir (ROEDERER, 2002, p. 43-52). A via contrária também leva à destituição da percepção de interdependência, e a esse respeito Stockhausen não apenas elucidou como, por compreender o fenômeno, tirou dele e do limiar superior da distinção rítmica previamente mencionada grande proveito musical – vide sua teoria sobre *A Unidade do Tempo Musical* (STOCKHAUSEN, 2009, p. 141-150) e sua importante obra *Kontake* (1958-60). Também poderíamos mencionar a percepção do timbre, o qual, fisicamente, pode ser

descrito como uma função das alturas e intensidades projetadas no tempo, mas que, devido ao enorme (na realidade, infinito) número de componentes espectrais, é, novamente, percebido como um amálgama globalizante (ROEDERER, 2002, p. 213-220) ao qual, dada essa propriedade perceptiva, a composição musical atribuiu o status de parâmetro autônomo.

Não bastassem as limitações fisiológicas experimentadas pelo indivíduo humano, existem ainda outros fatores cognitivos postos em jogo quando da apreciação musical. Em *Introdução à Física e Psicofísica da Música*, Juan Roederer afirma:

Um aspecto característico de todos os processos de reconhecimento de padrões é a “perda de informação seletiva”. Isso está relacionado à forma de operar do sistema nervoso: mínimo esforço, máxima eficiência. Para ser capaz de selecionar estímulos portadores de informação significativa dentre a terrível complexidade da entrada sensorial total (e, assim, ser capaz de identificar objetos e as suas inter-relações causais), o sistema deve contar com uma série de “filtros” que ajuda a separar os detalhes que são relevantes daqueles que não o são (ROEDERER, 2002, p. 220).

Dessa forma, somos reenviados à função cognitiva da “figuralidade”, da simetria e da repetição, tais como compreendidas pelos compositores mencionados: a apreensibilidade e a memorização. Pois a mensagem musicalmente significativa precisa ser suficientemente destacada para ser “selecionada” como relevante e memorizada pelo indivíduo, para que este possa compará-la às mensagens subseqüentes ou simultâneas.

Em seu importante ensaio *Por uma periodicidade generalizada*, usando formas de onda como uma maneira de descrever formas de tratamento do material musical, Pousseur atenta para os perigos de um uso “desequilibrado” desses materiais. Uma profusão de elementos impulsivos muito próximos uns aos outros pode anular a percepção individual de cada impulso, amalgamando-os todos em uma percepção totalizante e estatisticamente previsível, “estruturalmente vazia”, como vimos quando da discussão sobre o primeiro serialismo (POUSSEUR, 2008, p. 100) – o que também vimos acontecer a respeito de impulsos com frequência constante superior a cerca de 16 Hz (ROEDERER, 2002, p. 43-52). Por outro lado, uma utilização de materiais sem um perfil pronunciado, portanto, sem diferenciar claramente suas partes constitutivas, volta a impedir uma percepção que permita identificar e comparar unidades musicalmente significativas. Assim, Pousseur explica que:

Se quisermos então produzir uma onda eficaz em todos os seus aspectos, uma onda que institua uma *unidade*, será necessário preservar uma relação conveniente entre essas dimensões fundamentais, em outras palavras, fazer um uso econômico das unidades elementares que definem o espaço de variação. Muitas vezes parecerá útil usá-las em grupos, ou seja, reunindo-as segundo certas propriedades comuns (POUSSEUR, 2008, p. 127).

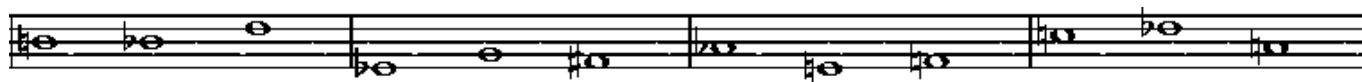
Novamente, somos apresentados à importância da instituição de unidades internamente coerentes para que se possa criar contrastes a um nível estrutural superior, isto é: variedade.

Mas existe ainda outra condição para que o estabelecimento de “variedade” musical se dê de maneira eficaz. Além de um “potencial a variação” de determinada propriedade sonora, a saber, a possibilidade de alteração de um ou mais parâmetros sonoros quando da produção de um som (por exemplo, variação da intensidade sonora), o compositor precisa tomar o cuidado para que a transformação a que submete o material musical seja suficientemente contrastante para que emergja do tecido musical como plenamente apreensível porque destacado. Disso, novamente, o serialismo integral nos forneceu importante exemplo, pois mesmo os eventos musicais mais radicais, quando imersos em um tecido musical composto somente por eventos similares, anula a eficácia daquele primeiro, tornando-o tão somente um prolongamento daquele estado de coisas (POUSSEUR, 2008, p. 135-136).

Enquanto fala sobre graus de “defasagem” entre parâmetros composicionais como dinâmica, densidade e forma de articulação, Pousseur, em *Por uma periodicidade generalizada*, toca em um importante ponto acerca disso. Quando fala sobre um hipotético tetraedro de “relações” ou “materiais” musicais - lembremo-nos que, para Pousseur, não existe diferença entre o material e suas “conexões”, isto é, maneira pela qual esse material se relaciona com outros materiais (POUSSEUR, 2008, p. 128, incluindo a nota de rodapé nº 25) -, o autor atenta para o fato de que uma tal disposição de elementos musicais só pode ser “adirecional” ou “multipolar”, pois, dada a equidistância entre cada um dos pontos desse poliedro, nenhuma hierarquia se estabelece apenas por seu mero uso livre. Se nos ativermos àquilo que torna esse espaço musical fictício, segundo Pousseur, desprovido de direcionalidade (figuralidade, apreensibilidade; essencialmente: vetor e hierarquia entre tais), perceberemos que se trata justamente de um “congelamento” de uma ou mais propriedades sonoras ao longo de determinado período de tempo. Pois, se nesse espaço não se instaura hierarquia porque não há um desequilíbrio de forças, ou assimetria, ou diferença entre as partes

constitutivas (incluindo suas conexões), é precisamente porque, quando projetados no tempo, esses materiais mantêm essas características que os unem – no exemplo de Pousseur, ele menciona inversão e transposição. Essa invariabilidade de componentes do material musical serviria bem, como vimos, ao estabelecimento de coerência de um excerto musical que dela se valesse, e, na verdade, as séries dodecafônicas simétricas de Webern são ditas como possuindo exatamente esse propósito, por Pousseur. Se considerarmos a série do *Concerto*, Op. 24, por exemplo, veremos que, na verdade, ela poderia ser reduzida a um pequeno módulo de apenas três sons – semitom mais terça menor – que, por meio de retrogradação e transposição, dá origem aos nove demais sons do total cromático. Séries como essa revelam o desejo de “coerência” entre micro e macroestrutura, bem como a “multipolaridade” a que se refere Pousseur sobre a poética weberniana (POUSSEUR, 2008, p. 136, ver nota de rodapé de MENEZES).

Figura 4 - Série do *Concerto*, Op. 24, de Anton Webern



expectativa e atenção. As condições gravitam em torno da apreensibilidade do material, da viabilidade de sua memorização, do estabelecimento de unidades/estruturas musicais e de relações (pela mera audição) entre os elementos de uma mesma unidade e entre unidades distintas. Como ficou evidente com a experiência serial, o estabelecimento de unidades **coerentes**, isto é, reunidas por elementos comuns, é necessário mesmo ao engendramento da assimetria e da descontinuidade mais pronunciadas (do ponto de vista da percepção) a longo prazo. É por meio do controle da coerência intra e inter unidades musicalmente significativas que a forma se articula, não limitando, embora sem excluir, o conceito de “forma” a uma coordenação de seções bem definidas (SCHOENBERG, 2015, p. 151).

2.2.2 Variação

Compor é inserir-se em uma inelutável trama referencial. Não há material musical que não estabeleça referências e não se remeta a seus estados anteriores. Em seu rebento inaugural, irrompe o Novo na obra, imbui-se de referencialidade associada a materiais passados, dos quais se nutre sua constituição. E em suas iterações no decurso da obra, torna-se ele mesmo autorreferencial (MENEZES, 2013, p. 18).

Como exortou Pousseur, o emprego indiscriminado de todos os recursos musicais em um curto período de tempo leva à usura, ao desgaste e ao silêncio estrutural. É, portanto, indispensável, mesmo que se almeje a mais aguda assimetria, que se utilize de meios econômicos para que se constitua unidades musicais significativas com as quais, somente então, articular o discurso musical (POUSSEUR, 2008, p. 101-102). A citação de Menezes com a qual este tópico se inicia é, simultaneamente, consequência dessa realidade e tomada de responsabilidade para com ela: a economia alimenta a memória e institui materiais; a trama vem à luz por meio de um uso consequente e especulativo da combinação, da resignificação e do desenvolvimento, função do eixo morfológico e do sintático do discurso musical; a referencialidade, condição e consequência da sintaxe, não pode existir sem a memória, que é incitada e modificada; o Novo, condição do interesse, é também índole e motivação do criador. Não pode haver “material musical” que não integre uma trama referencial, pois não é material se não é repetido no decurso da obra, e, se é repetido, institui uma rede de referências com suas repetições, sejam elas mais ou menos literais. Por outro lado, também não pode ser “material” se seu potencial estruturante for nulo,

isto é, se tiver sido despido de sua capacidade formadora da estrutura sintática que é a música, ao que a busca pelo “Novo” é condição indispensável. Por que indispensável? Se a trama depende do material, e o material depende da repetição/economia de seus elementos constitutivos, uma mera reiteração de uma unidade musical não bastaria? A isso responde Schoenberg, ao falar da unidade mínima musicalmente significativa (e significante) no repertório tonal, o “motivo”: “A pura repetição, porém, engendra *monotonia*, e esta só pode ser evitada pela *variação*” (SCHOENBERG, 2015, p. 35). Mas o que é “variação”? “Variação significa mudança: mas mudar cada elemento produz algo de estranho, incoerente e ilógico, destruindo a forma básica do motivo” (SCHOENBERG, 2015, p. 36). Assim como o desgaste quase instantâneo dos meios composicionais leva a uma impossibilidade de comunicação, a uma informação nula porque inapreensível, a repetição literal leva à mesma impotência formadora. Na verdade, o desgaste da “não repetição” do primeiro serialismo se dá justamente porque é impossível não repetir os mínimos elementos discretos à disposição do compositor em uma obra que pretenda possuir mais do que poucos segundos, de modo que sua repetição indiscriminada logo cesse de possuir qualquer novidade ao ouvinte. Assim, se é necessário gerar variedade de objetos musicais de nível superior por meio da economia de recursos, para, nesse nível superior, haver novidade e não monotonia, é precisamente o “Novo” que se mostra como aspecto essencial da obra. Desse modo, a “variação” se mostra como técnica fundamental nascida da dialética entre “repetição” e “proposição”, entre “comunicação” e “novidade”, entre “redundância” e “informação”⁸.

Essa dialética se espelha em diferentes níveis da organização musical, por séculos a fio, projetando-se a cada época na linguagem como um dos elementos constitutivos dessa arte. Um dos mais ancestrais exemplos é o da dialética entre previsibilidade e imprevisibilidade, comumente encarnada em jogos de “expectativa”.

A mesma evocação da emoção em música de que falávamos algum tempo atrás pelas vias de Lévi-Strauss, e que consistia em acrescentar ou se privar em relação ao que é esperado pelo ouvinte, driblando a previsibilidade, dá-se pelas memórias ou pelas expectativas, as quais capacitam o ouvinte a estabelecer identidades e diferenças entre ideias musicais (MENEZES, 2013, p. 73).

⁸ Para uma discussão sobre criação artística com base nos conceitos da Teoria da Informação “redundância” e “informação”, ver MOLES, *Teoria da Informação e Percepção Estética*, pela Editora Universidade de Brasília, 1978.

Porque previamente repertoriado, um movimento cadencial em música tonal é também uma repetição de um dos principais paradigmas⁹ desse sistema de organização musical que rege as alturas (e influencia outros parâmetros) de uma obra. Pelo mesmo motivo, o início de um movimento cadencial, por mais variado que possa ser, uma vez identificado, instaura uma expectativa quanto à sua conclusão, pois a cadência se desdobra no tempo, não sendo, portanto, instantânea. Disso decorre que a memória da cadência não consiste em um objeto temporalmente estático, mas em uma sequência de movimentos harmônicos, que, ao final do processo, confirma ou refuta em sua factualidade a memória trazida à tona acerca de como aquele movimento deveria ser concluído. Em uma consideração mais completa do fenômeno musical, a complexidade da trama leva o ouvinte não a uma única continuação possível do movimento cadencial, uma vez identificado seu início, mas a uma série de potencialidades, pois inúmeros acordes podem exercer as funções tonais esperadas a cada novo passo e nem mesmo a ordem e o número total das funções envolvidas é plenamente previsível. Assim, a cada novo passo harmônico, a memória do ouvinte é questionada, e a cada questão uma dentre diversas respostas é dada pelo compositor. Esse estado de tensão e atenção que envolve a interpretação do fenômeno em tempo real e *a posteriori* em comparação a memórias previamente adquiridas é um importante exemplo dos “jogos de expectativa” a que nos referimos anteriormente. E essa característica de múltiplas respostas em potencial encadeadas no tempo é um importante atestado da necessidade de complexidade em uma obra musical, pois somente assim o ouvinte se encontra defronte de um objeto estético que o convida à reflexão e eventual revisita, sendo também o cerne do que Umberto Eco chamou de “Obra Aberta”, isto é, obra “passível de mil interpretações diferentes” (ECO, 1968, p. 40).

2.3 Identidade – parença

É certo que podemos conduzir esse espalhamento distributivo a tal ponto que o espírito tenha dificuldade de encontrar qualquer simetria, porém o resultado será nada mais nada menos que a monotonia à qual nos reportamos mais acima, ou seja, a totalidade dos elementos, e também as relações possíveis

⁹ Em analogia à linguagem verbal, pode-se pensar a cadência tonal como paradigma do Sistema Tonal, visto que sua presença é esperada como elemento articulador do discurso e, nesse sentido, apesar de desdobrada no tempo, como “proposição-objeto”, elemento do discurso individuável e com limites (temporais) bem delimitados. É “paradigma” porque previamente repertoriado e tratado como um dos caracteres da sintaxe musical, que congregará as demais cadências e os demais elementos do discurso em uma “trama autorreferencial”, como proposto por Menezes em citação precedente.

entre esses elementos, faz-se continuamente presente e resumida pela presença simultânea ou extremamente próxima de elementos e de relações muito estranhos entre si, pertencentes a extremidades opostas do espaço característico então disponível. As modificações de detalhe que continuam a sobrevir revelam-se incapazes de provocar uma modificação global, de colocar a massa em movimento, e nos encontramos em presença de um estatismo de acaso, ao qual somente as dobras de todo o tecido serão capazes de conferir de novo certo interesse (POUSSEUR, 2008, p. 116).

A colocação de Pousseur revela algumas propriedades interessantes da percepção musical. Quanto mais elementos compuserem um determinado material ou “complexo” de materiais musicais, isto é, apreendidos como um todo unitário (ainda que heterogêneo) – como um motivo, um tema, uma seção, um movimento, etc. -, menos sensível nós nos tornamos a eventuais transformações que esse material sofra, e maior a necessidade de que as eventuais transformações se coordenem e conjuguem em um novo complexo, contrastante com o anterior, para que se aperceba das mudanças. Por outro lado, quanto menos parâmetros musicais compuserem uma unidade de significação qualquer, mais sensível nós somos às suas transformações, pois a percepção precisa coordenar menos fatores quando da apreciação do objeto, tendo menos aspectos a administrar e, por isso, mais atenção disponível e maior consciência do fenômeno. A frase final de Pousseur é particularmente instrutiva a respeito dessa constatação.

Mas há outra consequência musical importante que podemos aprender por antítese. Se um material, fenômeno ou complexo de materiais é menos sensível a variação, isso não quer dizer que não se possa perceber a modificação de alguns de seus aspectos constitutivos, mas tão somente que a modificação parcial não é suficiente para levar a percepção a interpretá-lo como uma realidade nova, como um fenômeno distinto. Isso suscita que existe uma característica perceptiva que emerge das relações entre materiais, mais especificamente, pelas vias de comparações mais e menos conscientes, ao que frequentemente se denomina “parecença” ou “identidade” dos materiais. Quer dizer que, sob certas condições, persiste na memória uma relação de correspondência entre fenômenos sonoros que nos faz apreender “este material como relacionado àquele”, mas “este outro como diferente dos anteriores”, mesmo que os itens do primeiro caso não estejam repetidos literalmente, ou que haja componentes comuns aos itens do segundo. Tal relação de correspondência entre objetos é uma das características

da “trama referencial” que um material integra com suas repetições/variações (MENEZES, 2013, p. 18). E é precisamente essa propriedade perceptiva que sustenta ideias como as de “motivo”, “tema”, “seção”, e mesmo a ideia de “região harmônica”, as quais, a despeito das mudanças que podem sofrer ao longo de uma passagem musical os componentes sonoros que as constituem, estas unidades de sentido musical continuam correspondendo à memória de um mesmo “meta-objeto”, a uma congregação de memórias que se fundem em um complexo unitário¹⁰. Tal vocação “autorreferencial” de objetos musicais identitários é também explorada, em música, sob a função de “princípio unificador” - vide a análise da Sonata nº 23 de Beethoven, *Appassionata*, quanto à organização de suas alturas por Willy Corrêa de Oliveira (OLIVEIRA, 1979, p. 23). É por isso que duas monodias constituídas das mesmas alturas absolutas, mas com a mera permutação de seus elementos, podem ser percebidas como radicalmente distintas, ao passo em que seções musicais inteiras podem persistir ao teste da aparência mesmo sob transformações tão drásticas quanto estas:

Figura 5 - Excertos iniciais das duas primeiras aparições do estribilho do *Rondó* do Op.30 de Schoenberg.

¹⁰ Lançando mão da semiótica peirciana como apresentada por Lucia Santaella em “Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica”, poderíamos dizer que esse “meta-objeto” seria como uma espécie de “objeto dinâmico”, do qual cada transformação ou objeto musical correlacionado não pode ser senão um retrato parcial, uma exposição restrita, um “objeto imediato” (SANTAELLA, 2012, p. 86). Nesse ínterim, considere-se ainda a conclusão de Umberto Eco, ao comentar sobre Sartre à luz de Husserl: “E Sartre lembra que o existente não pode reduzir-se a uma série finita de manifestações, pois cada uma delas está em relação com um sujeito em contínua mutação...O objeto, para ser definido, deve ser transcendido em direção à série total da qual ele, enquanto uma das possíveis aparições, é membro. Nesse sentido, ao dualismo tradicional de ser e parecer substitui-se uma bipolaridade de finito e infinito, de tal modo que o infinito se põe no próprio coração do finito” (ECO, 1968, p. 58).

Figura 6 - Excerto inicial da terceira aparição do estribilho do *Rondó - 3º Quarteto de Cordas, Op.30*, de Schoenberg.

É também por isso que podemos falar em “seções” mesmo em uma obra sem o aporte tonal e sem desenvolvimento motivico ou temático tradicional, como no Op. 11 nº 3 do mesmo compositor, peça que analisaremos no Item 3 deste trabalho.

2.4 O Repertório como Ponderação; a obra como significado

No artigo *Em Busca De Definições*, Mauricio De Bonis discorre sobre a “dialética entre convenção e invenção”, o “equilíbrio entre o velho e o novo” como fator determinante para o estabelecimento de uma linguagem compreensível – para comunicação entre falante e ouvinte. Essa mesma dialética pode ser expressa nos termos de “variedade e coerência”, “redundância e informação”, que na tese do artigo aqui referido não se pode restringir ao âmbito da obra isolada, mas se deve relacionar à história do repertório/linguagem se pretende estabelecer comunicação. Com essa tese, De Bonis refuta o ideal do primeiro serialismo e, indiretamente, de Nicolas Ruwet, de que, sendo a Música estritamente autorreferencial, a criação de uma nova sintaxe seria suficiente para estabelecer comunicação, “criar uma nova linguagem”. Como aponta De Bonis em consonância com Henri Pousseur, Willy Corrêa de Oliveira e Wittgenstein, o estabelecimento de uma língua extrapola a criação de uma sintaxe, relacionando-se antes à história da linguagem e do contexto social de seus falantes, o que presume seu compartilhamento entre uma rede de falantes (DE BONIS, 2014a, p. 11-12). No que tange o “contexto social de seus falantes”, De Bonis aponta para como a Música sofreu com a corrosão da busca burguesa do século XIX pela liberdade pessoal, a princípio, revolucionária enquanto oposta à hierarquia teocrática feudal, mas posteriormente transfigurada em uma sede por autoridade individual, de modo a incentivar uma *tabula*

rasa que afasta o artista ao mesmo tempo do diálogo com a tradição e com seus contemporâneos, impossibilitando aquele compartilhamento tão caro ao estabelecimento de uma linguagem (DE BONIS, 2014a, p. 9-10).

Em seu texto *Por uma periodicidade generalizada*, Henri Pousseur aponta para o fator cultural como determinante dos limites da repetição de um evento musical antes que tal se esgote enquanto potencial comunicativo, bem como dos limites do estabelecimento de identidade ou “parecença” entre objetos musicais mais ou menos variados. Em nota de rodapé, ele questiona:

Podemos ainda nos perguntar se não existe... um “meio-termo” ideal, um ponto de equilíbrio, uma “seção áurea” da repetição... Parece, entretanto, indiscutível que o valor a ser encontrado aqui não depende somente do contexto *interno*... mas também das influências *externas* que ela pode, por exemplo, variar consideravelmente com o grau de preparação cultural (geral ou especial) do “preceptor” (POUSSEUR, 2008, p. 162-163).

E é interessante notar o que aponta Pierre Schaeffer acerca dos parâmetros sonoros em relação à tradição de seu uso musical, e de que modo isso afeta a Percepção. Em *A experiência musical*, extrato de seu *Tratado dos Objetos Musicais*, Schaeffer nos fala sobre as dificuldades de se abster dos sistemas de referência aos quais nossa escuta é submetida. E, segundo o autor, essa condição é ainda mais difícil de se contornar a um músico tradicional, cuja escuta especializada já age como um filtro que seleciona os parâmetros do som mais relevantes no repertório ao qual está habituado. Disso decorre que a experiência do objeto sonoro é prejudicada, pois os parâmetros ou formas de organização desses parâmetros não se apresentam como aspectos de igual importância à percepção, mas, antes, em já um sistema hierárquico que privilegia *a priori* uns em detrimento de outros (SCHAEFFER, 2009, p 156). Uma consequência desse condicionamento a que o repertório tradicional nos submete é a dificuldade, em um primeiro momento, de se aperceber com igual ou superior importância de outros parâmetros da composição que não a organização das alturas e da rítmica (esta última já subordinada à primeira), quando a peça os explora igualmente. Esse “primeiro momento” se dá tanto individualmente quanto ocorreu como escuta consolidada de um momento histórico. Individualmente, a alguém acostumado a uma escuta (limitada) do repertório tradicional que eventualmente se depare com uma peça que confira a outros parâmetros igual ou superior importância, ou mesmo do próprio repertório tradicional,

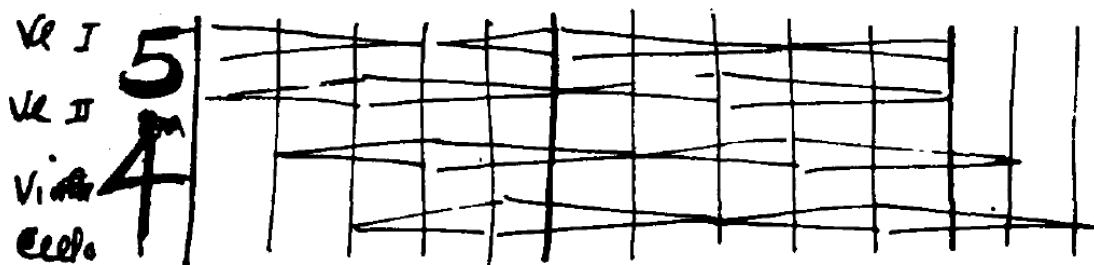
que frequentemente trabalhou tão ricamente a instrumentação e a orquestração, mas que tem esse trabalho comumente relegado a segundo plano na escuta desses indivíduos. Como momento histórico: em especial, no começo do século XX, onde diversos compositores se focaram sobre parâmetros menos tradicionais para a estruturação de uma peça ou excerto musical. É também nesse sentido que o repertório funciona como fator de ponderação sobre a composição musical.

O problema do condicionamento de nossa escuta acerca dos parâmetros sonoros é conhecido pelos compositores. Em condições normais, não é preciso tomar precauções especiais para que a escuta das alturas e da rítmica se sobressaia na percepção. Entretanto, quando compositores quiseram subverter essa hierarquia pré-estabelecida, fizeram-no consciente e conseqüentemente, adotando medidas preventivas para evitar que a atenção desses parâmetros consagrados sobrepujasse aqueles novos, outrora submissos, agora, protagonistas do discurso musical. Citemos alguns exemplos. Em 1909, no Op. 16 nº3 – *Farben*, para desenvolver o que chamou de “melodia de timbres” (*klangfarbenmelodie*), Schoenberg estabelece uma entidade harmônica praticamente imutada do início ao fim da peça, de modo que a relativa estaticidade desse parâmetro sonoro deixasse a atenção disponível para a riquíssima construção timbrística, assunto principal da obra. De maneira similar e ainda mais estendida no tempo (e, portanto, com mais espaço/tempo para criação nesse campo), Ravel, em 1928, compôs seu famoso *Bolero*, em que uma melodia única é repetida do início ao fim da peça, em contraste com o trabalho com os timbres, que é amplamente variado, consistindo no eixo da variedade da obra, e parâmetro melhor apreciado justamente pelo relativo congelamento dos parâmetros tradicionalmente hegemônicos. É interessante notar, contudo, que, para contrastar com a estaticidade do objeto a longo prazo, tanto Schoenberg (harmonicamente) quanto Ravel (melodicamente) construíram objetos de grande riqueza constitutiva, de modo que a monotonia não se instaurasse, e no caso de Schoenberg, a peça mal supera dois minutos, o que é também um dado da composição. Algo similar acontece com o Op. 10 de Webern, as *Cinco Peças para Orquestra* de 1913, cujo trabalho timbrístico e textural é tão minucioso, que prevalece sobre os demais parâmetros da composição, de modo inclusive a impedi-los que estruturassem um discurso mais longo, levando algumas das peças a durações de apenas alguns segundos. Outro exemplo é o *Cântico das Adolescentes da Sagração da Primavera* de Stravinsky (1912-13), onde um acorde (novamente, bastante rico intervalarmente) é “congelado”,

mantido inalterado, ao passo em que a rítmica desenvolve um discurso totalmente autônomo, subsidiado (ou subsidiando?) pela métrica, pelas densidades, pelos timbres, etc.

Outro caso bastante interessante é o terceiro movimento do *Quarteto de Cordas 1931* de Ruth Crawford Seeger. No apêndice do livro de Judith Tick *Ruth Crawford Seeger*, há a reprodução de uma pequena explanação da compositora acerca desse movimento da peça. Ela explica que o que se desenvolve é “uma heterofonia de dinâmicas – uma espécie de contraponto de *crescendi* e *diminuendi*” (TICK, 1997, p. 357). E é notório que a compositora cuida para homogeneizar a textura, os modos de ataque e as resultantes intervalares de tal modo que o almejado “contraponto de dinâmicas” possa ser apreciado – e, de fato, é por essa minuciosa elaboração dos materiais de tal modo que prevenisse a preponderância de parâmetros mais tradicionais que seu objetivo é alcançado de maneira efetiva, como a imagem (da própria compositora) ilustra:

Figura 7 - Ilustração do contraponto de dinâmicas almejado por Seeger (TICK, 1997, p. 358)



O que se observa nos exemplos citados é, portanto, uma aplicação prática do que Roederer chamou de “perda de informação seletiva”: por conferirem a determinados parâmetros musicais não hegemônicos no repertório tradicional maior riqueza informativa, os compositores almejam subverter o filtro *a priori* da escuta condicionada por essa tradição (ROEDERER, 2002, p. 220).

Figura 8 - Página inicial do *Quarteto de Cordas 1931*, 3º mov., de Ruth Crawford Seeger

STRING QUARTET (1931)

RUTH CRAWFORD

12

III

A double-bass part is available for performance of this movement by string orchestra.

- *) The dotted ties (.....) indicate that the first tone of each new bow is *not* to be attacked; the bowing should be as little audible as possible throughout
- ***) The decrescendi should be as gradual as the crescendi.
- ****) The movement must not drag.

Andante (♩ = 116) ****)

5

sempre legatissimo

ppp *p* *ppp* *p* *ppp* *p*

ppp *p* *ppp* *p* *ppp* *p*

sempre legatissimo

10

sempre simile

ppp *p*

ppp *p*

sempre simile

15

sempre legatissimo

pp *mp* *pp* *mp*

pp *mp* *pp* *mp*

pp *mp* *pp* *mp*

20

sempre legatissimo

pp *mp* *pp* *mp* *mf* *p* *mf* *p* *sempre simile*

sempre simile

mf *p* *mf* *p*

mf *p* *mf* *p*

Accidentals affect only those individual notes before which they occur.

Mas – retomando as afirmações de De Bonis e Pousseur –, se é verdade que a viabilização de compreensibilidade de uma língua (aceitando a metáfora “Música como linguagem” subjacente àquelas afirmações) não se encerra na consistência de sua sintaxe, e que o repertório musical fornece, no mínimo, indicações a respeito de como parâmetros composicionais são organizados em uma obra, ainda que a cultura musical de um indivíduo não seja o único fator para tanto, podemos presumir que tal cultura (conhecimento do repertório) consista ao menos em uma importante parte dessa viabilização. Em poucas palavras, pode-se deduzir das afirmações acima que, quanto mais conhecer o repertório musical, mais um indivíduo tende a reconhecer procedimentos mais ou menos literalmente compartilhados entre diferentes obras, melhor compreendendo-as como consequência. Note que se disse “reconhecer” e “compreender” como etapas distintas do processo de apreciação musical, e essa escolha de palavras possui uma razão fundamental. A esse respeito, analisemos algumas importantes observações de Pierre Boulez, compositor e regente do século XX.

Em *A Música Hoje*, Pierre Boulez tece crítica às teorias analíticas em Música que não fazem senão descrever, nunca exaustiva e contextualizadamente, o seu objeto. Utilizando a metáfora do autor: “[...] essas investigações... chegam a contar os frutos de uma árvore, ou a descrevê-los sem levar em consideração a própria árvore e ignorando impavidamente o processo de fecundação” (BOULEZ, 2005, p. 14). Boulez também afirma que muitas dessas ferramentas que propõem sistemas de notação gráfica próprios para o estudo dos fenômenos acabam por perder informação relevante no processo de transcrição, revelando-se incapazes de explicitar senão as mais elementares periodicidades e irregularidades. A seguir, Boulez sintetiza seu pensamento: é precisamente a “interpretação” dos objetos descritos que torna uma análise proveitosa (BOULEZ, 2005, p. 16). Pois, dissera o autor no começo dessas considerações: “(...) uma análise só teria interesse na medida em que fosse ativa e só poderia ser frutífera em função das deduções e consequências para o futuro” (BOULEZ, 2005, p. 14).

É na sequência desse conjunto de considerações que encontramos uma das principais justificativas para a metodologia que guiará nossas análises no Item 3 deste trabalho. Boulez havia mencionado duas linhas de análise e estudos de repertório, sobre as quais as considerações acima são proferidas: uma de repertório passado, dos últimos dez anos aproximados em relação à data de redação do texto do autor (presumivelmente, o autor refere-se a um “arquétipo” de pesquisa que se destine a repertório recente, mas

não estritamente contemporâneo à análise, portanto, já com algum distanciamento histórico); outra, em que o objeto da análise é uma peça contemporânea, concluída ou em curso, mas de toda forma coexistindo temporalmente sua recepção a público - ou, talvez, ao menos o conjunto de tendências externas a ou próprias do autor da obra em questão - e o desenvolvimento da análise. Ao constatar uma ‘tendência à generalização’, à contextualização histórica (da história social e da história do repertório, acrescentaríamos) de uma obra “do passado”, o autor lamenta: “(...) nas descrições do desenvolvimento atual, em compensação, tem-se certamente subestimado o fato de que dar – pouco a pouco – uma visão de conjunto sobre a evolução da linguagem e do pensamento era pelo menos tão importante quanto entrar no detalhe das diversas descobertas morfológicas ou sintáticas” (BOULEZ, 2005, p. 17). É por estarmos de acordo com o pensamento acima que compreendemos que uma “ferramenta” de análise se deva calcar na descoberta das linhas de força de uma composição, mas também na sua interpretação como elementos articuladores (ou não; ou “como”; ou mesmo “por quê”) da obra e de todo um repertório “portado” (utilizemos um termo da “ondulatória pousseriana”) por cada uma dessas mesmas obras. Não significa que abstrações e eventuais esquemas gráficos se tornam inapelavelmente abomináveis – utilizar a linguagem verbal para descrever Música já é de uma abstração com perdas irre recuperáveis -, mas que uma análise exaustiva do objeto não pode parar nessa mera transposição de um a outro meio de representação. Assim não fosse, nos contentaríamos em expor excertos de partitura ao leitor, posto que, como dissera Boulez, já temos uma notação gráfica desenvolvida e aperfeiçoada (por séculos) especificamente com tal propósito (BOULEZ, 2005, p. 15). É necessário discutir sobre as formas de organização da obra, como manifestas à percepção, sobre seus elementos centrais, seus elementos subsidiários, sobre a relação da ideia com o ínterim das ideias que compõem a obra, sobre a relação da ideia com a história das ideias (em especial, mas não somente, musicais); é preciso ouvir a obra, pois mesmo a partitura não encerra tudo o que a obra é potencialmente, e mesmo uma sua audição não pode esgotar o fenômeno, se suficientemente complexo, porque (um entre outros porquês) mesmo uma primorosa execução não pode encerrar todas as virtualidades da composição musical. A esse respeito, mencionemos de passagem os apontamentos de Umberto Eco sobre a inesgotabilidade do objeto de Arte (a fonte e definição mesma de sua “abertura”) e, citando Abraham Moles, sobre a schaefferiana “intencionalidade da escuta”: “No fundo, como bem observa Moles, em seu extremo, a diferença entre perturbação e sinal não

existe: ela só é posta por um ato intencional. Na composição eletrônica a diferença entre ruído e som desaparece no ato voluntário com que o criador oferece ao ouvinte seu magma sonoro para ser interpretado” (ECO, 1968, p. 129)¹¹. Mas, ora, se o presente trabalho se dedica aos elementos puramente musicais que estruturam as peças de um repertório, excluindo-se a linguagem verbal como fonte de significação nestas investigações, que é que se deve “interpretar”? Que é “significar” em uma linguagem autorreferencial como a Música? Dissemos acima que a interpretação visa à investigação sobre a organização da estrutura musical. Note o que diz ainda Eco acerca dessa “interpretação” dos elementos da mensagem:

Mas, nesse visar à máxima desordem e à máxima informação ele [o compositor] deve sacrificar (felizmente) algo de sua liberdade e introduzir aqueles módulos de ordem que irão permitir ao ouvinte mover-se de modo orientado no meio de um ruído que interpretará como sinal, porque perceberá que foi objeto de uma escolha e que, em certa medida, foi organizado (ECO, 1968, p. 129).

O que o ouvinte “interpreta” são os elementos constituintes da informação sonora que recebe como música em relação aos demais elementos que com aqueles coexistem. Em outras palavras, a música significa sua própria estrutura como apresentada ao ouvinte (como fenômeno), e os elementos composicionais em que consiste possuem, cada qual e em determinado momento, uma função (na verdade, múltiplas) dentro daquela estrutura – como cada bloco na fundação de uma casa. O termo “função” como aqui empregado não necessariamente (mas inclusive) se refere àquela categoria de expectativas em relação a certos objetos de que tratamos ao analisar o repertório tonal (onde as funções harmônicas consistem, grosso modo, em uma parte pré-concebida e compartilhada da sintaxe musical que, por assim sê-lo, cria a expectativa de sua manutenção ao longo de uma obra). Neste parágrafo, “função” traduz o papel particular que cada elemento musical em jogo exerce em nossa percepção final do fenômeno musical. Quando Eco relaciona “ordem” ao sacrifício de liberdade

¹¹ É interessante observar o contexto em que Eco usa os termos “ruído” e “som” para uma mais completa compreensão de seu pensamento. Em primeiro lugar, o autor faz uma abordagem crítica de cunho “informativo” em estética (para uma obra brasileira de crítica às ditas “teorias estéticas informacionais”, ver NETTO, *Introdução à teoria da informação estética*, pela Editora Vozes, 1973). Assim, o termo “ruído” empregado não se refere, neste caso particular, somente a um tipo de morfologia sonora (“ruído branco”, “ruídos coloridos”...), mas remete à dialética entre “ruído e informação significativa (mensagem)”, entre “figura e fundo” (MOLES, 1978, p. 116-126). Evidentemente, ao escolher os termos “ruído” e “som”, Eco encarna todas essas significações em exemplos objetivos, uma espécie de metonímia que resume as ideias principais ao mesmo tempo em que dá uma ilustração dessas virtualidades no campo em discussão (o da Música).

(“variedade”, como o contexto deixa explícito) e à orientação da escuta com base no julgamento do ouvinte quanto à “organização” da mensagem, ele sugere a inferência de que a “interpretação” anteriormente mencionada visa, precisamente, à compreensão dos princípios de estruturação da obra, ao discernimento entre o que é “ruído” e o que é “mensagem”, e que este último não imana do fenômeno físico, mas do musical - cuja diferença primordial (mas não exclusiva), como bem mostrou Schaeffer, reside na intenção da escuta do ouvinte (SCHAEFFER, 2009, p 156; ver também a nota de rodapé nº2 na página 159, feita pelo organizador). Desse modo, quaisquer que sejam os “significados” dos objetos sonoros em Música, eles devem se referir à organização da própria obra. Em outras palavras, o eixo paradigmático (cada um de seus elementos constitutivos) de uma composição musical não pode significar senão a sua função na estrutura: a sintaxe da obra.

Isso poderia ainda ser exemplificado pelo uso do termo “significado” como adotado por Schoenberg ao longo de toda a sua importante obra *Funções Estruturais da Harmonia*. No capítulo VI: *Acordes Errantes*, por exemplo, ao haver introduzido sumariamente o conceito do título em passagens anteriores, o autor explica que a ambiguidade de tais construções acórdicas se deveria “às suas constituições (sétimas diminutas, tríades aumentadas, acordes aumentados de quinta e sexta e de terça e quarta, etc.) e, também, a seus significados múltiplos” (SCHOENBERG, 2004, p.65 – grifos originais). O sentido dessas afirmações fica patente no decorrer do capítulo. A primeira razão se deve à ambiguidade estrutural, intervalar, e os exemplos citados são todos acordes simétricos, ou seja, impossíveis de terem determinadas as suas fundamentais e funções sem um contexto musical. A segunda se deve à possibilidade de “reinterpretação” de determinada estrutura como pertencente a esta ou àquela região harmônica, não devido a uma relação intervalar interna ambígua, mas porque uma mesma tríade pode ser compartilhada por diferentes regiões harmônicas, possuindo em cada caso uma função estrutural diferente – uma tríade maior pode ser uma tônica em certa região ou tonalidade, mas uma dominante em outra, uma subdominante em outra, uma submediante, uma napolitana, entre outros. Note-se ainda a conjugação dos termos “interpretação” e “significado” nesta passagem: “Uma mudança de interpretação – esteja ela baseada ou não na constituição do acorde – significa mudança de grau” (SCHOENBERG, 2004, p. 67). Fica claro que, para o autor, a interpretação quanto ao “significado” de determinado componente do tecido musical só pode dizer respeito à

sua função naquela estrutura, ainda que tenha reconhecido pouco antes haver certas convenções no vocabulário musical que atribuam determinadas características extra-musicais (e, portanto, potencialmente aspirantes a “significados”) a elementos musicais (SCHOENBERG, 2004, p. 49). A tais considerações, poderia-se objetar que, tratando-se de um livro que pretenda tratar, precisamente, das “funções estruturais” da harmonia tonal, o autor estivesse utilizando os termos “interpretação” e “significado” em sentido restrito aos propósitos dessa obra, de modo que não se devesse presumir que tais conceitos permaneceriam válidos em um contexto em que se discuta a Música em um campo mais amplo, a saber, o do fenômeno em toda a sua complexidade e concretude, incluindo a discussão acerca de “significação” extra-musical. Seria uma contestação compreensível, mas a ela responderíamos com algumas passagens do já citado *Fundamentos da Composição Musical*, também de Schoenberg, especificamente do capítulo *Caráter e Expressão*, o qual, pensasse Schoenberg que a Música pode significar algo de externo a si, seria ideal para afirmações que corroborassem com tal pensamento. No entanto, bastaria-nos o parágrafo com que se inicia o capítulo:

A ideia de que a música expressa algo é geralmente aceita. Tal como o jogo de xadrez, que não conta histórias, ou como a matemática, que não evoca emoções, a música, do ponto de vista puramente estético, não expressa nada de extramusical (SCHOENBERG, 2015, p. 119).

O autor prossegue explicando, no entanto, que a capacidade de “provocar” (não “gerar”) emoções e estados de espírito existe, mas que se dá por meio de nossa capacidade de associação, frequentemente involuntária, entre fenômenos e emoções: “Desse modo, qualquer objeto comum pode provocar associações musicais e, inversamente, a música pode evocar associações com objetos extramusicais” (SCHOENBERG, 2015, p. 119). Citaremos por fim Willy Corrêa de Oliveira: “As sensações são do domínio da linguagem privada, única para cada indivíduo: variando em decorrência do humor, do instante, da cultura”; mais à frente, prossegue: “(...) uma semântica passional [em música]... seria uma impossibilidade: tanto devido às variáveis (até antagônicas) de significados propostos pelos receptores, quanto pela inenarrabilidade da paixão em si mesma¹²”; e, por fim: “O significado [em música] é

¹² Esta última colocação não é unânime, encontrando interessantes contra-argumentações no livro *Semiótica das Paixões*, de Greimas & Fontanille (São Paulo, 1991). Por tal razão, da citação de Willy Corrêa de Oliveira, basta-nos a constatação de menor objetividade *a priori* na comunicação dos afetos quando comparada à comunicação de uma estrutura (musical) objetivamente delimitável.

função – decodificável univocamente. Uma semântica que se equivale à sintaxe” (OLIVEIRA, 1979, p. 10-11).

Voltando ao *A Música Hoje*, é interessante notar o que pensa Boulez sobre a composição musical, mais que sobre a análise:

Assim se encontra colocada a questão fundamental: fundar sistemas musicais sobre critérios exclusivamente musicais – e não passar, por exemplo, de símbolos numéricos, gráficos ou psicofisiológicos a uma codificação musical (espécie de transcrição) sem que haja a menor *noção* comum de uma aos outros (BOULEZ, 2005, p. 28).

Ao advogar pelo pensamento propriamente musical a despeito de um pensamento puramente abstrato que desconsidere a matéria sonora de que se serve, o autor deixa explícito que sua concepção de ideal de composição musical e de análise musical passam pela mesma operação intelectual em determinado ponto do percurso (ademais, constatemos, bastante diversos um do outro). Se é musicalmente que o compositor deve articular seu pensamento a fim de conceber uma obra musical coerente e rica - pois somente assim pode dar conta dos múltiplos parâmetros da composição musical que de outra forma se perderiam em um processo de “transposição de meios” -, é também musicalmente que o apreciador precisa olhar para a obra a fim de interpretá-la como fenômeno da maneira mais completa possível. Ressaltamos tal necessidade apenas a uma obra suficientemente “rica” pois, assim não fosse, ao restringir uma obra a um número demasiado reduzido de elementos e relações significativas, pobre em informação, talvez não sofresse grandes perdas o compositor ou analista que a reduzisse a um esquema gráfico (ou de outra natureza) diverso. Assim sendo, eventuais explanações verbais, gráficas ou de outra forma não musicais, só poderão funcionar como complemento ou comentário muito restrito ao fenômeno em sua concretude musical. É também por isso que a obra supera até mesmo a concepção de seu criador, pois a realidade sonora (e musical) põe em jogo um número de relações e fenômenos internos que fogem de seu planejamento, por mais complexo e sistematizado que possa ser. De outra forma, não soariam como resultado tão diverso do que o pretendido, como relata Boulez acerca de certas obras do Serialismo Integral (BOULEZ, 2005, p. 23-24) e dissera Pousseur sobre o mesmo repertório (POUSSEUR, 2008, p. 89-92).

2.5 Por uma discussão sobre a origem de “interesse” em Música

O que faz de um tema, de uma relação harmônica ou de outra camada do tecido musical “interessante”? Naturalmente, não se pode responder de maneira precisa e inequívoca a esta pergunta, a qual consiste em um dos pilares de reflexão inerentes ao ofício do compositor. Mas alguns apontamentos podem guiar essas reflexões.

Em *Introdução à Física e Psicofísica da Música*, Juan Roederer explica que a vocação para a mensagem sonora estética pode ter sido decorrente de um alto desenvolvimento do sistema auditivo para a captação e interpretação de sinais acústicos relevantes para a sobrevivência. Eventualmente, a linguagem verbal se desenvolveu e passou a usufruir desse mecanismo e a contribuir para seu maior desenvolvimento. Ao mesmo tempo, o sistema límbico, responsável pela motivação e pelas emoções, é o causador da sensação de “recompensa” que temos ao executarmos tarefas relevantes para a nossa sobrevivência, no caso da atividade auditiva, por exemplo, no reconhecimento e interpretação de mensagens sonoras úteis. Roederer sugere que a abstração de relações lógicas da estruturação musical, bem como eventuais antecipações do que está para vir, relacionadas à complexidade da mensagem e às associações a outros centros cerebrais, sejam a causa definitiva das emoções afetivas em música. Contudo, para que isso aconteça, o indivíduo deve não apenas ser capaz de ouvir fisiologicamente essas estruturas musicais, como também interpretar e abstrair suas relações lógicas, de modo que indivíduos sem a necessária percepção musical, podem não ter qualquer resposta afetiva a uma modulação tonal, ao passo em que outros, com percepção suficientemente desenvolvida (não necessariamente músicos), podem ter resposta afetiva decorrente da mais ou menos súbita mudança de relações entre os sons que percebe e que antecipa a partir do ponto de viragem da nova região/tonalidade (ROEDERER, 2002, p. 262-267).

É muito interessante notar a primazia da percepção, não apenas fisiológica, mas da capacidade de abstração das relações musicais em jogo, para que se estabeleça motivação e resposta afetiva à música. Isso não apenas aponta para o prejuízo da falta de uma linguagem comum na Música Contemporânea e consequente necessidade de recuperação de um diálogo com a tradição para o estabelecimento de uma comunicação afetiva e de motivação para com a obra – como apontaram De Bonis e Pousseur –, mas

também reforça a necessidade de clareza com a qual as ideias musicais devem ser apresentadas se quiserem carregar conteúdo musical relevante ao longo da obra, pois, a despeito da complexidade de elaboração, é necessário que essa complexidade atinja o ouvinte para ser efetiva. Essa constatação pode também servir de base para a ponderação daquilo que se mostrou uma preocupação ao pensamento de Pousseur: ‘qual é a correta medida da repetição e da parecença?’ pode ser respondida com base na consideração da questão: ‘qual é a medida da reconhecibilidade do material e de suas relações?’. Por meio dessa reflexão, a construção de complexidade em Música - que mostramos ser necessária e importante à criação de uma obra de interesse e que demande uma participação ativa e especulativa também do ouvinte - pode ser atingida de maneira consequente para com as potencialidades da percepção e da cognição.

3 Estudos de caso: Coerência e Variedade como expressas no repertório

Com base na discussão apresentada, como poderíamos formular uma ferramenta de análise que consiga abordar o mais variado repertório ocidental anterior ao século XX, ao mesmo tempo em que se preste à variedade musical moderna e contemporânea? Se com “ferramenta de análise” nos referirmos a um conjunto de conceitos sistemática e previamente arranjados, capazes de descrever fenômenos musicais e funções estruturais precisas e anteriormente repertoriadas, como uma forma (usaríamos o circunflexo em acordos ortográficos anteriores para a palavra precedente) preestabelecida na qual encaixaríamos esta ou aquela peça do repertório, acreditamos nos defrontar com uma tarefa impossível. Isso porque os sistemas de organização (mais precisamente, asseguradores de coerência) de que se serviu o repertório mudou drasticamente ao longo dos séculos, e mesmo no interior de um sistema de referência, formas (sem circunflexo) de arranjo e manuseio de ferramentas variaram consideravelmente de obra a obra, compositor a compositor, quarto de século a quarto de século.

Qual o nosso objetivo com a discussão precedente e como ela baseia a abordagem prática subsequente, então? Ao falarmos do repertório e de discussões relacionadas à Composição Musical sob o prisma dos eixos “Coerência” e “Variedade”, buscamos evidenciar verbalmente o que subsiste como problema mais elementar da estruturação musical ao longo da história contada nas obras: o problema de propor objetos estéticos que, projetados no tempo, instituem a sensação de obra autônoma, de fratura temporal autossuficiente e destacada do tempo cronológico da experiência cotidiana, mas nova, de interesse informativo e de convite à reflexão. E atentamos para o fato de que as condições necessárias para tanto são similares àquelas necessárias ao estabelecimento de objetos musicais mais e menos interdependentes com os quais o compositor concebe a variedade musical de sua obra: coerência interna que explicita seus limites enquanto ideia mais ou menos delimitável; distinção constitutiva (espectro-morfológica, poderíamos dizer) em relação ao ambiente sonoro externo suficiente para que sua existência se destaque na experiência sensível do ouvinte. Em outras palavras, assim como uma seção musical precisa ser coerente e suficientemente distinta das demais para ser percebida como “seção”, uma obra musical que se confunda com o ruído de fundo de um ambiente (e que não torne esse ruído assunto ou ideia da obra) ou

cujos limites em relação a esse ruído não sejam claros corre o risco de se perder ou se fundir à experiência sonora ordinária.

Isso posto, o que permanece, independentemente da obra, é, em geral, o problema: que elementos musicais constituem o eixo da coerência? E que elementos se prestam à variedade? Decantemos, respectivamente: que parâmetros composicionais permanecem sendo mantidos ou repetidos, mais ou menos literalmente; que aspectos morfológicos do tecido musical são preservados; quais são retomados após um hiato; quais são previsíveis; quais permanecem presentes por mais tempo; quais permanecem por toda a obra? Que parâmetros composicionais não são mantidos por tempo suficiente à geração de identidade entre materiais; quais elementos nunca se repetem literalmente e, em meio àqueles materiais repetidos não literalmente, quais são as mudanças que caracterizam a não literalidade dessa repetição; o que caracteriza, a cada momento, uma novidade musical em determinada peça ou excerto, ou que não se pôde prever?

Figura 9 - Prelúdio em Sol Menor do BWV 535, de J. S. Bach

112

PRAELUDIUM ET FUGA V.**Praeludium.**

Manuale.

Pedale.

The musical score consists of five systems of staves. The first system is labeled 'Manuale.' and 'Pedale.' and shows the beginning of the piece. The second system continues the piece with more complex right-hand passages. The third system features a dense texture with many sixteenth notes. The fourth system shows a transition with a more active left hand. The fifth system concludes the piece with a final flourish in the right hand.

BW. XV.

The first system of musical notation features a treble clef staff with a complex melodic line consisting of eighth and sixteenth notes. The bass clef staff contains a few notes, including a half note and a quarter note, with the remainder of the staff being empty.

The second system shows a treble clef staff with a dense, rhythmic pattern of eighth notes. The bass clef staff is mostly empty, with a few notes at the beginning and end of the system.

The third system continues the dense eighth-note pattern in the treble clef staff. The bass clef staff remains mostly empty, with a few notes at the beginning and end.

The fourth system maintains the complex eighth-note texture in the treble clef staff. The bass clef staff is mostly empty, with a few notes at the beginning and end.

The fifth system shows the continuation of the eighth-note pattern in the treble clef staff. The bass clef staff is mostly empty, with a few notes at the beginning and end.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a complex, fast-moving melodic line with many accidentals. The bass clef staff contains a simple, rhythmic accompaniment consisting of quarter notes.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the complex melodic line. The bass clef staff continues the simple rhythmic accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef staff continues the complex melodic line. The bass clef staff continues the simple rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues the complex melodic line. The bass clef staff continues the simple rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff continues the complex melodic line. The bass clef staff continues the simple rhythmic accompaniment.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with complex rhythmic patterns.

Second system of musical notation, continuing the piece with intricate melodic and harmonic lines.

Fuga. Allegro.

Third system of musical notation, marking the beginning of a fugue section with the tempo marking 'Fuga. Allegro.'.

Fourth system of musical notation, showing the development of the fugue's complex textures.

Fifth system of musical notation, concluding the fugue with dense polyphonic writing.

Consideremos o *Prelúdio em Sol Menor* do BWV 535. Essa é uma peça particularmente interessante, pois, diferentemente de outras como a *Fantasia* do BWV 537, a *Fantasia* do BWV 542, o *Prelúdio* do BWV 544 ou a *Fuga* do BWV 548, não consiste em uma forma ternária ABA' ou em outra que contenha repetição literal (ou ligeiramente variada) de seções, ainda que haja aqui seccionamentos formais relativamente pronunciados. A ausência de repetição literal impõe um desafio ao compositor: como garantir a coerência entre as diferentes seções em face dessa variedade? Embora tratem-se de propostas composicionais e momentos históricos radicalmente distintos, é notável a tangência da proposta de Bach a problemas como o das formas assimétricas e imprevisíveis almeçadas pela geração pós-weberniana no século XX. Que elementos visam à coerência? Que elementos visam à variedade?

Prossigamos em camadas. À primeira vista, observamos algumas divisões (graficamente perceptíveis)¹³ patentes na partitura: um primeiro “momento” musical de dois compassos (**a**), com arpejos e uma nota pedal (não sustentada) atacada apenas nos tempos 2 e 4; outro (**b**), do compasso 3 ao comp. 13, mais polifônico, cujas vezes possuem majoritariamente rítmica constante; outro (**c**), do comp. 14 ao 18, com uma descontinuidade mais pronunciada em relação ao que se deu musicalmente até então, pois interrompe a polifonia para instaurar uma passagem em forma de *toccata*, escrita em fusas ininterruptas e em voz real única; outro (**d**), do comp. 19 ao 31, ainda em fusas, mas com aparente sequência melódica a duas vozes, repetida por todos esses compassos com variação exclusivamente de suas alturas; outro (**e**), do comp. 32 ao 35, que mantém em uma voz a figuração em fusas, embora não mais com perfil meramente sequencial, mantém uma segunda voz mais lenta, e introduz uma terceira voz; uma pequena “transição” do comp. 35 ao 36 (trecho que possui elementos de (**e**) e de (**f**), a “seção” seguinte); por fim (**f**), do comp. 36 ao 42, temos uma polifonia a cinco vozes, distinta não apenas no número de partes¹⁴ como também na constituição de suas linhas

¹³ A impossibilidade de fixação de um objeto estético temporal como a Música em um suporte físico instantâneo como este nos força a confiar na análise da partitura musical. Contudo, salientemos que essa transposição, como qualquer outra, não se pode dar sem perdas, por isso, os objetos sonoros a que nos referirmos ao apontarmos para a partitura serão sempre apenas aqueles que julgamos apreensíveis pela mera escuta, exceto quando explicitamente expresso o contrário.

¹⁴ Existe uma ocorrência polifônica a cinco vozes nos compassos 10 e 11 (portanto, da seção (**b**)), ao que se segue um retorno a quatro vozes com a quinta se convertendo em uma nota pedal. Além de relativamente curta, a “quinta voz” na seção (**b**) é uma espécie de “citação” do sujeito da fuga que acompanha este prelúdio, possuindo caráter mais metalinguístico do que estrutural ou polifônico. Mais observações sobre esse fragmento serão consideradas alguns parágrafos mais tarde. Por esse motivo, pode-se falar de uma

em relação à polifonia dos compassos 3 a 13. O que fizemos até aqui não foi mais que uma descrição muito superficial, mas ela aponta para um aspecto de nível textural importante, previamente mencionado: a existência de “seções” delimitáveis sem o uso de repetições explícitas de quaisquer dessas seções - essa última observação é já uma primeira interpretação de um aspecto da obra com base em sua relação com a história das obras, mais especificamente, com a recorrência de repetições de seção como procedimento comum ao repertório tonal. Se, invariavelmente, a história das obras fosse uma história da não-repetição de seções, a constatação precedente seria banal e em nada relevante à compreensão da proposta de Bach. Por outro lado, ser não apenas uma entre mais possibilidades de articulação da forma como também uma de baixa ocorrência relativa no repertório, consiste em parte do que torna essa peça ela mesma e não qualquer outra, distinguindo-a não apenas da experiência sensível cotidiana como também do restante do repertório – em outras palavras, consiste em uma proposição musical, uma ideia expressa em música, e um elemento de “variedade” em relação ao repertório, em livre analogia.

Continuemos: o que justifica o seccionamento (de maneira nenhuma inequívoco e único) proposto? Cada passagem possui estruturas musicais exclusivas, presentes de seu início a seu fim como tais e que param de existir a certa altura, nunca mais retornando na peça. São exemplos:

- Em (a): o arpejo do acorde de tônica (sol menor) com perfil descendente-descendente-ascendente em semicolcheias, a cada retorno na inversão acórdica seguinte (baixo na terça, baixo na quinta, baixo na fundamental e baixo na terça, respectivamente):

Figura 10 - Seção (a) do Prelúdio do BWV 535



polifonia a cinco vozes da seção (f) e de uma polifonia a quatro vozes na seção (b), cujos compassos 10 e 11 consistem em uma ocorrência extraordinária.

- Em (b): uma voz constituída exclusivamente por um motivo de pausa de semicolcheia mais altura em colcheia mais repetição da mesma altura em semicolcheia; uma ou mais vozes que se articulam exclusivamente sobre os contratempos da unidade de tempo do compasso:

Figura 11 - Seção (b) do *Prelúdio* do BWV 535

The image shows two systems of musical notation for the second section of the Prelude in B minor, BWV 535. The first system consists of three measures. In the first measure, the right hand has a circled eighth-note pattern, and the left hand has a circled eighth-note pattern. Blue brackets in the first measure group the right-hand notes, and red brackets in the second and third measures group the left-hand notes. The second system consists of four measures. Blue brackets in the first three measures group the right-hand notes, and red brackets in the second, third, and fourth measures group the left-hand notes.

- Em (c): única voz real:

Figura 12 - Seção (c) do *Prelúdio* do BWV 535

The image shows a single system of musical notation for the third section of the Prelude in B minor, BWV 535. The right hand features a complex, dense texture with many sixteenth notes and chords, while the left hand has a simpler bass line with fewer notes.

- Em (d): sequência melódico-harmônica estrita rearticulada a cada compasso (exceto no último compasso, em que ocorre aumento da dinâmica harmônica, como um prenúncio da mudança na textura); baixo duriúsculo e harmonia errante¹⁵ (suspensão do centro tonal); única “seção” a duas vozes “móveis” (isto é, nenhuma das vozes é um pedal estático):

¹⁵ A análise harmônica abaixo se baseia na nomenclatura utilizada em *Funções estruturais da harmonia* (SCHOENBERG, 2004), com o acréscimo da cifra Gr⁶ com o significado: “acorde de sexta alemã”.

Figura 13 - Seção (d) do *Prelúdio* do BWV 535

Harmonic analysis for Figure 13:

System 1:

- Measure 1: vii^{o7}
- Measure 2: V_5^6
- Measure 3: $vii^{o2}/ii?$
- Measure 4: $Gr^6(\text{enarmonizado})/iv?$

System 2:

- Measure 1: $vii^{o7}/VII?$
- Measure 2: $V_5^6/VII?$
 $V_5^6/IV/IV?$
- Measure 3: vii^{o2}
 $vii_3^{o4}(\text{enarmonizado})/vi$
- Measure 4: $V_5^6/vi?$
 $V_5^6/IV/IV?$

- Em (e): coexistência dos extremos de mobilidade rítmica (velocidade) de toda a peça – uma textura que inclui uma voz em fusas ininterruptas e uma voz que consiste em um pedal grave rearticulado a cada mínima:

Figura 14 - Seção (e) do *Prelúdio* do BWV 535

- Em (f): polifonia a cinco vozes com imitação ininterrupta entre ao menos duas delas:

Figura 15 - Seção (f) do *Prelúdio* do BWV 535

As características acima descritas consistem em elementos, ao mesmo tempo, de coerência a um nível inferior, a saber, no nível da “seção” que constituem, por serem constantes do início ao fim de sua respectiva seção, como consistem também em elementos de variedade a um nível superior da organização musical, pois são em grande parte características exclusivas de uma única seção, cada uma. Existem, por outro lado, características compartilhadas por mais de uma seção (como “textura polifônica”, “a existência de arpejos” e “notas pedais”), mas essa reincidência – constatemos: inevitável – é atenuada pelo fato de que Bach opta por não repetir múltiplos parâmetros composicionais tais como conjugados em uma seção anterior, evitando com isso a percepção de uma repetição de materiais ou de seções. Em um nível mais elevado, a tonalidade de Sol Menor responde ao eixo da coerência que sustenta toda a obra, e o desvio no que denominamos seção (d) não é senão um contraste temporário que, por contrastar com a estabilidade harmônica até então inquestionada (e talvez por isso ignorada pelo ouvinte), aumenta a consciência da estabilidade tonal precedente e reforça seu retorno, não mais indiferente, mas necessário ao estabelecimento de unidade em nível global¹⁶. E, sendo esta obra parte de um conjunto “prelúdio e fuga”, Bach tomou precauções para tornar as duas peças do conjunto ainda mais aparentadas (coerentes) entre si: a estrutura melódica da pedaleira nos comp. 10-11 é, na verdade, uma fragmentação do sujeito da *Fuga* subsequente:

Figura 16 - Fragmentação do sujeito da *Fuga* na seção (b) do *Prelúdio* do BWV 535.

The image displays a musical score for two pieces: 'Praeludium' and 'Fuga. Allegro'. The 'Praeludium' section on the left features a complex melodic line in the right hand and a steady bass line (pedal point) in the left hand. A blue box highlights a specific melodic fragment in the right hand. The 'Fuga' section on the right begins with the main subject in the right hand, also highlighted by a blue box. An arrow points from the fragment in the Praeludium to the subject in the Fuga, illustrating the fragmentation of the subject. The Fuga continues with a series of rhythmic patterns in the right hand and a bass line in the left hand.

Algumas observações: o fragmento do sujeito da *Fuga* como apresentado nos comp. 10 e 11 do *Prelúdio* assume uma dupla função como elemento de coerência a

¹⁶ Em seu artigo “A forma ABA – linguagem e memória”, Willy Corrêa de Oliveira afirma: “(...) a informação 1 (A) é sucedida por uma nova informação 2 (B) que serve de suporte para a repetição da informação memorável A: a memória factualizada (...) A se torna inteligível pela repetição, mas não pela banal repetição, e sim pela intercalação de B que tornou a repetição possível, em pleno ganho. (...) B como elemento contrastante deve ser a causa para a relevância de A: assim como a causalidade de uma DOMINANTE para a consubstanciação de uma TÔNICA” (OLIVEIRA, 1977, p. 85).

determinado nível da escuta e de variedade a outro nível, mais ou menos como falamos acima acerca dos aspectos distintivos entre as seções da peça. No nível da seção, consiste em um elemento de variedade, imprevisível e morfologicamente distinto de tudo o que ocorre em toda a seção, não chegando, assim, ao status de “material” ou mesmo de componente polifônico, mas ao de prenúncio quase-metalinguístico de uma peça complementar, e por isso distinta. No nível da peça, também reforça o eixo da variedade, pois, como assinalado, não integra uma rede de materiais recorrentes e transformados¹⁷, mas, antes, uma estrutura isolada que caracteriza (b). No entanto, ao nível do conjunto “prelúdio e fuga”, é um poderoso elemento de coesão ao lado da tonalidade de Sol Menor. E é interessante notar que, justamente por ser tão distinto dos materiais do prelúdio, tornando-se assim muito marcante à escuta - e Bach reforça essa “memorabilidade” por congelar todas as quatro vozes em suas respectivas alturas e células rítmicas, de modo que o fragmento em questão polarize plenamente a escuta -, é que funciona tão bem como elemento de coesão entre as peças. Em outras palavras, é justamente por ser um elemento tão pronunciado de “variedade” em um nível inferior que se presta tão bem à função de unir ambas as peças – o que atesta a importância da função memorizante na articulação de uma forma coerente.

Figura 17 - Relações entre materiais das seções (a) e (b) do *Prelúdio* do BWV 535.

The image shows a musical score for the Praeludium of BWV 535, divided into two systems: 'Manuale.' (top) and 'Pedale.' (bottom). The score is in G minor and 3/4 time. Section (a) is the top system, and section (b) is the bottom system. Red arrows and boxes labeled 'variação' indicate relationships between specific musical elements in both sections. Purple brackets highlight specific melodic phrases in section (a).

¹⁷ Seria possível associar o início dessa estrutura ao fragmento melódico de três graus conjuntos originário de (a) e transformado em (b), o que a integraria mais organicamente à trama da seção. Essa associação não está excluída em nossas considerações. Quando afirmamos que tal estrutura é distinta morfologicamente dos materiais da seção, nos referimos a seu conteúdo total, incluindo as mínimas do comp. 11, com o que tal estrutura se torna um elemento bastante peculiar em meio à peça.

Verifiquemos, no entanto, como Bach cria relações de correspondência entre as seções do *Prelúdio* a um nível mais inferior (nível dos “materiais” musicais). Acima, estão os compassos iniciais da obra. Bach inicia com um arpejo de sol menor sol-ré-si-ré-sol. A despeito da maneira como a partitura está grafada, ao ouvir esse arpejo, o ouvinte provavelmente concebe um todo unitário: “um arpejo do que deve consistir na tônica da peça” (interpretação calcada em seu conhecimento do repertório tonal, cujas obras costumeiramente se iniciam com a enunciação de sua tônica). A seguir, um fragmento melódico de três sons lá-sib-dó precede um novo arpejo de sol menor, que está agora na inversão seguinte, um passo mais agudo. Mas algo inesperado ocorre: a última nota do arpejo não é “si” como se poderia supor se se considerasse que o arpejo foi transportado a uma nova inversão, e sim o mesmo “sol” grave do fim do primeiro arpejo. A seguir, um novo fragmento ascendente de três notas em graus conjuntos, tal como o “lá-sib-dó” anterior, agora a partir de “dó”, antecipa uma nova inversão do arpejo de sol menor, que novamente finaliza com o sol grave, e a essa altura começa a se desenhar na percepção uma divisão musical de duas ou três “estruturas” interdependentes: o arpejo de sol menor em quatro semicolcheias, um sol grave como nota pedal que finaliza o arpejo precedente e, talvez, uma estrutura em três notas por graus conjuntos que, embora tenha precedido por duas vezes o arpejo como uma espécie de *levare*, não estava presente na primeira aparição desse arpejo, aparecendo apenas a partir de sua segunda ocorrência e, por isso, contribuindo a uma percepção (não unívoca, mas possível) do arpejo como estrutura independente; e, como consequência, também a estrutura em graus conjuntos como tal. Uma nova repetição desses “paradigmas” musicais toma forma, o que reforça sua memória e aparente interdependência. Mas, após essa repetição, à estrutura em graus conjuntos não se segue novo arpejo, e sim uma polifonia linear a quatro vozes, marcando o início do que denominamos “seção (b)”. No entanto, o pedal de sol grave presente em (a) é mantido, com aumentação rítmica (tanto de sua duração quanto do intervalo de tempo entre suas rearticulações, ambos dobrados), durante quatro compassos seção (b) adentro, o que instaura uma relação de causalidade entre esses pedais, muito parecidos e por isso mesmo “aparentados” em uma trama referencial mútua, mas não idênticos, tanto em sua morfologia quanto em sua relação com outros materiais (consistindo portanto em uma “variação” do paradigma original). Não apenas o pedal grave, como também a estrutura ascendente de três notas em graus conjuntos é mantida em (b), e, como a estrutura supracitada, também possui aumentação do tempo de reincidência, embora a rítmica da

estrutura permaneça idêntica. Embora essa estrutura não sofra aumento rítmica, duas das quatro vozes da polifonia que surge consistem em fragmentos melódicos de três notas ascendentes, uma voz em duração de semínimas nas cabeças de tempo e outra voz em colcheia mais pausa de colcheia nos contratempos, como que derivadas do mesmo inciso de três notas da seção **(a)**. Além disso, aquele inciso sofre ainda uma nova transformação a partir do comp. 4, tornando-se uma bordadura escrita em lugar de graus conjuntos ascendentes, persistindo sua posição no compasso (quarto tempo), no registro (voz mais aguda) e sua rítmica - os elementos mantidos contribuem à percepção dessa nova estrutura como uma “variação”, isto é, uma transformação da anterior, que a rememora como consequência. Essas relações entre materiais de **(a)** e **(b)** integram uma mesma trama de desenvolvimento dos materiais, prevenindo a interpretação de ambas como “incoerentes”, ou como momentos musicais desprovidos de qualquer relação mútua. E os materiais de **(b)** continuam se desenvolvendo, isto é, sendo variados, de modo a constantemente oferecer ao ouvinte novidade musical que mantenha seu interesse e sua interpretação dos novos fenômenos como decorrentes dos fenômenos precedentes. Por exemplo, a partir do comp. 6, as três vozes superiores invertem seu movimento, antes sempre ascendente, agora descendente, mas Bach mantém por mais esse compasso o pedal de sol grave, “suavizando” a transformação da textura e mantendo a unidade da seção - ao “modificar alguns elementos da textura e manter outros”, opera uma “variação” a nível textural (SCHOENBERG, 1984, p. 287). O compasso seguinte perde o pedal grave, que se converte em uma voz móvel em homorritmia e movimento direto com a “voz tenor”, além de marcar uma ligeira variação no movimento do contralto e o desaparecimento da bordadura escrita no soprano no quarto tempo do compasso. O compasso posterior confere maior liberdade ao novo baixo, que passa a realizar movimento contrário e oblíquo em relação às demais vozes, e o que vem depois desse marca o congelamento gradual das vozes em suas respectivas alturas como um preparo à entrada da estrutura do comp. 10 anteriormente discutida (o prenúncio do sujeito da *Fuga* subsequente).

Essas e ainda outras transformações do material no interior da seção contribuem precisamente ao eixo da “variedade” musical. Uma vez definidos os elementos de coerência e homogeneidade da seção (textura, registro, constituição rítmica dos materiais, perfis melódicos, etc.), o compositor prossegue instituindo os elementos de novidade, de combate à monotonia decorrente da banal repetição, de tal modo paulatino

que a cada instante o ouvinte se depare com a necessidade de interpretação de novos componentes do tecido musical.

Pontuemos ainda alguns elementos de coesão entre seções. Em **(c)**, o quarto tempo do comp. 16 retoma a figuração em arpejos presente em **(a)** e ausente em **(b)**. O perfil é idêntico – descendente-desc.-asc.-desc. -, entretanto, esse arpejo não mais afirma sol menor, mas expressa, aqui, sua dominante, e sua rítmica sofre diminuição para se conformar às condições de **(c)**, que consiste em uma passagem em *toccata* com figuração exclusivamente em fusas. A figura é ainda expandida, possuindo um segundo arpejo que a complementa do ponto de vista da duração da unidade de tempo, um arpejo em perfil unicamente ascendente. Essa nova figura arpejada é repetida ainda duas vezes no compasso seguinte, tornando-se parte importante da seção. Na seção **(d)**, o arpejo não somente é mantido como variado, tornando-se com isso a figura única da voz superior em toda a seção (construída a duas vezes) - o arpejo é espelhado: seu retrógrado é aglutinado a seu perfil original (a nota final do primeiro é simultaneamente a nota inicial do segundo), e assim persiste do início ao fim da seção, consistindo dessa forma no principal elemento de coerência de **(d)** (e entre as seções **(a)**, **(c)** e **(d)**), que terá na harmonia errante seu principal elemento de variedade.

A seção **(e)** retoma uma característica compartilhada por **(a)** e **(b)**, mas excluída de **(c)** e **(d)**: a existência de uma nota pedal grave¹⁸. Ela também retoma a polifonia com vozes interdependentes em movimento variado, não apenas direto - a seção **(c)** foi descrita como possuindo duas vozes, mas sua evolução no tempo é previsível porque idêntica ritmicamente e em dinâmica harmônica por todos os compassos, exceto parcialmente o último, que de toda forma mantém o movimento direto das “vozes”. É ainda significativo que as seções **(c)**, **(d)** e **(e)** compartilhem uma voz em fusas constantes (mas cuja figuração se altera em cada seção), tornando-se fortemente aparentadas para a percepção. Por fim, **(f)** possui a novidade de uma textura imitativa a cinco vozes, como já assinalado, mas mantém por dois compassos uma voz em colcheias constantes cuja figuração é originária de **(e)**, precisamente dos comp. 33 e 34,

¹⁸ Em **(d)** existe uma espécie de proto-pedal em cada compasso. Esse pedal consiste em uma reiteração constante de uma mesma nota que integra o primeiro acorde do compasso e integrará o segundo acorde. Como esse “pedal” é alterado a cada compasso – constituindo uma descida cromática em larga escala -, denominá-lo como um “pedal” efetivo parece exagerado, mas a existência de uma nota constante com alteração mais lenta que a dinâmica harmônica vigente pode ser interpretada auditivamente como um estágio anterior do que se concretizará na seção seguinte, a qual possuirá um pedal efetivo que atravessa múltiplos compassos.

dando ao ouvinte mais um fator de causalidade entre seções. A seção final possui ainda uma nota pedal grave em seus dois compassos finais, pedal esse que dialoga com as notas pedais de **(a)** e **(b)**, pois se trata do mesmo sol grave. Assinalemos ainda que **(a)**, **(c)** e **(d)** têm em comum o fato de possuírem uma nota articulada por vez (ainda que em **(a)** e **(d)** se possa ouvir estruturas interdependentes à maneira de uma polifonia); **(b)**, **(e)** e **(f)** são seções polifônicas; apenas **(b)**, **(c)** e **(e)** acessam o registro agudo do órgão acima do sol⁵.

Outros fatores comuns a diferentes seções e particulares a cada uma poderiam ser abordados, mas o que foi acima exposto no basta para constataremos em linhas gerais alguns dos principais recursos com os quais o compositor cria uma obra plena de novidade e assimetria ao mesmo tempo em que estrutura uma forma de evidente coerência entre suas partes constitutivas. E é interessante constatar que a falta de literalidade na repetição dos parâmetros composicionais entre seções deixa o ouvinte livre para a realização de associações múltiplas, mais ou menos ambíguas, entre diferentes materiais e passagens musicais. Essa multiplicidade interpretativa é precisamente o que Umberto Eco denominou “a abertura” de uma obra, conforme mencionamos no Item 2, e é ela que demanda do ouvinte uma participação ativa, uma reflexão acerca dos elementos musicais postos em jogo e uma interpretação, que pode variar a cada escuta e a cada indivíduo, do papel de cada um desses elementos na estruturação da composição musical (ECO, 1968, p. 40).

Tendo o prelúdio do BWV 535 em mente, consideremos o Op. 11, nº3 de Arnold Schoenberg – as *Drei Klavierstücke*, de 1909. Antes, algumas notas preliminares.

Essas peças consistem no primeiro número de Opus completamente atonal de Schoenberg¹⁹, tendo se tornado um marco histórico na superação da tonalidade. Mas os avanços (e as consequências) dessa obra se estendem para além dos domínios da organização das alturas – entre outras coisas, é um estudo sobre a concepção do material, seu desenvolvimento e concatenação sem a tonalidade; sobre a articulação da

Figura 18 - Fragmentos da primeira peça do Op. 11 de Arnold Schoenberg.

¹⁹ Entre 1907 e 1908, Schoenberg concebera seu *Quarteto de Cordas nº2, em Fá# menor*, Op. 10, cujos dois últimos movimentos (que incluem, inusitadamente, uma soprano) constituem já incursões à pantonalidade - o terceiro parcialmente e o quarto plenamente. Entre 1908 e 1909, Schoenberg compunha os quinze *Lieder* do *Livro dos Jardins Suspensos*, Op. 15, sobre poemas de Stefan George, dos quais algumas peças, em especial a nº14, avançavam novamente para fora da tonalidade (LEIBOWITZ, 1981, p. 59-81). Note que o fato de essas primeiras incursões tonalidade afora consistirem em peças vocais não é mero acaso: o apelo ao texto literário (essencialmente, à linguagem verbal) foi de importância capital na estruturação do discurso musical na primeira fase do dito “atonalismo”, posto que a funcionalidade tonal, estrutura basilar do discurso por então mais de três séculos, fora negada - a esse respeito, e também para uma discussão detalhada sobre o desenvolvimento da música vocal na Segunda Escola de Viena, ver MENEZES, Flo. Apoteose de Schoenberg, cap. 7: *O apelo aos textos e a invenção do Sprechgesang em Schoenberg*. Ateliê Editorial, 2ªed. São Paulo, 2002.

forma nos mais variados graus; é também sobre harmonia, mas harmonia como um parâmetro estrutural cujas bases não mais constituem axiomas apriorísticos, e sim uma nova dimensão da tela em branco a ser concebida do zero. A primeira peça, por exemplo, possui forma tritpartite “A–B–A” em larga escala, cujo germe gerador (e, porque virtualmente onipresente, unificador) está enunciado já nos compassos iniciais.

Schoenberg desenvolve o discurso por meio do desenvolvimento de estruturas melódico-harmônicas mínimas, com as quais articula a forma e deduz harmonias contrastantes. As estruturas nomeadas como **a**, **b**, **c** e **d** na imagem acima geram não apenas as figuras melódicas e texturas que permeiam a peça, como também os conjuntos intervalares que serão individuados e utilizados economicamente na seção central a fim de gerar identidade harmônica no interior de alguns trechos (com a qual o compositor gerará contrastes harmônicos em nível superior), como os compassos acima, construídos exclusivamente como desenvolvimento sequencial da harmonia de **a** na mão direita e como figura melódica na mão esquerda em contraste a passagens em que **b** predomina²⁰.

Na segunda peça do Op. 11, Schoenberg propõe um projeto formal mais complexo e inusitado: em lugar de uma forma tripartite com seção central contrastante (provavelmente, a mais tradicional no repertório tonal) unificada a partir de uma variação gradual do material inicial que atravessa toda a peça, o autor propõe o que pode também ser ouvido como uma forma tripartite em um nível mais alto, mas permeada por um número consideravelmente grande de subseções, cada qual com

²⁰ É interessante notar que essas estruturas serão de suma importância no desenvolvimento ulterior da harmonia vienense, tanto ainda na fase atonal livre quando no dodecafonismo subsequente, sendo frequentemente usadas como fragmentos mínimos com os quais o compositor estruturará linhas melódicas e harmonias mais complexas. Como ilustração, verifique-se a monodia inicial do Op. 15 nº1 de Schoenberg, constituída de quatro frases menores, cada qual começando com um fragmento melódico de 3ª menor + semitom, como a estrutura **a** acima (a terceira frase sofre uma variação ao ter adicionada uma nota antes da estrutura em questão); o acorde pedal nos fagotes (eventualmente, transferido aos metais) no Op. 16, nº1 do mesmo compositor, mantido ininterruptamente por mais de cem compassos (quase toda a peça); ou a série original do Op. 34, que poderia ser descrita como uma justaposição, respectivamente, das estruturas **a**, **a**, **c** e de uma quarta composta por tom inteiro + semitom (série descrita em OLIVEIRA, 2009, p. 293).

Mas foi Anton Webern quem sistematicamente se utilizou dessas estruturas como geradoras de uma homogeneidade e simetria sem precedentes. Como detalhadamente abordado por Henri Pousseur, as séries dodecafônicas de Webern são majoritariamente compostas por esses fragmentos melódicos que, já em sua formulação serial original, guardam relações de simetria inversiva e por retrogradação (além de outros tipos, se considerados níveis superiores de análise) responsáveis pela coerência entre múltiplos níveis (da frase, da seção e da forma) e dimensões (vertical, horizontal e mesmo diagonal) da obra (POUSSEUR, 2008, p. 67-76). Um bom exemplo dessa simetria engendrada a partir de um dos fragmentos melódicos descritos é a série do *Concerto*, Op. 24, inteiramente articulada a partir de estruturas de 3ª menor + semitom (**a**).

elevado grau de autonomia de seus materiais, mas que são frequentemente repetidas com variação. Com isso, o projeto de variação gradual dos materiais continua existindo, mas é intercalado com a descontinuidade que a justaposição de seções contrastantes e sem material explicitamente compartilhado impõe, sendo, portanto, interrompido até que retorne como uma das seções subsequentes. Em outras palavras, a variação do material existe, mas não se desenvolve ininterruptamente ao longo da peça, unificando todas as seções por meio de material comum, mas, antes, se dá entre conjuntos de seções não adjacentes. Assim, uma subseção “a”, por exemplo, será sucedida por uma subseção “b” e ainda uma subseção “c” antes que “a” retorne para desenvolver o material inicial.

Figura 19 - Página inicial da segunda peça do Op. 11 de Arnold Schoenberg.

a: Ostinato na mão esquerda; melodia no registro médio-grave na mão esquerda; dinâmica *pianíssimo*

b: Textura “coral” em *piano*. Retorno do ostinato e da melodia de **a**, mas combinado com a textura coral de **b** e desenvolvendo-a/variando-a no conteúdo intervalar, rítmico e no registro.

Retorno de **b** em seu conteúdo intervalar original (rítmica aumentada).

Desenvolvimento de **b** com aumento rítmica, sem a presença de **a** e em dinâmica *forte*, o que começara a acontecer já em sua aparição anterior.

Retorno de **a** sem a presença de elementos de

Acima, temos a primeira página da peça. O que se sucede são mais dois compassos de **a**, que marcam o fim da grande seção inicial, **A**. Após essa apresentação e pequeno desenvolvimento dos materiais iniciais, Schoenberg inicia a seção central **B** (contrastante) por justapor um material consideravelmente distinto dos anteriores, por isso mesmo “novo”, que se estende por quatro compassos e que institui uma quebra (seccionamento) no discurso em relação ao desenvolvimento de até então. Note a diferença em relação à peça anterior, na qual a seção central **B** consistia em uma seção de desenvolvimento dos materiais apresentados em **A**, sem a introdução de quaisquer materiais rigorosamente novos. Se **a** consistia em uma melodia acompanhada por um ostinato e **b**, em uma textura coral, para tornar mais explícita a diferença do que se segue, o compositor opta por uma textura polifônica que chega a cinco vozes. Essa polifonia se inicia com três vozes reais, evolui para quatro e rapidamente chega a cinco vozes. Adicionalmente, a dinâmica dessa pequena subseção, inicialmente *mp*, cresce para *f* após três compassos, marcando um ápice de densidade alcançado por etapas (direcionalidade). Na seção **A**, houve também uma direcionalidade dinâmica que foi de *pp* a *f et cresc.*, mas essa direcionalidade lá se deu entre as subseções, dando a elas um desenvolvimento comum. Aqui, é uma característica distintiva de uma única subseção (c).

Figura 20 – Excerto da seção c do Op. 11, nº2 de Schoenberg.

c: Polifonia linear e direcional em densidade e dinâmica.

Findada **c**, temos um retorno de **a**, mas não um retorno literal e sim variado, dando sequência às transformações dos materiais da subseção inicial, que já em **A** haviam sido um pouco desenvolvidos – por exemplo, o ostinato não mais consiste na voz mais grave da textura, mas no que se poderia descrever como um “tenor”, a princípio, que, no trecho final dessa subseção, deixa de ser estático e sofre alterações que incluem uma figuração em direção ao registro mais grave. Nesse momento, inexistem elementos dos materiais **b** ou **c**, o que atesta a maior autonomia das

subseções²¹. A seguir, um compasso prepara, em uma espécie de transição, o retorno de **b** - esse compasso reintroduz acordes de quartas e trítone, similares àqueles presentes na última aparição de **b**, o que, a propósito, aconteceu enquanto o ostinato de **a** se desenvolvia no registro grave. E eis que se segue novamente essa conjugação de **a** e **b**, mas com grande depuração da melodia característica de **a** e desenvolvimento da rítmica de **b**. É uma subseção mista que rememora a grande seção inicial, **A**.

Figura 21 - Excerto misto, com materiais das seções **a** e **b** do Op. 11, nº 2 de Schoenberg.



Novamente, o que se segue é mais uma descontinuidade do discurso por meio da introdução de novos materiais em uma nova subseção. Essa nova subseção possui uma métrica distinta (agora, simples, não mais composta como tudo até então), textura distinta (melodia acompanhada por blocos de acordes), entre outros. A seguir, um novo material contrastante e distinto dos anteriores, com fragmentos melódicos quase exclusivamente descendentes e novamente em compasso composto, surge, ao que se segue uma justaposição do material imediatamente anterior. Tudo isso pode ser compreendido como uma nova grande subseção (**d**), ou um pequeno A-B-A' como uma subseção em compassos simples interpolada por uma em compasso composto.

²¹ Reforcemos uma vez mais a diferença desse procedimento em relação àquele da peça anterior posto que uma objeção se poderia fazer aqui. Chamamos atenção para o fato de que, em certas passagens da seção central da primeira peça do Opus 11, um material é preponderante ou mesmo exclusivo como conteúdo harmônico. Entretanto, em todos os demais aspectos perceptíveis – textura, dinâmica, figuração melódica, etc – essas passagens não consistem em uma repetição literal de passagens anteriores. Assim, a repetição de elementos de materiais distintos se mistura e transforma, com eventual congelamento de um ou mais parâmetros a fim de gerar coerência da passagem. Na segunda peça, as subseções conservam identidade com uma subseção anterior ao mesmo tempo em que nega as demais. Analogamente, seria como comparar uma forma sonata a um rondó no repertório tonal: a primeira peça desenvolve os materiais como no desenvolvimento de uma forma sonata, eventualmente valorizando características do primeiro, eventualmente, do segundo tema, ou mesmo da *codetta* ou transição; a segunda peça, como um rondó, estabelece seções relativamente autônomas, ainda que algumas compartilhem certos aspectos isolados, como dinâmica ou textura.

Figura 22 - Seções d e e do Op. 11, nº 2 de Schoenberg.

d

d1: Melodia acompanhada por blocos de acordes em métrica simples.

d2: Material contrastante de interpolação de **d1**, em métrica composta.

d1'

e

À primeira vista, o que chamamos de **d2** parece muito distinto de **d1** para que ambos sejam considerados uma mesma subseção. E ressaltamos que nossas análises não são unívocas nem se pretendem dogmáticas, podendo-se reconsiderar essa subdivisão, em parte arbitrária (especialmente na interpretação das funções dos materiais na estrutura).

O fragmento em *pppp* (dinâmica nova na peça) da primeira metade do último compasso acima parece ser apenas uma breve transição ao compasso composto novamente ou degradação do material anterior que prepara uma nova mudança de subseção. E, nessa altura, funciona mesmo como tal, especialmente devido à sua

brevidade. Mas, após a subseção que se segue - uma variação de *c* - retorna e é desenvolvido ao longo de aproximadamente dois compassos. É interessante observar a novidade de articulação dessa forma. Estamos a mais da metade da peça e ainda há a apresentação de materiais novos e contrastantes, e que serão ainda posteriormente desenvolvidos, não somente um desenvolvimento de materiais prévios. Somente a partir daqui, nas duas páginas finais (de um total de cinco) é que cessa a introdução de novos materiais.

Figura 23 - Excerto do Op. 11, nº 2 de Schoenberg.

c com transposições variáveis (primeiro comp., quinta abaixo; no segundo, terça maior abaixo com exceção de uma nota; em parte do terceiro, terça maior acima; no trecho final, transposição original).

The image displays a musical score for Schoenberg's Op. 11, No. 2, with several sections highlighted by colored brackets and annotated with text:

- Orange bracket:** Encompasses the first system of the score.
- Purple bracket:** Encompasses the second system, with the annotation "e expandido e desenvolvido." to its right.
- Red bracket:** Encompasses a section in the third system, with the annotation "b expandido e desenvolvido." to its right.
- Blue bracket:** Encompasses the final system of the score, with the annotation "Retorno de a, demarcando o início da seção A'." to its right.

Other annotations include:

- "e transposto, com variação dinâmica e rítmica ao final." (purple text, left of the second system)
- "d1 expandido e variado." (green text, right of the second system)

The score includes dynamic markings such as *p*, *f*, *pp*, *ppp*, *ff*, *ppp*, *pp*, and *p*, as well as performance instructions like *rit.*, *tr.*, *non legato*, and *cresc.*

Por fim, a página final recapitula todos os materiais principais da peça, mas é interessante que essa recapitulação se dê por justaposições e sobreposições de materiais que permanecem reconhecíveis como autônomos, especialmente após tão longamente desenvolvidos como autônomos, de modo que, mesmo sobrepostos mais intrinsecamente neste trecho final, preservem sua individualidade na percepção.

Figura 24 - Última página do Op. 11, nº 2 de Schoenberg.

The image displays a musical score for the final page of Schoenberg's Op. 11, No. 2. The score is written in piano and consists of five systems of music. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score is annotated with several sections and dynamics:

- Section a:** Indicated by a blue bracket, it spans the first system and the beginning of the second system. Dynamics include *pp* (pianissimo).
- Section b:** Indicated by a red bracket, it spans the end of the second system and the beginning of the third system. Dynamics include *pp*.
- Section c:** Indicated by an orange bracket, it spans the middle of the third system. Dynamics include *p* (piano) and *cresc.* (crescendo).
- Section d:** Indicated by a green bracket, it spans the end of the third system and the beginning of the fourth system. Dynamics include *ff* (fortissimo), *rit.* (ritardando), and *p*.
- Section e:** Indicated by a purple bracket, it spans the beginning of the fourth system. Dynamics include *ppp* (pianississimo).
- Section f:** Indicated by a red bracket, it spans the end of the fourth system and the beginning of the fifth system. Dynamics include *p* and *molto rit.* (molto ritardando).

A red-bordered fragment labeled "Pequeno fragmento de b." is shown below the main score, highlighting a specific passage from section b. The score concludes with a fermata and the number "6" in the bottom right corner.

É também interessante notar a ordem de reexposição dos materiais. Em geral, ela corresponde à ordem segundo a qual o compositor as introduziu pela primeira vez na peça, mas há uma exceção: **b**. Essa escolha não nos parece mero acaso. Dada a grande “memorabilidade” dos materiais, o que se deve às suas diferenças constitutivas e emprego relativamente apartado no tempo ao longo da obra, uma reapresentação em ordem restrita poderia gerar grande previsibilidade e reduzir o interesse do ouvinte com o passar da recapitulação. Contudo, ao reservar **b** ao compasso final, Schoenberg surpreende o ouvinte que pode até mesmo ter se esquecido desse material, tendo apreendido a ordem dos materiais seguintes como familiar (e, se aproximando do final, talvez também como previsível), não fosse a surpresa de **b** como fechamento da peça. É interessante que Schoenberg insira ainda um fragmento de **b** em meio a **a** no penúltimo sistema, mas é um fragmento muito curto e integrado neste último, tal como no final do comp. 4, em que o mesmo fragmento reintroduz **a**, de modo que se instaure aqui uma ambiguidade: tal estrutura pode ser apreendida como parte de **a** ao ouvinte ou pode lembrá-lo de um material que será mais explicitamente recapitulado somente ao final. Também é interessante notar que contribui a esse jogo entre memória e expectativa o fato de que o final da grande seção **A** possui uma breve repetição de **a**, à qual se sucede diretamente **c**, relação essa que pode dar ao ouvinte, quando da aparição de um mesmo encadeamento direto entre **a** e **c** nesta seção final, a sensação de que a ordem de recapitulação dos materiais está correta, aumentando sua surpresa com o compasso final.

A respeito das duas peças consideradas, é importante que se observe que mesmo suas grandes formas **A-B-A'** não são, na verdade, uma conformação perfeita à tripartição tonal tradicional. As diferenças que **A'** estabelecem para com **A** vão muito além de variações localizadas que preservem a ordem e a quantidade de materiais principais desta última, mesmo considerando a existência de uma *coda* após **A'** que, em geral, é suplementar e posterior à recapitulação literal ou quase literal de **A**. Na primeira peça deste Opus 11, por exemplo, o que denominamos **A'** (a partir do último compasso do segundo sistema da última página, considerando a partitura que apresentamos) não expõe todo o material do que chamamos de **A** (primeiros três sistemas mais o primeiro compasso do quarto sistema da peça), sendo antes condensado, justaposto, subreposto e amplamente transformado mesmo em meio à reapresentação dos materiais. Algo similar acontece no **A'** desta segunda peça. É verdade que o repertório raramente se conforma a estratégias muito precisas e escolásticas de como desenvolver uma obra, e exemplos

Figura 26- Excerto do *Quarteto de Cordas nº11*, 1º mov., de Beethoven (reexposição).

REEXPOSIÇÃO

1º Grupo Temático

Napolitana atacada em posição fundamental.

Transição ao 2º Grupo Temático

Início da do 2º Grupo Temático, ainda na SM \flat (repousará sobre a tônica somente mais tarde)

De maneira inesperada, a recapitulação do 1º Grupo Temático, que na Exposição dura vinte compassos, é reduzida a somente quatro compassos, a saber, os primeiros dois e os últimos dois de sua versão na Exposição, respectivamente. Beethoven como que condensa os principais materiais do grupo temático nesses quatro compassos. Eles contêm, por exemplo, os motivos iniciais do grupo temático e um de seus movimentos harmônicos mais característicos: o ataque à Napolitana em posição fundamental. Esse uso do acorde de Napolitana era muito pouco usual no repertório tonal da época se comparado a seu uso em primeira inversão (PISTON, 1959, p. 265). Assim como no *Prelúdio* de Bach que analisamos, sua diferença morfológica em relação aos demais materiais de mesmo tipo (aqui, um movimento harmônico; lá, um fragmento melódico) na peça, mas também, neste caso, uma diferença marcante em meio a todo o repertório, possibilita ser usado como elemento de coerência entre pontos muito distintos no tempo, pois consiste em um objeto de tal maneira único, que persiste na memória por mais

tempo do que outros materiais de mesmo tipo²². Note que “ser único” não garante memorabilidade. Pelo contrário, se for uma característica isolada, torna-se difícil memorizar algo que não se repita - o costume, muito pouco subvertido, de se repetir a exposição de uma forma sonata no repertório tonal é um atestado da afirmação anterior. Mas, em ambos os casos, tanto Bach como Beethoven se utilizam de fatores externos ao objeto musical que contribuem para a sua memorabilidade e, isso feito, o fato de ser único na obra pode torná-lo mais marcante. No caso de Bach, das seis seções em que dividimos a peça, somente na sexta e última (e na transição precedente) o registro mais grave da peça (do mib para baixo) tem o desenvolvimento de uma figuração que não a de um pedal estático – com exceção do fragmento melódico em questão, isto é, a fragmentação do sujeito do tema da *Fuga* subsequente. Além disso, instantes antes do momento em que esse fragmento melódico é introduzido, Bach congela todas as demais vozes em suas respectivas alturas e células rítmicas, de modo que a atenção do ouvinte se desloque completamente à única informação nova da textura: o fragmento referido, que, como dito, é introduzido em um registro que tem pela primeira vez na peça uma figura melódica. O fragmento é também a única estrutura melódica em toda a peça que tem um salto de 6ª menor - existe uma 6ª menor entre o final do pedal em ré da seção (**e**) e a transição para (**f**), mas tal é mediado por uma pausa relativamente longa que demarca o fim do pedal e o início de uma figura melódica no registro mais grave, diferentemente do fragmento melódico antes referido, cujo salto de sexta faz parte de uma única figura e, por isso, configura-se um salto melódico, não uma distância entre o fim de uma estrutura e o início de outra. O conjunto desses fatores é que torna o fragmento tão destacado no tecido musical, e é somente por isso que ser tão distinto dos demais materiais o torna tão memorável. Em Beethoven, o evento harmônico em questão (Napolitana atacada em posição fundamental) dialoga com toda a história do

²² De maneira análoga, podemos relacionar esse uso consciente da memorabilidade do objeto musical como fator de ponderação ao intervalo de tempo entre sua introdução e uma sua reiteração, ou entre dois objetos que guardem entre si uma relação de identidade, ao uso do cromatismo por Webern segundo Pousseur. Em seu ensaio *O cromatismo orgânico de Anton Webern*, Henri Pousseur analisa a função de cada um dos intervalos cromáticos desdobrados nas oitavas (semitom, sétima maior, nona menor, décima quarta maior, etc.) na obra de Webern. Segundo Pousseur, para assegurar a “neutralização harmônica” que as conexões cromáticas engendram em Webern, o compositor as administra de tal forma que, quanto maior o grau de abstração na relação do intervalo para com o semitom (isto é, quanto mais afastado em termos de oitavas), menor a percepção direta do cromatismo, por ser essa relação, para a percepção, mais fraca, de modo as alturas desse intervalo devam se distanciar (no tempo) cada vez menos se se quiser com elas estabelecer uma relação cromática perceptível. Por outro lado, quanto mais concreta a relação para com o semitom (em última instância, o próprio semitom), mais tempo o intervalo permanece eficaz ao estabelecimento de conexões cromáticas, de modo que seus termos possam estar mais afastados no tempo (POUSSEUR, 2008, p. 34-46).

repertório tonal. Não é somente uma proposição inusitada, mas uma que nega um paradigma muito conhecido e respeitado na história das obras - não à toa é comumente referido como “sexta napolitana”, onde “sexta” indica a relação intervalar entre baixo e fundamental do acorde, isto é, indica uma tríade em primeira inversão (SCHOENBERG, 2011, p. 338). Como consequência, sua proposição não é um fato isolado, mas um que põe em questão um procedimento consagrado, não apenas abstratamente (conceitualmente), mas sonoramente – a relação entre as alturas que afirmam o acorde de tônica e uma repetição transposta semitom acima causam certa estranheza a ouvidos não acostumados ao repertório, dada a relação distante entre a região harmônica de tônica e aquela de subdominante menor (SCHOENBERG, 2004, p. 76), possível origem da “sexta napolitana” (SCHOENBERG, 2011, p. 338). E, diferentemente de Bach, Beethoven não deixa de repetir sua proposição inusitada uma vez, de maneira condensada, já na Exposição (no comp. 19), o que aumenta sua chance de ser memorizado. Não apenas condensada, mas em uma figuração característica do 1º Grupo Temático que, à parte dessa peça em particular, é um gesto muito enfático no repertório camerístico e orquestral no geral: o uníssono - seja “virtual”, respeitando os registros e oitavas de cada instrumento, seja “real”, em que todos tocam as mesmas alturas absolutas²³. Tudo isso contribui ao destaque e à persistência na memória, o que temos denominado “memorabilidade”, do objeto em questão.

Todas essas últimas considerações visam a salientar que desvios dos costumes e paradigmas mais comuns da prática musical de uma época não são privilégios do século XX, de modo que as “Recapitulações” das primeiras duas peças do Opus 11 de Schoenberg não sejam sem precedentes, mas escolhas de uma via menos percorrida que, ainda que não literalmente repetida (a peça de Schoenberg nem mesmo é tonal), dialogam com a história das escolhas e das vias.

Após essas considerações preliminares sobre as primeiras peças do Opus 11

²³ São exemplos, dentre obras dos três compositores em questão: o início da *5ª Sinfonia* de Beethoven, enunciando o motivo principal de toda a sinfonia, o qual inclusive permeia os demais movimentos como um princípio unificador (fator de coerência); o terceiro movimento do *Quarteto de Cordas nº4* de Schoenberg, Op. 37, o qual se inicia enunciando, ao uníssono, a série e um dos conteúdos “temáticos” principais de todo o movimento; o início do *Primeiro Concerto para Teclado* de Bach, BWV 1052, onde piano e orquestra enunciam ao uníssono o conteúdo temático da seção. Mas também: o início da suíte orquestral de Rimsky-Korsakov *Sheherazade*, Op. 35, cujo conteúdo melódico será mais tarde transformado em material temático do movimento final; a primeira enunciação do primeiro tema do movimento inicial da *3ª Sinfonia* de Bruckner; o início da *Sinfonia Turangalila* de Olivier Messiaen e o início do quarto movimento do *Quarteto Para o Fim dos Tempos* do mesmo compositor, entre outros.

(muito mais e em mais detalhes poderia ser discutido sobre essas obras, como a maneira como o conteúdo intervalar compartilhado entre subseções unifica toda a peça, mas nos ateremos ao que foi exposto para maior objetividade), nos voltaremos à terceira peça, cuja partitura se encontra inteiramente reproduzida abaixo, e a qual guarda relações muito importantes com o *Prelúdio* do BWV 535, considerado anteriormente. Nossa motivação com essa exposição preliminar foi a de contextualizar as pesquisas schoenberguianas no âmago da superação da tonalidade clássica pelo mesmo e apontar possíveis relações com o repertório precedente. É importante que fique claro como o compositor buscou a exploração de soluções formais distintas ao mesmo tempo em que dialoga com a tradição das formas clássicas, para que não se incorra no erro de creditar as inovações da terceira peça ao acaso. Mesmo a segunda peça, como esperamos ter mostrado, apresenta já algumas novidades formais que, ao mesmo tempo, dialogam com a tradição dos seccionamentos formais bem demarcados existentes desde há muito, como também inovam na medida em que o compositor não conforma seu discurso a uma das formas previamente existentes e consagradas. Os escritos teóricos de Schoenberg e sua obra atestam seu amplo conhecimento do repertório musical, incluindo de Bach, como o apontam extensivamente livros como *Funções Estruturais da Harmonia*, onde o autor passa por análises e recomendações de escuta de obras para teclas do compositor barroco. Inclusive, a liberdade formal de Schoenberg dialoga com as pesquisas barrocas no ínterim do estabelecimento da tonalidade, especialmente na primeira metade do século XVII, em que os compositores não possuíam ainda projetos formais relativamente bem definidos e compartilhados como aconteceria na segunda metade do século seguinte com a “Primeira Escola de Viena”. A diferença é que Schoenberg veio em um momento posterior, portanto, um momento em que o passado das formas clássicas (e das pesquisas preliminares ao estabelecimento dessas formas) fomentou de múltiplas formas suas pesquisas e projetos formais.

No Op. 11 n°3, temos uma proposta ainda mais radicalmente inovadora do que as peças precedentes. Schoenberg abandona não apenas a tonalidade clássica, mas todo o tratamento temático e mesmo motivico, os quais sustentaram as duas peças anteriores. Isso significa que células melódicas, motivos de acompanhamento ou a conjugação de elementos composicionais de tal maneira reconhecíveis como identitárias de uma informação previamente enunciada não são repetidas, ao menos não com um grau de literalidade que as tornem univocamente reconhecíveis. A proposta é tão inovadora que

traz problemas em grande parte totalmente novos à composição musical - não entender “problemas” como julgamento do que é mau, mas como características que se projetam sobre a percepção de maneira nova, exigindo do compositor formas igualmente novas de manejo dessas características. Disso é atestado o fato de que pouquíssimas obras do compositor voltaram a empregar uma estratégia similar, e dos treze números de Opus seguintes antes da estruturação definitiva do dodecafonismo (incluindo obras em que a série começou a ser empregada apenas em partes da obra), poderíamos citar apenas duas – o Op. 17: *Erwartung*, e o Op. 19: *Sechs Kleine Klavierstücke*. Na verdade, uma liberdade tão grande de elaboração e concatenação do material levou Schoenberg a deixar inacabadas as *Três Peças para Orquestra de Câmara*, com proposta similar (LEIBOWITZ, 1981, p. 88). Alguns desses novos problemas são indicados pelo fato de que as primeiras duas peças desse ciclo inacabado são de dimensões consideravelmente reduzidas (a terceira não foi terminada), tal como todas as seis peças do Op. 19 - algumas das quais, no entanto, empregam um grau de redundância/coerência maior, como com figuras em ostinato (nº2), preservação de rítmica e textura contínuas (nº6), entre outros. É também significativo nesse contexto o fato de que a terceira peça do Op. 11 seja a mais curta do conjunto, e que o Op. 17 só tenha podido se estender por cerca de trinta minutos de música devido ao suporte da linguagem verbal como elemento de coerência (MENEZES, 2002, p. 137-165). Contudo, esta terceira peça do Op. 11 possui características comuns com algumas obras previamente analisadas ou mencionadas, em especial, o *Prelúdio* do BWV 535, o qual possuía um seccionamento formal bastante claro ao passo em que seus elos de coerência eram relativamente sutis, justamente porque o compositor não se utilizava de um material (ou grupo de materiais) temático prontamente memorizáveis e repetidos ao longo da obra de tal maneira que unificasse todos os desenvolvimentos ulteriores. Apesar disso, verificamos que as seções possuíam internamente componentes bem definidos que, ao cessar, indicavam uma ruptura (ou descontinuidade) discursiva que acusava um novo seccionamento formal. Além disso, vimos como certas características morfológicas dessas seções se relacionavam, ainda que mais abstratamente porque menos literalmente, como a tonalidade da peça, certas figuras compartilhadas (não literalmente, mas variadas) entre seções, entre outros. Isso posto, examinaremos agora como Schoenberg estrutura seu discurso – ademais, atonal – e de que maneira satisfaz (ou não) os eixos de coerência e variedade - pelos quais, lembremos, ele mesmo advogou (ver o Item 2 deste trabalho).

Figura 27 - Op. 11, n° 3 de Arnold Schoenberg.

Drei Klavierstücke, Op. 11

Three piano pieces (1909)

3.

a Bewegte

b

c *poco rit.* *etwas langsamer* *fff*

d *viel rascher* *pp*

e *viel langsamer* *pp* *sehr lang*

f *etwas langsamer* *pp* *rit.*

g *rit.* *rascher* *f*

h

*etwas langsamer
sehr zart*

p

(pp)

i

etwas rascher

mf

espress.

heftig

ff

ff

fff

j

mit Dämpfer

pp

etwas langsamer

k

Breit.

pp

pppp

r. H.

l. H.

pppp

rit. Dämpfer

ppp

l. H.

ff

3

rit.

rascher

beschleunigt

ff

fff

8

l

Mäßig.

ppp

Dämpfer

ddd

rit.

l. H.

m

Mäßig. (eher langsamer)

f *rit.*

n

f drängend *cresc.*

o

fff (tr)

p

breiter *cresc.* *rit.*

q

sehr rasch *fff* *Red.* *

r

Mäßig. *fff* *rit.* *ff* *pp*

s

(im Tempo) *Dämpfer pppp* *ppp*

Uma escuta atenta a essa peça revelará algumas particularidades importantes não compartilhadas com as peças anteriores deste mesmo número de Opus. Uma das principais e mais marcantes peculiaridades é a ausência de motivos, temas, frases ou subseções que sejam repetidas com tal grau de literalidade que se reconheça repetições unívocas, como dito anteriormente. Em outras palavras, não encontraremos recorrências de estruturas melódicas, ou de outra maneira figurais, ou texturas (isto é, conjugações de estruturas perceptíveis em algum grau amalgamadas em uma percepção unitária) univocamente aparentadas a uma estrutura/figura/textura anterior. Entretanto, a peça não consiste em um todo homogêneo, impassível de seccionamento formal ou de identificação de momentos contrastantes. É nessa perspectiva que consiste em uma estratégia similar à proposta do *Prelúdio* do BWV 535. Assim como na peça de Bach, certas seções ou subseções compartilham elementos comuns - dinâmica, textura, densidade, registro, etc. -, mas esses elementos estão sempre fragmentados, não reunidos em grande quantidade em uma mesma configuração (ou em algo reconhecível como tal) duas vezes.

Os quatro compassos iniciais constituem o que denominaremos seção **a**. Essa decisão foi calcada no fato de que a polifonia (inclusive, escrita em três pautas devido à sua densidade) ali contida é bruscamente interrompida no comp. 5, que traz novos materiais e institui com isso um novo momento no discurso (descontinuidade da ideia anterior). Não apenas isso, mas, já no comp. 6, o andamento e a textura (antes, polifônica, agora e desde o compasso anterior, homofônica) mudam, e, no 7, mudam a subdivisão rítmica da figuração melódica, a textura novamente (agora, monódica) e a dinâmica. Uma polifonia tão densa quanto a que inicia a peça não retornará senão após ao menos 15 compassos, e, ainda assim – ressaltamos -, não retornará com as mesmas figuras constitutivas. É importante que reforçemos o seguinte: os seccionamentos que vimos propondo em nossas análises não necessariamente apontam diferenças “funcionais” na estrutura da obra. Por exemplo, ao separarmos o que chamamos, graficamente na partitura acima, de “seção **c**” do que chamamos de “seção **d**”, nos pautamos tão somente na constatação de uma diferença constitutiva entre tais, especialmente entre características que, no interior de cada uma, permanecem constantes ou predominantes. Ainda assim, especialmente uma obra propositadamente mais “aberta”, como proposto por Umberto Eco algumas décadas mais tarde (ECO, 1968, p. 40), não pode ser univocamente seccionada, de modo que nossa proposta seja

apenas uma entre tantas possibilidades do que é já uma interpretação da obra. Procedemos assim porque essa etapa inicial consiste apenas em uma descrição do fenômeno em linguagem verbal para que possamos, a partir de então, abordar e discutir suas “funções” na obra. Nesse sentido, seria possível argumentar, por exemplo, que **c** e **d** consistiriam, ambas, em uma espécie de transição para o que denominamos **e** e **f** sem que isso prejudicasse nossa descrição de tais como trechos morfologicamente distintos. Essas objeções são mais do que possíveis: são desejáveis, pois atestam o cumprimento de uma estratégia formal que visa a uma participação ativa do ouvinte, não mais como mero receptor de uma sintaxe, mas como, ele mesmo, cocriador de uma por meio de uma intersubjetividade almejada pelo compositor.

Dado o grande número de contrastes da peça e, por conseguinte, de “seções” individuáveis, nos limitemos, por ora, a apontar possíveis relações entre **a** e demais seções. Abaixo, alguns elementos compartilhados entre a seção descrita e **a**:

- **b**: dinâmica (embora graficamente **a** difira de **b** por estar em *ff* e não em *fff*, com as acentuações, *crescendi* e eventuais *sf*, além da própria sutileza prática entre essas dinâmicas, o resultado perceptivo é quase idêntico, e as seções subsequentes em *pp* reforçam a oposição *forte-piano* como “dualística”, mais do que “gradual”); amplitude de registro; agregados acórdicos de cinco sons ou mais atacados simultaneamente e com duração de uma fusa; andamento.
- **c**: dinâmica; amplitude de registro; densidade de resultantes acórdicas de mais de cinco sons (como, aliás, também em **b**).

(Além do acima exposto, as três seções iniciais também se relacionam por possuírem os elementos descritos em comum e estarem justapostos no tempo, de modo que, sob certas características (aquelas compartilhadas), possam até mesmo ser percebidas como um todo mais ou menos homogêneo. Casos similares acontecem entre algumas das seções abaixo e entre ainda outras, o que é apenas mais uma consequência da “abertura” interpretativa oferecida pela obra.)

- **f**: agregados acórdicos de três e quatro notas atacados no registro agudo.
- **g**: dinâmica, andamento (aproximado e, portanto, não necessariamente idêntico, mas mais rápido do que **f** e mais lento do que **d**, tal como **a**); rítmica total (em

média, um ou mais novos ataques a cada semicolcheia – em **a**, isso muda no trecho final, assim como em **g**, mas a predominância é do descrito acima).

- **i**: rítmica total (como descrito para **g**); andamento (aproximado, sempre); dinâmica (a partir de seu segundo compasso); amplitude de registro; polifonia entre figuras melódicas e figuras “acórdicas” com duração de semicolcheia.
- **k**: dinâmica; textura polifônica (a mais próxima de **a** até aqui, incluindo uma densidade que precisou ser escrita em três pautas); resultantes acórdicas entre linhas com sete notas ou mais, durando não mais que uma semicolcheia; amplitude de registro; rítmica total; rítmica das vozes individuais (vozes em semicolcheias, vozes em colcheias, por vezes pontuadas, figuras em fusas ao final, etc.); andamento; acordes de três e quatro notas atacados no registro extremo agudo; a finalização com um acorde de oito notas em dinâmica *fff*.
- **m**: rítmica total; dinâmica aproximada; polifonia.
- **n**: dinâmica; rítmica total; acordes com mais de cinco notas com duração de semicolcheia.
- **o**: dinâmica; polifonia com uma voz em fusas; articulação *martelato* e acentuações.
- **p**: dinâmica; polifonia a três vozes; articulação *martelato*.
- **q**: dinâmica; polifonia com voz em fusas; *martelato*.

Entretanto, essa interpretação fragmentária com apenas alguns fracos (menos literais) elos de ligação (coerência/correlação) entre seções ou subseções aparentemente autônomas é apenas uma possibilidade de escuta. Assim como na obra analisada de Bach, em que as seções poderiam ser agrupadas pela percepção de acordo com certas propriedades compartilhadas mais ou menos preponderantes na subjetividade de cada escuta (e na intersubjetividade parcialmente condicionada pela história do repertório, como vimos no Item 2.4), aqui também existe essa possibilidade. Por exemplo, considerando o costume da música ocidental, em especial tonal, de se apresentar ao início da peça um material que será de importância capital para seus desenvolvimentos posteriores (o que também se aproveita do fato de que memorizar o início da peça é mais fácil do que um seu excerto intermediário), podemos nos sentir inclinados a ouvir o que chamamos de **a** como uma espécie de “primeiro grupo paratemático”, o que chamamos

de **b**, **c** e **d** como uma “transição” e **e** e **f** como um “segundo grupo paratemático”²⁴, seguindo-se a partir de então um “desenvolvimento” desses materiais. Isso é possível, entre outras coisas, porque a variedade de parâmetros composicionais contrastantes encerrada entre **a** e o grupo **e-f** é tamanha que o compositor não pode senão repetir, a partir daí, esses parâmetros, ainda que recombinaos e fragmentados de tal forma que, como vimos dizendo, não se repitam literalmente. Além disso, o grupo **b-c-d** substitui, com certa gradação, elementos presentes em **a** por elementos presentes em **e-f**. Note que, sob essa ótica, obtemos certa simetria na extensão (aproximada, constatemos) dessas três subseções: cada uma possui três compassos. Assim, poderíamos ouvir o início da peça, de maneira resumida, como a seguir:

- “Primeiro Grupo Paratemático” (comp. 1-3): polifonia que conjuga linhas melódicas de notas isoladas sucessivas e acordes atacados; dinâmica geral *ff* e *fff* (por meio de *crescendi*); andamento “movido”; tessitura ampla que abarca todos os registros do piano; predominância de modos de ataque destacados/acentuados.
- “Transição” (comp. 4-6): no primeiro compasso, mantém a dinâmica geral em *fff* e a densidade dos ataques, mas a eliminação da polifonia diminui a densidade ao longo do tempo. Além disso, separa os ataques em registro agudo dos ataques em registro grave, como uma preparação à filtragem do registro grave no Segundo Grupo Paratemático, e introduz a dinâmica *p* como uma interpolação entre os ataques *fortíssimi* anteriores e os seguintes. No compasso seguinte, diminui gradualmente o andamento, o que será contrastado no último compasso dessa “transição”, mas esse contraste já incorporará a dinâmica do Segundo Grupo Paratemático e a drástica redução de densidade nos ataques - tanto por não haver mais ataques de grupos de notas simultâneas, senão uma vez no

²⁴ Não é possível, aqui, falar de “tema” em seu sentido pleno, como temos insistido, dada a ausência de estruturas univocamente reconhecíveis como relacionadas a outras estruturas determinadas (sem ambiguidade). Dessa forma, a trama referencial a que nos referimos no Item 2.2.2, isto é, a rede de relações estabelecida pela memória, à qual uma nova reincidência figural (ou uma sua variação) se remete, não pode ser construída como tal, mas pode subsistir como uma rede de fragmentos composicionais que se ligam a muitos outros fragmentos (e não a estruturas complexas determinadas), em grande medida imprevisíveis, para estabelecer relações aproximativas. Como na possibilidade de escuta em questão nos referimos a um conjunto referencial relativamente reduzido (não mais a uma rede referencial completamente arbitrária), optamos pelo termo “paratema”, pois ainda se trata do reconhecimento de fragmentos/aspectos sonoros parcialmente isolados, mas a faixa temporal na obra a que esses fragmentos podem ser remetidos é reduzida e bem determinada. Assim, o “paratema” não é uma estrutura, mas uma conjugação de elementos composicionais que podem, diferentemente de um tema tradicional, ser recombinaos *ad libitum* e ainda guardar relações **possíveis** para com o “paratema” original. Além disso, lembremos, mesmo essa concepção paratemática aqui proposta se configura como uma entre diversas possibilidades de escuta.

começo, quanto por ter o registro grave já parcialmente filtrado, o que reduz a densidade espectral do trecho, visto que, quanto mais grave, mais denso espectralmente um som tônico.

- “Segundo Grupo Paratemático” (comp. 7-9): dinâmica geral *pp*; registro reduzido para médio-agudo; andamentos lentos (com uma fermata e um *ritardando* ao final); textura geral homofônica - há um pequeno trecho que pode ser ouvido como polifônico no último, mas que é também muito próximo de uma textura com fragmento de melodia ao grave acompanhada de uma pequena bordadura escrita no soprano.

Mas o que mais contribui à escuta acima considerada é a maneira como a peça se segue. Pois o compositor poderia, com os mesmos elementos composicionais empregados até então, e ainda outros, gerar somente texturas tão diversas que a relação entre esse início e o restante da peça se tornasse menos viável. Isso significa que a recorrência de elementos, ainda que fragmentários, não decorre apenas de uma impossibilidade de geração de novos materiais ou parâmetros composicionais, mas também de um projeto composicional da ambiguidade, da “abertura” à interpretação do ouvinte. Consideremos então o que se segue dessa perspectiva: a seção/subseção **g**, que sucede o fim do Segundo Grupo Paratemático, recupera elementos marcantes do Primeiro Grupo Paratemático sem, no entanto, repetir excertos seus mais ou menos variados. Por exemplo, **g** possui andamento mais rápido do que aquele no Segundo Grupo Paratemático, o que, embora não consista necessariamente nem mesmo em uma repetição desse parâmetro da composição em particular (Schoenberg apenas indica “mais rápido” em lugar de “Tempo I”), pode se remeter a **a** pelo mero contraste de andamento com **e-f**, sendo mais rápido do que esse Segundo Grupo, o que pode ser suficiente para criar uma relação aproximativa na percepção. E **g** também recupera uma maior dinâmica (**f** com um *crescendo* sem dinâmica de chegada determinada, mas que pode se remeter ao Primeiro Grupo pela mesma razão descrita para os andamentos), densidade vertical e horizontal (isto é, grupos de notas simultâneas sendo atacadas e inexistência de pausas entre os ataques, que têm, aliás, a mesma periodicidade de ataque que a maior parte de **a**: um novo ataque a cada semicolcheia) e tessitura (aproximada). Inexiste uma polifonia similar à do Primeiro Grupo Paratemático, tampouco linhas melódicas e, nesse sentido, se aproxima muito mais do Segundo Grupo, que, no entanto, possui um fragmento melódico em seu final. Pode também ser percebido como um elo

entre **g** e o Segundo Grupo Paratemático a direcionalidade do registro entre o início deste último e o início daquele primeiro: no Segundo Grupo, os ataques vão gradualmente do registro agudíssimo ao registro médio-agudo, onde repousam com uma fermata; em **g**, os ataques se iniciam no registro mais grave (recuperado do Primeiro Grupo) e progridem gradualmente ao médio-agudo, onde repousam nas notas longas que finalizam a subseção – essa relação se daria, portanto, por uma espécie de simetria por retrogradação (ou inversão) da direção de um perfil ademais idêntico: unidirecional no campo dos registros. Note que essas relações fragmentárias que imanam de **g** não se remetem a cada vez a um paratema distinto, muito menos reconstróem total ou parcialmente esse paratema. Antes, os aspectos de ambos os Grupos Paratemáticos se fundem na criação de novos objetos musicais, os quais guardam lastros de suas origens, mas esses lastros são eles mesmos imbricados e polivalentes. É verdade que, em outras seções, características de um ou de outro desses Grupos Paratemáticos se sobressairão ou até mesmo predominarão, mas nunca consistirão em repetições literais dos objetos que constituíam na “origem” (considerando a interpretação aqui proposta, lembremos).

Em seguida, temos “**h**”, novamente em dinâmica mais baixa – agora, **p** – e andamento mais lento – “*etwas langsamer*”, como na segunda parte do Segundo Grupo Paratemático, mas com o acréscimo da indicação “*sehr zart*” (“muito delicado” ou “suave”). Esta última indicação é interessante porque com ela o autor parece querer recuperar a leveza de caráter (isto é, a resultante do registro agudo, menos denso espectralmente, da dinâmica bastante baixa e dos ataques mais espaçados) em uma subseção que recupera o registro grave e algumas acentuações. Dessa forma, poderíamos argumentar que Schoenberg está, novamente, buscando um híbrido de elementos do Primeiro e do Segundo Grupos Paratemáticos, inclusive por meio de uma indicação de caráter, para que a intenção da interpretação almeje esses elementos – muitos dos quais não se resumem à partitura por serem contribuições do músico intérprete. Há ainda em **h** uma textura que se assemelha àquela de “melodia acompanhada” do Segundo Grupo, desta feita com a linha principal no soprano, em vez de ser a linha mais grave, mas os acordes atacados são substituídos por figuras de acompanhamento que incluem síncopas, valores pontuados e valores em fusas, além das acentuações já mencionadas, características essas das linhas do Primeiro Grupo Paratemático. Ao final de **h**, temos uma espécie de “degradação”, isto é, uma modificação parcial da textura que parece funcionar como transição ao que se seguirá,

substituindo elementos da textura antiga por elementos da nova, tal como a transição entre os Grupos Paratemáticos, descrita mais acima – aqui, a polifonia e uma maior densidade são parcialmente recuperadas, características que marcarão “**i**”, que se desenvolve como características principais em meio a um andamento novamente mais rápido e dinâmica majoritariamente *ff* e *fff*. É notório que **i** termine como o Primeiro Grupo Temático: com sua polifonia sendo interrompida abruptamente por um acorde denso (lá, com oito notas; aqui, com sete) atacado na maior dinâmica da peça até então e no registro médio-agudo. O que denominamos “**k**” segue o mesmo modelo, incluindo a presença de linhas em fusas no trecho que antecede a interrupção abrupta, como em **a**. Essa recuperação de gestos com uma função similar na peça – a saber, marcar o fim de uma seção/subseção (ou, de toda forma, de uma textura relativamente bem determinada) e o início de outra – pode também contribuir à interpretação dos eventos subsequentes a **e-f** como desenvolvimentos de dois grupos de materiais principais. No entanto, pode também ser compreendido apenas como uma ligação entre subseções (sem a necessidade de hierarquização entre grupos de materiais principais e variações suas) em meio a características distintas que apontam para fora das subseções ligadas por essas ligações. Em outras palavras, Schoenberg institui relações de memória, como ele mesmo acreditava ser imprescindível à compreensão da forma (ver o Item 2.1 deste trabalho), mas a relativa abstração com a qual ele o faz (repetições fragmentárias de aspectos do tecido musical, nunca literalmente, nunca reconstituindo identicamente momentos musicais anteriores) possibilita múltiplas interpretações desses elos e das funções que eles exercem na sintaxe.

Poderíamos prosseguir desenvolvendo essa interpretação “paratemática” da peça, inclusive procurando acomodar subseções radicalmente distintas em nível textural em relação àquelas iniciais nessa perspectiva – tais como **j**, **l** e **s**. Isso poderia ser feito compreendendo subseções como as mencionadas como derivações – variações – de subseções já derivadas dos Grupos Paratemáticos iniciais, o que se configuraria como uma espécie de variação gradual que atravessa a peça, mas em um nível evidentemente mais abstrato. Também poderíamos apontar outras possibilidades de escuta, como uma mais homogeneizante, em que a textura geral vai sendo gradualmente transformada (ainda que com micro descontinuidades localizadas) do início ao fim da peça, pois as subseções finais possuem cada vez menos relações perceptíveis para com as subseções iniciais - note, por exemplo, que na lista de características compartilhadas entre **a** e **s**

demais seções/subseções, o número de apontamentos diminui consideravelmente a partir de **m**. Mesmo outras possibilidades de escuta poderiam ser abordadas, e incentivamos o leitor a ouvir a peça tantas vezes quanto possível a fim de estabelecer, por meio da escuta somente, suas unidades de sentido musical e a sintaxe decorrente das funções estruturais objetivamente apreendidas. Mas ao propósito aqui visado, acreditamos ser suficiente a resumida exposição de alguns importantes aspectos da proposta composicional presente nesta obra, em muitos níveis radicalmente nova, em outros, muito ligada à tradição. Não somente na fragmentação dos momentos (ou “subseções”) musicais em similaridade ao *Prelúdio* do BWV 535 (e tantos outros não citados pelo bem da objetividade e da síntese), mas a própria concepção de subordinação a que dois grandes materiais contrastantes ao início da peça submetem todos os desenvolvimentos ulteriores, tal como na segunda possibilidade de escuta apresentada, é uma estratégia de organização do discurso musical já consagrada no repertório, em especial o repertório tonal. Essa estratégia influencia não apenas o compositor que conhece o seu ofício e a história das estratégias em Composição Musical, podendo ele estruturar sua obra de maneira a privilegiar uma percepção que corrobore essa estratégia, mas também o ouvinte, que, como vimos no Item 2, projeta sua experiência e vivência musicais na forma de filtros e expectativas *a priori* em relação ao que irá ouvir, parte do que podemos reunir sob o termo schaefferiano “intencionalidade da escuta” (SCHAEFFER, 2009, p 156; p. 159, nota de rodapé nº2). Na verdade, como apontou Juan Roederer, essa intencionalidade é provavelmente também decorrente da experiência cotidiana, onde certos aspectos das mensagens que recebemos através dos órgãos dos sentidos costumam, em determinada cultura, ser mais ou menos relevantes à sobrevivência do organismo, podendo esse organismo desenvolver maior proficiência da captação e interpretação desse tipo de mensagem em detrimento de outras por tal razão (ver o Item 2.5 deste trabalho). Também poderíamos apontar a origem de muito das preocupações quanto à polifonia, ao contraste textural entre as subseções e à manipulação das densidades (vertical e horizontalmente) na música da Renascença franco-flamenga, muito elogiada por Schoenberg e Webern em textos e conferências. Dessa forma, torna-se evidente o quão ligadas à tradição musical ocidental estão as incursões de Schoenberg (e de muitos outros compositores, como os que ainda apontaremos), ainda que se apresentem de maneira radicalmente nova e crítica.

Em seguida, abordaremos brevemente uma peça da segunda metade do século XX que dialoga com o Op. 11 nº3 de Schoenberg pela estratégia de estabelecimento e desenvolvimento de suas estruturas: o trabalho *Nones* (1954), para orquestra, de Luciano Berio.

Nones foi escrita por Berio em meio à segunda fase do Serialismo Integral, a saber, aquela marcada pela “técnica de grupos”. Segundo esse princípio, o compositor, não mais interessado em uma disposição pontual (ou “pontilhista”) de cada parâmetro composicional de maneira independente, passou a “congelar” determinados parâmetros a fim de recuperar a possibilidade de distinção e estabelecimento de figuras memorizáveis ao longo discurso²⁵. Em outras palavras, o compositor passou a reincorporar a variedade do discurso por meio do estabelecimento de coerência localizada, para que, por meio da memória, mesmo o projeto mais assimétrico e imprevisível de composição pudesse ser estruturado. Era necessário reintegrar a continuidade e a simetria em algum nível estrutural se se quisesse produzir imprevisibilidade e assimetria em um outro (POUSSEUR, 2008, p. 101-102).

Nesta obra de Berio, ouvimos claramente elementos que se mantêm por certo tempo na textura musical, outros que são permutados, outros que retornam, etc., de modo que uma memória musical possibilite interpretarmos o papel estrutural de cada um dos objetos apreendidos pela percepção. Assim como na peça de Schoenberg, e de maneira ainda mais acentuada, Berio não está interessado aqui em um trabalho temático ou motivico tradicional, de modo que não se utiliza de melodias prontamente reconhecíveis ou outras figuras individual e univocamente memoráveis. Mas trabalha com “materiais” mais abstratos, menos literalmente relacionáveis e, por isso mesmo, em diversos níveis “abertos” a múltiplas interpretações. A respeito de alguns dos elementos de coerência, Rael Toffolo explica em um artigo sobre a *Sequenza I* como esta última e *Nones* são estruturadas com base em quatro parâmetros básicos estabelecidos pelo compositor: altura, duração, intensidade e morfologia (TOFFOLO, 2015, p. 183). Por meio de uma parametrização das três primeiras dessas “dimensões” da textura, isto é,

²⁵ Para mais informações acerca de discussões relativas aos problemas do serialismo, ver o Item 2 deste trabalho, em especial as citações de Henri Pousseur e considerações pertinentes a tais (ver também CATALÁN, 2003, p. 140). Pousseur foi um dos mais importantes compositores da geração pós-weberniana, ele mesmo adepto do Serialismo Integral a princípio, mas também um de seus principais críticos e responsáveis pela sua superação (sem sua negação, mas incorporando os princípios seriais à sua técnica composicional) na década de 1950.

controlando a cada momento em que nível (alto, médio ou baixo) cada dimensão se encontraria (não de maneira pontual, mas estendida no tempo), Berio pôde determinar precisamente aspectos de tensão/densidade e polifonia ao mesmo tempo em que conferia a cada passagem com um ou mais desses parâmetros congelados uma identidade (coerência interna). Essa identidade poderia ser usada como base de comparação para reincidências futuras de configurações similares, mas também como material para variação imediata, visto ser possível modificar gradualmente esses parâmetros sem destruir sua reconhecibilidade instantaneamente (ver Item 2.3 deste trabalho). Esta última constatação é especialmente válida se considerarmos a quantidade de objetos sonoros amalgamados sob um mesmo “parâmetro congelado” graças à variedade timbrística e número de músicos da orquestra²⁶. Quanto à quarta dimensão mencionada, sendo ela mais complexa do que uma escala unidimensional de transformações, Berio deu-lhe um tratamento condizentemente mais complexo, como ele mesmo explicou a respeito da *Sequenza I*, e que podemos transpor, feitos certos ajustes, a *Nones* devido ao compartilhamento dessa estratégia de base:

[...] o que eu chamo de dimensão morfológica coloca-se, por sua vez, sob certos aspectos, a serviço das outras três, funcionando como uma espécie de instrumento retórico. Ela visa a definir o grau de transformação acústica em relação a um modelo herdado que, neste caso, é a flauta, com todas as suas conotações histórico-acústicas (em MENEZES, 2015, p. 184).

Assim, desconsiderando a parte final da citação acima, isto é, aquela pertinente exclusivamente à *Sequenza I*, tornamo-nos cientes de que as transformações timbrísticas da peça são um parâmetro minuciosamente controlado, como, aliás, era prática comum entre os compositores de Darmstadt da chamada geração pós-weberniana. Além desses aspectos, *Nones* tem suas alturas serializadas, não em 12, mas em uma série de 13 sons:

Figura 28 - Série de *Nones*, de Luciano Berio.



²⁶ Como vimos no Item 2.3 deste trabalho, quanto mais complexo o objeto, menos sensível a variações ele é, pois é preciso alterar mais elementos seus para uma transformação percentualmente significativa, ao passo em que, quanto mais elementar, menos aspectos alterados representarão já grandes mudanças relativas. Consequentemente, quanto mais complexo o objeto, mais margem para variações desse objeto que mantenham uma relação de identidade para com o original.

Embora os estudos de caso deste capítulo priorizem uma análise viável pela mera escuta, estas notas preliminares nos ajudam a entender, dada a impossibilidade de fixação do objeto propriamente musical neste trabalho, por que certos aspectos percebidos como agentes de variedade ou coerência funcionam como tais. Assim é que assinalamos a clara influência de Webern (que abordaremos mais à frente) na constituição dessa série (entre outros aspectos da peça) que, assim como aquela do *Concerto*, Op. 24, do compositor austríaco, tem como princípio a manipulação de um fragmento de três alturas, as quais consistem em semitom + terça menor num âmbito total de terça maior.

Figura 29 - Série do *Konzert*, Op. 24, de Anton Webern.



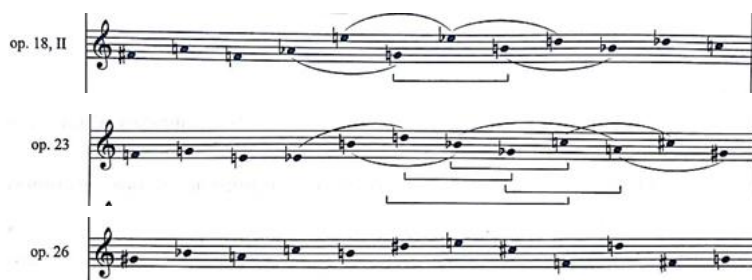
E é interessante notar que, diferentemente da série de Webern, a série de Berio está de tal forma organizada que os intervalos de terça menor e terça maior existam não apenas no interior de cada fragmento de três sons, mas também nas conexões entre fragmentos - com exceção do eixo central, com duas quartas simétricas que demarcam também o eixo de simetria da série²⁷. Desse modo, esses intervalos (de terça e sexta) ganham ainda mais proeminência, de modo a constituírem um elo de coerência que atravessa toda a peça ainda mais forte porque mais homogêneo, deixando o compositor mais livre para a instituição de variedade em outras camadas da composição.

Façamos uma breve observação a respeito desse fragmento melódico de três notas e a maneira como a série de Berio institui uma relação de memória que se estende para fora de sua própria peça, podendo por isso proporcionar ao ouvinte uma percepção de “coerência” e/ou “identidade” entre esta obra particular e o repertório musical que a precede. Não somente isso, mas o fato de o conteúdo intervalar de Berio estar em parte presente em diversas obras anteriores do repertório pode agir como um fator de ponderação na reconhecibilidade desse conteúdo, tornando-o mais facilmente apreensível a um ouvido acostumado ao repertório. Como vimos no Item 2.4 deste

²⁷ Desse modo, a série de Webern possui 4 terças/sextas entre notas sucessivas; a série de Berio possui 8 terças/sextas.

trabalho, o repertório condiciona a “intencionalidade” de nossa escuta, para lembrar o termo de Schaeffer, de modo que nossa apreensão tenda a ser mais efetiva se nos deparamos com objetos/critérios de escuta aos quais estejamos mais acostumados (SCHAEFFER, 2009, p 156). Como também vimos, a série de Berio é bastante próxima, em princípio e morfologia, àquela de Webern. Mas o lugar privilegiado das terças na música de Webern também fica evidente em séries como a segunda série utilizada em seu Op. 18, onde todos os intervallos sucessivos exceto o último consistem em terças maiores ou menores (ou suas inversões em sextas), sendo o último, precisamente, um semitom; a série do Op. 23, com nada menos do que 7 terças entre tons sucessivos; a série do Op. 26, também com 7 terças entre tons sucessivos (que são, neste caso, os únicos intervallos existentes entre tons sucessivos que não o semitom); entre outros exemplos, incluindo da música pré-serial desse compositor.

Figura 30 - Séries de Webern, (séries expostas em POUSSEUR, 2008, p. 72).



Mas essa célula é também o principal fragmento melódico da primeira peça instrumental atonal de Schoenberg, a qual analisamos mais acima. Aquela peça se iniciava com um fragmento monódico de terça menor + semitom descendentes, que era seguido por uma variante de terça maior mais semitom, novamente descendentes.

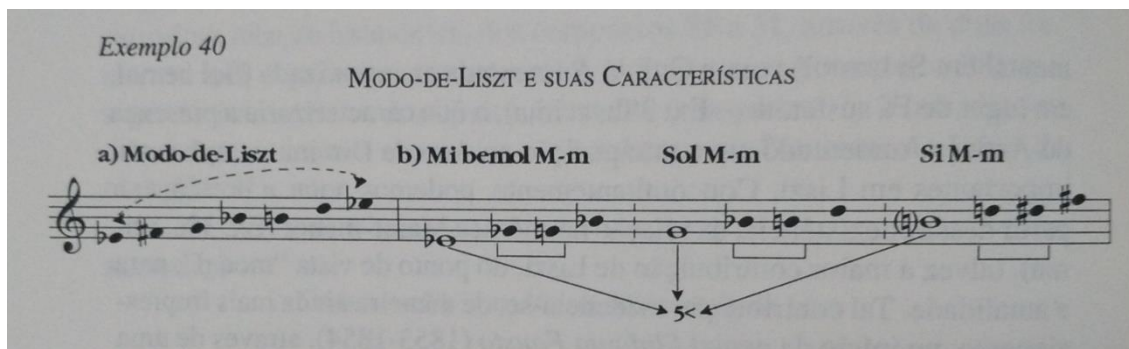
Figura 31 - Excerto inicial da primeira peça das *Drei klavierstücke*, Op. 11, de Arnold Schoenberg.



E poderíamos ir além, traçando uma origem ainda anterior do recurso ao fragmento em questão. Em *Apoteose de Schoenberg*, Flo Menezes aborda o que Henri Pousseur denominara “Modo de Liszt” (POSSEUR, 2008, p. 275), com base na ideia de

Modos de Transposição Limitada de Olivier Messiaen. Esse “Modo-de-Liszt” (curiosamente, não listado entre os modos de Messiaen) constitui-se de terças menores intercaladas com semitons, em uma resultante intervalar (sequencial, a princípio) que transcende o diatonismo tonal. Na verdade, uma origem ainda anterior, na obra do próprio Liszt, à utilização desse Modo pode ser encontrada nos chamados “acordes maior-menor”, isto é, acordes com ambas as terças, o que já é uma inovação com a qual Liszt, frequentemente, supera as fronteiras da funcionalidade tonal (MENEZES, 2002, p.88).

Figura 32 - Modo-de-Liszt (MENEZES, 2002, p.88).



Salientemos uma vez mais que, embora se trate de compositores em momentos da história da música com preocupações composicionais em grande partes distintas, a presença de materiais de base ou formas de tratamento desse material análogas auxilia também a guiar a escuta, que pode se basear naquilo que já conhece ou que apreende mais facilmente para estabelecer coerência na experiência musical.

Tendo em mente as observações acima, vejamos, de maneira resumida e parcial, como se desenvolve a obra de Berio, e que similaridades podemos traçar entre a maneira como ela e as obras anteriormente analisadas são estruturadas. As páginas iniciais da partitura encontram-se reproduzidas algumas páginas abaixo. Dado que, como assinalamos, Berio não realiza um trabalho temático em sentido estrito, não ouvimos em nenhum momento uma figura que se destaque como principal guia da escuta em meio à textura. No entanto, nos momentos em que há fragmentos melódicos em um mesmo instrumento (isto é, pequenas sequências de três a quatro alturas sucessivas), observamos uma constante: esses fragmentos tendem a constituir uma versão daquele tricorde de semitom + terça menor de que falamos acima. E, visto que

frequentemente esses fragmentos são espalhados pela orquestra e pela tessitura de maneira bastante variada, acentuando um aspecto descontínuo e imprevisível no arranjo das alturas, esses fragmentos melódicos podem soar ao ouvinte de maneira bastante análoga a uma polifonia imitativa, onde a atenção é constantemente desviada de uma a outra voz para que se perceba a repetição parcial ou literal do conteúdo intervalar e rítmico. Mesmo quando uma “voz” enuncia um fragmento de apenas duas alturas diferentes, essas alturas raramente são outras que uma terça ou um semitom (incluindo suas inversões e suas distribuições em oitavas), não deixando de contribuir à percepção de coerência entre os fragmentos melódicos. Na primeira página, podemos observar isso ao verificar que a peça se inicia com um salto de terça menor composta à harpa; que o único salto dos violoncelos é o de terça menor composta; que, aos clarinetes, temos uma terça maior composta ao mesmo tempo em que uma sexta menor composta se configura à guitarra elétrica; e que tudo isso se dá ininterruptamente. Há muitas outras relações desse tipo nesse início e especialmente mais à frente na peça, mas nos basta observar essas incidências iniciais. É interessante notar também que essa “complementaridade” intervalar, uma vez percebida a homogeneidade harmônica - que, como vimos, decorre da constituição da série de base que é já constituída a partir de certas repetições de um padrão mínimo, além da maneira como o compositor deliberadamente trata essa série -, se dá mesmo entre objetos não melódicos. Por exemplo, o agregado acórdico com o qual os violinos começam simultaneamente também consiste no tricorde básico de terça menor + semitom. Por fim, tal complementaridade também se dá entre instrumentos parcialmente simultâneos ou estritamente sucessivos, como a entrada da guitarra elétrica, com a sexta composta que mencionamos, que forma, junto da harpa, alguns agregados harmônicos do mesmo tipo. Portanto, não apenas no projeto harmônico anterior à peça, isto é, seu planejamento serial, mas também na maneira de utilização desse projeto, fica patente a função unificadora que ele assume nesse início e que na verdade persiste por toda a obra. Essa unificação melódico-harmônica estabelece uma relação entre a percepção de unidade a médio prazo - porque há redundância/repetição/congelamento do parâmetro das alturas sucessivas e simultâneas - e uma percepção de tensão/expectativa - porque o ouvinte não sabe entre que timbres e registros acontecerão as “imitações melódicas” e a complementaridade harmônica. Em outras palavras, a homogeneidade harmônica possibilita a imprevisibilidade (variedade) de outros aspectos da textura sem que se sacrifique a percepção de unidade (coerência) entre os elementos imprevisíveis.

Outro aspecto que chama a atenção durante a escuta são os contrastes de densidade que Berio explora. Essa densidade se dá tanto “horizontalmente”, isto é, na quantidade de ataques e instrumentos por período de tempo, quando “verticalmente”, ou seja, na quantidade de ataques e instrumentos plena ou parcialmente simultâneos. Na verdade, esse aspecto é uma função das dimensões das durações, das intensidades e também das alturas, mas nos referiremos de maneira geral às “densidades” para evidenciar a maneira como o compositor as coordena em cada caso, criando unidades de significação musical de “nível superior” (ver Itens 2.3 e 2.4 deste trabalho). Se compararmos o início da peça com, por exemplo, os comp. 35 a 39, notaremos neste último trecho que há simultaneidade de todos os naipes da orquestra, causando uma percepção de “massa sonora” mais densa “verticalmente”. Se compararmos estes últimos com os comp. 117 a 121, perceberemos que não apenas há simultaneidade de todos os naipes como quase todos os instrumentos estão rearticulando novas ou as mesmas alturas a cada semicolcheia (em um andamento quase três vezes mais rápido), o que faz desse trecho ainda mais denso sonoramente, mas uma densidade que se estende ao eixo “horizontal”, da quantidade de informação por período de tempo (“fluxo de informação”). Tais contrastes não constituem variações de um parâmetro de maneira independente - lembremos que a obra, de 1954, já se situa em meio às experiências com a “técnica de grupos” do serialismo, de modo que outros parâmetros da composição se conjugam com certas configurações de densidade para criar periodicidades parciais na textura, conforme veremos. E é também digno de nota que o retorno de certas configurações da textura acontece com frequência, assim como na peça de Schoenberg, e nossa escuta se depara então com a questão: o que mudou em relação àquela primeira aparição de um momento como este? Em outras palavras, em que há coerência (por que percebo o agora como uma repetição do passado) e em que há variedade (por que não percebo o agora como uma repetição idêntica do passado)? Compare-se, por exemplo, a densidade vertical dos comp. 35 a 39, mencionada anteriormente, com aquela dos comp. 270 a 271, ou aquela dos compassos iniciais com os comp. 157 a 164.

Outro aspecto que percebemos quando da escuta da obra é a maneira como Berio utiliza os timbres como elementos estruturantes do discurso, o que é referido no artigo de Toffolo que mencionamos mais acima como “dimensão morfológica” (TOFFOLO, 2015, p. 184). Os compassos iniciais têm como preponderante um tipo de morfologia sonora de espectro percussivo e de rápido decaimento dinâmico. Nos referimos aos

timbres da harpa, do piano, da guitarra, do vibrafone, do xilofone, da celesta e do *glockenspiel*, especialmente. Esses instrumentos atuam frequentemente como um único “meta instrumento”, ou como “naípe”, pois são usados simultaneamente e de maneira tão imbricada que suas figurações individuais são absorvidas por uma percepção homogeneizante – o que, salientemos, não acontece com todos os instrumentos. Também contribui a essa percepção a complementaridade harmônica a que nos referimos anteriormente, e também uma complementaridade de ordem rítmica: as durações tornam os ataques imbricados e difíceis de dissociar; as alturas frequentemente enunciam grupos de terça menor + semitom entre esses instrumentos, como se, juntos, eles gerassem essa unidade harmônica fundamental. E é interessante notar, sobre o comportamento desse “tipo morfológico”, que sua característica homogênea permite traçar um seu “desenvolvimento” ou “variação” como unidade. A preponderância desse “tipo morfológico”, que chamaremos doravante de TM-1, é gradualmente filtrada da textura, tornando-se cada vez menos presente, até que, entre os comp. 20 e 23, praticamente desapareça. Enquanto essa “filtragem” acontece, outros tipos morfológicos ganham destaque na textura. O primeiro deles é composto por fragmentações melódicas de instrumentos com timbres com sustentação (como cordas e sopros). Esse, que chamaremos de TM-2, consiste portanto em uma espécie de textura imitativa, que pode ser mais ou menos polifônica a depender da quantidade de sobreposições desses fragmentos, o que varia bastante ao longo da peça (como vimos ao abordar o aspecto das densidades). Assim é que, entre os comp. 7 e 12, TM-2 começa a se destacar enquanto TM-1 tem seu expediente cada vez mais reduzido, chegando a ficar pela primeira vez um compasso inteiro sem ser utilizado (comp. 10). Em seguida, os comp. 13 a 17 reintroduzem um “tipo morfológico” prenunciado pelos compassos iniciais: um ou mais acordes sustentados longamente nas cordas – TM-3. Esse “tipo morfológico” atinge preponderância nos comp. 18 e 21, onde TM-1 está chegando a seu mínimo de presença até aqui e TM-2 começa a ser também filtrado. Nos compassos seguintes, temos a reaparição súbita de TM-1, que é ressignificado por não mais dominar a textura ao lado de TM-2, como ao início, mas ao lado de TM-3 – o compositor utiliza elementos já conhecidos em uma nova combinação para gerar variedade. A dinâmica geral desse trecho é mais alta do que os trechos precedentes e, se olharmos a partitura do início até o ponto em que estamos, notaremos uma direcionalidade das intensidades, que caminham ao ápice do comp. 26.

Figura 33 - Quatro páginas iniciais de *Nones*, de Luciano Berio.

To Mr. and Mrs. Berberian

1

NONES

PER ORCHESTRA

LUCIANO BERIO

♩ = 72-76

1 Ottavino

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti in Si^b

1 Saxofono Contr.

2 Fagotti

1 C. Fagotto

4 Corni in Fa

4 Trombe in Do

3 Tromboni e Tuba

Timpani

6 Cassa e Triangolo

2 Piatti picc. med.

2 Tamburi Milit. c.c. s.c.

2 Tam-Tam picc. gran.

Celeste opp. Glock.

Vibraphono opp. Xiloph.

Chitarra Elettrica

Arpa (e Pianof.)

A Sord.

Violini B

C

Viole

Violoncelli

C. Bassi

pp, *mf*, *f*, *ff*, *ppp*, *pp*, *p*, *mf*, *f*, *molto dim.*, *arco*, *pizz.*, *Sord.*, *(Cel.)*, *(Vibr.)*, *non troppo f*, *Sord. ff*

2

7 8 9 10 11 12

Fl. *p* *mf* *p* *mf* *ppp*

Ob. *ppp*

Cl. *p* *mf* *p* *mf*

Sax.

Fag. I. *p* II. *p* *ppp* *via Sord* I. *ppp*

Trbn. *p* *ppp* *mf* *gliss.*

Timp. *mf*

Tamb. *p*

Cel. *p*

Chit. *p* *mf* *f* *mf* *f*

Arpa *mf* *ppp* *p* *mf* *f*

Vni.

Vle.

Vc.

Cb. *pizz.* *p* *mf* *pp*

13 14 15 16 17

Cl. I. *mf* *p* *mf* *f* II. *p* *f*

Timp. *mf* *p* *pp* *mf* *f*

Tamb. *p* *mf* *f*

Cel. *ff* *p* *mf*

Chit. *f* *mf* *p* *mf*

Arpa *ff* *f* *mf* *p* *ff*

A. *1 solo* *pp* *1 solo* *pp* *1 solo* *f*

Vni B. *1 solo* *pp* *1 solo* *pp* *1 solo* *f*

C. *1 solo* *pp* *1 solo* *pp* *1 solo* *f*

Vle. (Sord.) *1 sola* *pp* *1 solo* *pp* *1 solo* *f*

Vc. *1 solo* *pp* *1 solo* *pp* *1 solo* *f*

Cb. (Sord.) *pp* *1 solo* *pp* *1 solo* *pp* *1 solo* *f*

Fl. 18
 Ob. 19 I.
 Cl. 20 I.
 Fag. 21 I.
 Cor. I.
 Trb. III. Sord. I. senza Sord. 22 senza Sord. 23
 Trbn. I. I. f
 II. f
 III. f
 Tuba Tuba p
 Timp.
 Tamb.
 T. T. Con verga metallica mf p f
 Vibr. ff
 Chit. ff
 Arpa mf ff sf
 Pf.
 A. tutti div. senza Sord. ff
 Vni B. tutti div. senza Sord. ff
 C. tutti div. senza Sord. ff
 Vle. tutti div. uniti f mf p
 Vc. tutti div. uniti f mf p
 Cb. tutti div. f mf p

♯ = Crescere di un quarto di tono.

4

Musical score for measures 24-28, featuring woodwinds, brass, strings, and piano. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Trb.), Trombone (Trbn.), Tuba, Timpani (Timp.), Tambores (Tamb.), Chitarra (Chit.), Arpa, Piano (Pf.), and strings (A, Vni B, C, Vle, Ve., Cb.).

Measures 24-28 are marked with various dynamics and performance instructions:

- Fl., Ob., Cl., Fag.: *p*, *ff*, *sfz*, *pp*
- Cor.: *p*, *ff*, *pp*
- Trb.: *mf*, *Sord.*, *III. f*
- Trbn.: *I. p*, *II. p*, *III. p*
- Tuba: *III. p*
- Chit.: *sfz*
- Arpa: *sfz*
- Pf.: *mf*, *ff*, *f*, *sfz*, *ff*, *f*, *mf*
- A, Vni B, C: *mf*, *sfz*, *pp*
- Vle, Ve.: *senza Sord.*, *p*, *ff*, *pp*
- Cb.: *p*, *ff*, *pp*

Se prosseguirmos com essa tipologia morfológica, encontraremos ainda novos contrastes que movimentam o discurso, como a aparição de texturas quase totalmente calcadas em notas reiteradas, como o que acontece entre os comp. 96 a 112, das quais tivemos alguns prenúncios como os comp. 33 a 37 e cujo embrião podemos encontrar já no rulo do tímpano dos comp. 1 e 2. Também constataríamos como, a partir do comp. 157, temos o que pode ser ouvido como um retorno parcial da textura inicial, onde TM-1 volta a aparecer depois de vários compassos, o andamento, que aumentara consideravelmente do início até ali, volta a diminuir também consideravelmente e onde a dinâmica geral volta a ser média. Mas esse retorno não é literal: o andamento ainda está mais alto, mas é o mais próximo do inicial se comparado a todos os andamentos anteriores; a densidade vertical é mais rarefeita a princípio; TM-2 demora alguns compassos para entrar; a dinâmica geral volta a ser média por meio de uma nivelção das dinâmicas individuais (em torno de *mf*), ao passo em que, no início, essa dinâmica geral se dava como resultado da coexistência de dinâmicas bastantes fortes e bastante fracas intercaladas e sobrepostas; entre outros. Mas, devido às diferenças que acabamos de mencionar, o comp. 157 pode não ser ouvido como um retorno. Também o compasso 24 pode ou não ser ouvido como um “retorno” se se considerar que ele retoma TM-1, que fora gradualmente filtrado até sua dissolução, mas em um contexto (textura) bastante distinto, além de diferenças constitutivas em seu próprio interior. Similarmente, a “gênese” da textura dos comp. 69 a 112 nos comp. 33 a 37 e comp. 1 e 2 pode não ser compartilhada por todos os ouvintes, seja pelas diferenças existentes, seja por sua distância no tempo da peça, seja por quaisquer outros motivos.

Como um balanço geral, o que observamos é que, assim como no *Prelúdio* do BWV 535 e na terceira peça do Op. 11 de Schoenberg, há seccionamentos formais bastante claros à percepção, mas a interpretação de suas funções na grande forma, assim como das funções de seus elementos constitutivos, é ambígua em razão da não literalidade das repetições administradas. E, também como naquelas peças, na obra de Berio temos o estabelecimento desses “momentos” ou “seções” com limites mais ou menos precisos devido ao “congelamento” de certos parâmetros da textura, como a predominância deste ou daquele “tipo morfológico”, o nível de densidade vertical e horizontal da textura, entre outros. Esse “congelamento” é o que engendra “coerência” no interior de cada seção e uma “identidade” que fomenta a memória, a qual, por sua vez, proporcionará a comparação das estruturas já ouvidas com aquelas por ouvir.

Dissemos anteriormente que Berio fez parte da chamada “geração pós-weberniana”. Essa geração consistiu em uma série de compositores que viu na obra de Anton Webern um projeto composicional que deveria ser continuado e ampliado. Muitas das estratégias de composição, técnicas e formas de expressão que os compositores da segunda metade do século desenvolveriam amplamente já se pode encontrar na obra de Webern. Como um breve exemplo, verifiquemos algumas similaridades de uma peça pré-dodecafônica desse compositor vienense e a obra de Luciano Berio que consideramos.

As *Cinco Peças para Orquestra*, Op. 10, foram compostas em 1913. Elas retratam alguns dos projetos webernianos aos quais o compositor se manteria mais fiel por toda a vida, tais como a preocupação com a variedade textural, o “pontilhismo” instrumental (a fragmentação de estruturas melódicas entre instrumentos), a preocupação com o timbre como elemento estruturante, o rigoroso controle intervalar (mesmo muito antes da concepção do serialismo), o tratamento das densidades, entre outros. E observamos que todas as características citadas puderam ser observadas no trabalho de Berio. Observemos, por exemplo, a primeira peça desse número de Opus. Trata-se de uma composição de apenas 12 compassos que se estende por menos de um minuto.

Durante a escuta, notamos como Webern contrasta diferentes densidades orquestrais em um movimento de adensamento e rarefação, retornando à densidade inicial. Essa densidade se transforma nos planos horizontal e vertical de maneira interligada, o que é também o resultado do tratamento textural dado pelo compositor – o que se assemelha à “dimensão morfológica” de Berio, aqui em proporções muito reduzidas, mas igualmente claras à escuta. Nesse sentido (i.e., do ponto de vista da textura geral), podemos ouvir a peça como quatro trechos distintos, cada qual escrito em três compassos: um trecho monofônico (comp. 1 a 3), um trecho homofônico (comp. 4 a 6), com consequente aumento de densidade vertical, um trecho polifônico (comp. 7 a 9), em que a densidade vertical é mantida e a horizontal aumentada devido ao maior número de articulações de notas, e outro trecho monofônico (comp. 10 a 12), concluindo a peça com uma textura similar àquela do início.

Fl. *Flutterz.* *ppp* *zögernd tempo* *rit.* 10

Kl. in B

Trp. in B
m. Dpf. *espr.* *ppp*

Pos.
m. Dpf.

Cel. *fr.* *verklingend* *pp* *ppp*

Hrf.

Glsp. *ppp*

Solo - Gg.
m. Dpf. *dolcissimo* *pp* *ppp* *zögernd tempo* *rit.*

Solo - Br.
m. Dpf.

Solo - Vlc.
m. Dpf. *pp* *ppp* *pp*

Também é digno de nota o tratamento intervalar da peça. Existe um grande predomínio de conexões cromáticas e de terças maiores (bem como sextas menores, por inversão) entre as notas, o que se acentua ainda mais nos comp. 4 a 9, onde a textura é mais densa. Temos também a presença marcante de trítonos, importante intervalo na obra de Webern, mas que aqui aparecem em menor quantidade se comparado aos dois intervalos mencionados. Essa homogeneidade harmônica, que em muito antecipa a construção intervalar de séries dodecafônicas como aquelas do Op. 24 deste compositor, garante unidade (coerência) no campo das alturas, tal como a constituição intervalar homogênea na série da obra de Berio, tornando o compositor mais livre quanto aos demais parâmetros da composição (variedade) – ver Itens 2.1 e 2.2.1 deste trabalho.

Temos ainda uma minuciosa preocupação com o timbre, como mencionamos. Assim como o segundo compasso, que liga a monodia ao início de um trecho texturalmente mais denso, possui um único instrumento agudo de notas percutidas (*glockenspiel*), o penúltimo compasso, que marca o fim da textura de alta densidade e o retorno da monodia, é caracterizado por um instrumento, no registro agudo, de cordas pinçadas (em harmônicos), criando uma espécie de simetria desse “tipo morfológico”, isto é, de sons com um ataque pronunciado em relação aos demais transientes do envelope dinâmico dos sons (MENEZES, 2004, p. 29-33). Também é muito interessante observar o compasso final da peça. Nele, Webern realiza algo que se poderia denominar “modulação timbrística”, onde uma nota é repetida e tem sua dinâmica reduzida no último ataque ao mesmo tempo em que, nesse segundo ataque, um novo instrumento é também atacado, na mesma altura e com a mesma articulação, sendo em seguida reatacado, agora na ausência do primeiro instrumento. Na prática auditiva, percebe-se uma gradual transformação do timbre de uma mesma nota, veiculada pela flauta e pelo trompete, os quais possuem um timbre mais próximo que o habitual no registro médio grave, especialmente em dinâmicas baixas, facilitando a mistura dos dois instrumentos no segundo ataque e causando a sensação de transformação gradual de um timbre no outro²⁸.

Por fim, mencionemos o trabalho atemático da obra de Webern em pleno atonalismo livre, algo bastante distinto do que se fazia na época - no mesmo ano de

²⁸ Na sétima e última peça de *Symphonies à quinze solistes*, Henri Pousseur, também parte da chamada geração pós-weberniana, faz uma clara referência à obra de Webern de que estamos tratando. No último compasso da peça, a flauta ataca a nota dó 4 em diminuendo; o trompete, em seguida, ataca a mesma nota, mas em dinâmica muito inferior, e cresce em intensidade enquanto a flauta decresce, causando uma percepção de “modulação” do timbre de uma mesma nota.

composição dessa obra, estrearia a *Sagração da Primavera* de Stravinsky, por exemplo. Mesmo na obra de Schoenberg, que compusera em 1909 o Op. 11 n°3, conforme vimos, o atematismo é muito pouco frequente. Em Webern, ele é consistentemente empregado já a partir de suas primeiras obras atonais, o que o levou à exploração dos demais parâmetros composicionais e simetrias como elementos estruturantes, levando-o ao desenvolvimento de uma obra muito particular.

Dissemos anteriormente que todas essas preocupações - a saber, o projeto de incorporação de mais do que os elementos tradicionais de composição musical à estruturação da forma - se mantiveram presentes em toda a música de Webern. Como um último exemplo, vejamos o início do primeiro movimento de seu *Concerto*, Op. 24 (1934), e de que maneiras o compositor desenvolve seu estilo anterior com a técnica dodecafônica.

Se nos lembrarmos do que foi exposto anteriormente, a série desta peça é altamente simétrica, sendo constituída por inversões e retrogradações de uma única célula de três notas: semitom + terça menor. Assim como faria Luciano Berio, Webern constrói os fragmentos melódicos (normalmente, com cerca de três a quatro notas) de modo que um desses tricordes básicos se torne explícito. E, assim como seria na obra de Berio, isso cria uma relação de coerência e continuidade não apenas no plano harmônico, dada a repetição - transposta e invertida, portanto, sempre “variada” - dos intervalos desse tricorde, mas também no plano melódico, pois a justaposição e sobreposição de fragmentos melódicos claramente relacionáveis pela mera escuta cria uma “trama referencial” que amalgama esses objetos musicais (MENEZES, 2013, p. 18; ver Item 2.2.2 deste trabalho), através da memória e da comparação entre tais objetos - ver Item 2.1. Mas, ainda mais explicitamente do que na obra de Berio, a relação entre esses fragmentos melódicos possui um papel de destaque como chave de compreensão da obra, pois as operações estabelecidas entre esses fragmentos se dão continuamente do início ao fim da peça, ao passo em que, em Berio, a textura “polifônica” que chamamos de TM-2 constituía apenas uma dentre as outras. No entanto, conforme pode ser observado nas páginas iniciais da peça de Webern, o compositor também cria contrastes texturais, mas todos derivam do tratamento que ele dá ao material melódico e

Figura 35 - Dois sistemas iniciais do Op. 24, 1º mov., de Anton Webern.

Alle Rechte vorbehalten
All rights reserved

1

Arnold Schoenberg zum 60. Geburtstag

KONZERT

für

Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Trompete, Posaune,
Geige, Bratsche und Klavier

I

Etwas lebhaft $\text{♩} = \text{ca } 80$

ANTON WEBERN, op. 24

rit. - - - tempo rit. - - -

1

Flöte

Oboe

Klarinette *

Horn *

Trompete *

Posaune

Geige

Bratsche

Klavier

immer mit Dämpfer

INTRO

Lehmann

* Klingen wie notiert

Copyright 1948 by UNIVERSAL EDITION A.G., Wien

In die "Philharmonia" Partiturenammlung aufgenommen

U.E.12487W.Ph.V.434

quarto, pois essas duas últimas relações se dão entre objetos com um maior grau de “parentesco”, isto é, com uma maior quantidade de elementos repetidos literalmente (perfil, intervalos e modos de ataque). Além disso, mesmo naquilo que diferem, existe uma relação de simetria que o compositor estabelece: entre o primeiro e o terceiro fragmentos, existe uma aumento rítmica onde uma subdivisão binária é substituída por uma ternária da figura rítmica imediatamente superior (semicolcheias se tornam tercina de colcheias); entre segundo e quarto, o mesmo acontece (colcheias de tornam tercina de semínimas). Dessa forma, Webern estabelece um alto número de relações entre os fragmentos iniciais, relações essas que diferem apenas em grau – há “maior” parentesco entre determinadas figuras quando elas possuem mais elementos em comum, mas mesmo entre as demais há relações perceptíveis. Como vimos no Item 2.2.1 deste trabalho e voltamos a mencionar mais acima, esse tipo de correlação entre estruturas proporciona maior liberdade para variedade em outros parâmetros da composição – observemos, por exemplo, que cada um desses fragmentos melódicos foi articulado por um instrumento diferente, em uma subdivisão rítmica diferente, que a flauta destaca seus sons em acentos e *staccato* enquanto o clarinete o faz com tenutos, entre outros.

Se prosseguirmos, veremos que outro nível de simetria é estabelecido através dos mesmos elementos primordiais: outros quatro fragmentos melódicos são enunciados, desta feita, todos ao piano, e todos relacionáveis aos quatro fragmentos anteriores. Ritmicamente, a sequência dos quatro novos fragmentos se dá como retrogradação da sequência de células rítmicas dos quatro primeiros: um novo ataque a cada semínima de tercina, um novo ataque a cada colcheia de tercina, um novo ataque a cada colcheia e um novo ataque a cada semicolcheia. Intervalarmente, temos o retrógrado da inversão de todas as células. Contudo, do ponto de vista do “perfil” que se estabelece entre os fragmentos, existe uma repetição não invertida ou retrogradada: o primeiro fragmento é mais grave que o segundo; o terceiro, mais grave que o primeiro; o quarto está entre o primeiro e o terceiro (como o perfil do motivo “BACH” retrogradado). Novamente, todos esses elos de coerência possibilitam que haja alteração no timbre (antes, apenas sopros, agora, apenas o piano), na dinâmica (antes, *f* por quase todo o trecho, agora, diminuindo e *p* em toda a sua segunda metade), no andamento (antes, *ritardando* apenas na parte final do último fragmento melódico, agora, *ritardando* em toda a sua segunda metade), entre outros.

Na continuação da peça (em seu segundo sistema), temos algumas notáveis

alterações texturais: passamos a ter a participação de todos os naipes do conjunto, aumentando a variedade timbrística, dois grupos de quatro fragmentos melódicos separados por pequenas pausas, aumentando a “densidade horizontal” (tal como concebida para a obra de Berio) e a introdução de acordes sendo atacados ao piano, aumentando a densidade vertical do trecho. Toda essa variedade é veiculada através dos fragmentos melódicos apresentados ao início da peça, mas suas formas de tratamento passam a ser cada vez mais variadas, conferindo alto grau de imprevisibilidade a nível textural, ao passo em que a escuta é guiada pelas imitações mais ou menos literais desses fragmentos a um nível mais minucioso da escuta. Somente no terceiro sistema o registro grave será incluído, o que cria um contraste da tessitura que, como demonstrou Willy Corrêa de Oliveira, aumenta a consciência do estado anterior de coisas de modo a afirmá-lo, ao mesmo tempo em que, ao evitar a repetição banal da primeira informação (neste caso, manter invariavelmente o mesmo registro por toda a obra), evita-se a banalidade e aumenta-se a relevância do estado inicial e também do estado contrastante de coisas (OLIVEIRA, 1977, p. 85). E assinalemos que Webern retorna ao registro médio-agudo ao final deste movimento, em consonância com o que proporia mais tarde Willy Corrêa sobre a forma A-B-A (OLIVEIRA, 1977, p. 85). Círculos de mesma cor, abaixo, indicam imitações de fragmentos da série.

Figura 36 - 2º sistema do Op. 24, 1º mov., de Webern.

tempo rit. - - tempo rit. - - tempo

Fl.

Ob.

Kl.

Trp.

Gge

Br.

lav.

Yellow box:

- Novo perfil (desc.-desc.);
- Por inversão, 9ªm se torna 7ªM;
- Imitação sem alteração rítmica;
- Inversão intervalar.

Orange box:

- Por inversão, 3ªM se torna 6ªm, e a 7ªM adquirida anteriormente é mantida;
- Volta da diminuição rítmica;
- Articulação não compartilhada (ligado vs destacado) - possível prenúncio de células com diferentes articulações internas (ver comp. 11).
- Retrógrado da inversão intervalar.

Blue box:

- Pela primeira vez, o perfil não é invertido na imitação;
- Pela primeira vez, duas notas da célula soam simultaneamente.

Green box:

- Agora, as três notas do perfil soam simultaneamente; a duração total da célula permanece como uma semínima de tercina.

O moteto *Qui Velatus Facie Fuisti* (1503) de Josquin Des Près fornece um interessante exemplo de variedade textural similar àquela presente nas obras de Bach, Schoenberg (em especial, o Op. 11 nº 2), Webern e Berio. Observaremos a segunda parte da obra, que é dividida em cinco partes no total. Lembremos apenas que a partitura reproduzida abaixo está em notação moderna e que os compassos são uma adição dessa edição, não existentes, portanto, na concepção original da obra. A peça se inicia com uma polifonia imitativa em que as quatro vozes entram uma por vez em intervalos de tempo variáveis. Na verdade, já nesse aspecto há uma relação de simetria similar àquelas encontradas no Op. 24 de Webern: o *Altus* entra três compassos após o *Bassus*; o *Tenor*, um compasso após o *Altus*; o *Superius*, três compassos após o *Tenor*.

Do ponto de vista da densidade da textura, temos alto grau de variedade, pois, verticalmente: só no primeiro sistema, temos toda a variedade possível a quatro vozes - uma, duas, três e quatro vozes simultâneas. Em seguida, o compositor altera a densidade vertical mais de uma vez a cada sistema - por exemplo, entre o segundo e o terceiro sistemas temos, em número de vozes simultâneas, respectivamente: 4, 3, 4, 2, 3, 4, 2, 3. Horizontalmente, há uma direcionalidade do menos denso ao mais denso e de volta ao menos denso: ao início da peça, temos um novo ataque a cada mínima de duração; no sistema seguinte, 3 semínimas e 2 colcheias são inseridas, o que se repete no terceiro sistema; no quarto sistema, temos 8 semínimas (não contando uma semínima pontuada) e 7 colcheias; no quinto sistema, chegamos ao ápice com 24 semínimas não pontuadas e 13 colcheias. Nos três sistemas seguintes, que finalizam a parte da peça aqui considerada, temos uma retração dessas contagens de figuras rápidas, e o sistema final nem mesmo possui qualquer colcheia. Na prática auditiva, isso reflete em um movimento de transformação da quantidade de informação recebida por período de tempo, muito similarmente ao que faz Webern e Berio nas peças abordadas, pois a maior presença de figurações rápidas implica na mais rápida articulação de novo conteúdo melódico (e vice-versa).

Ainda sobre a variedade da textura, podemos assinalar como a polifonia imitativa com a qual a peça se inicia é contrastada com um breve trecho sem imitação estrita, no segundo sistema, que é sucedido por uma textura a duas vozes (as mais graves) que será repetida pelas vozes mais agudas no terceiro sistema. Em seguida, um breve trecho sem imitações estritas antecede um novo trecho com imitação, agora entre o quarto e o quinto sistemas, que é sucedido por mais um breve trecho sem imitações

Figura 37 - Segunda parte do moteto *Qui Velatus Facie Fuisti*, de Josquin Des Près.

Secunda Pars

Superius

Altus

Tenor

Bassus

Ho - ra qui duc - tus ter - ti - a

Ho - ra qui duc - tus ter - ti - a, ter - ti - - -

9

- ra qui duc - tus ter - ti - a

a Fu - i - sti ad sup - pli - ci -

- - a Fu - i - sti ad sup - pli - - - ci -

18

Fu - i - sti ad sup - pli - ci - a,

Fu - i - sti ad sup - pli - - - ci - a, Chri - ste fe - ren - do

- a,

- a, ad sup - pli - ci -

27

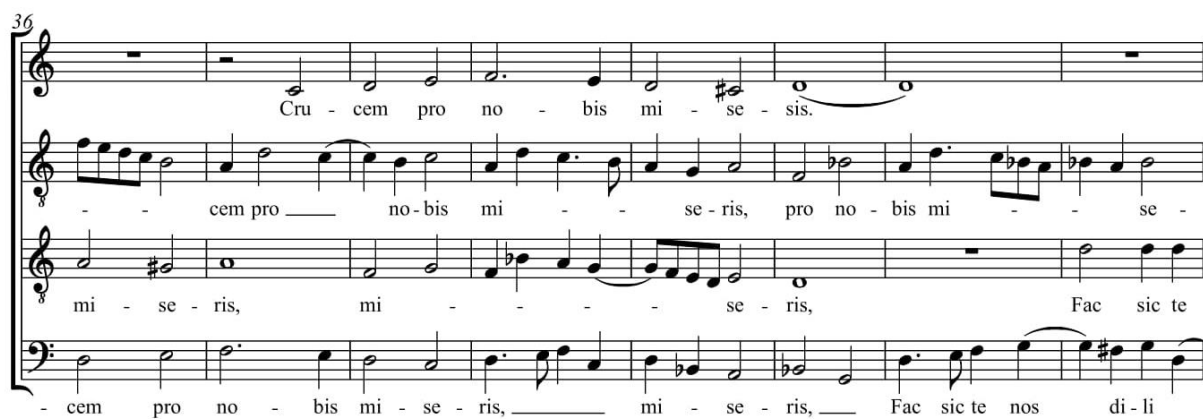
Chri - ste fe - ren - do hu - me - ris

hu - - me - ris, hu - - - me - ris Cru -

Chri - ste fe - ren - do hu - me - ris Cru - cem pro no - bis

- - a, Chri - ste fe - ren - do hu - me - ris Cru

36



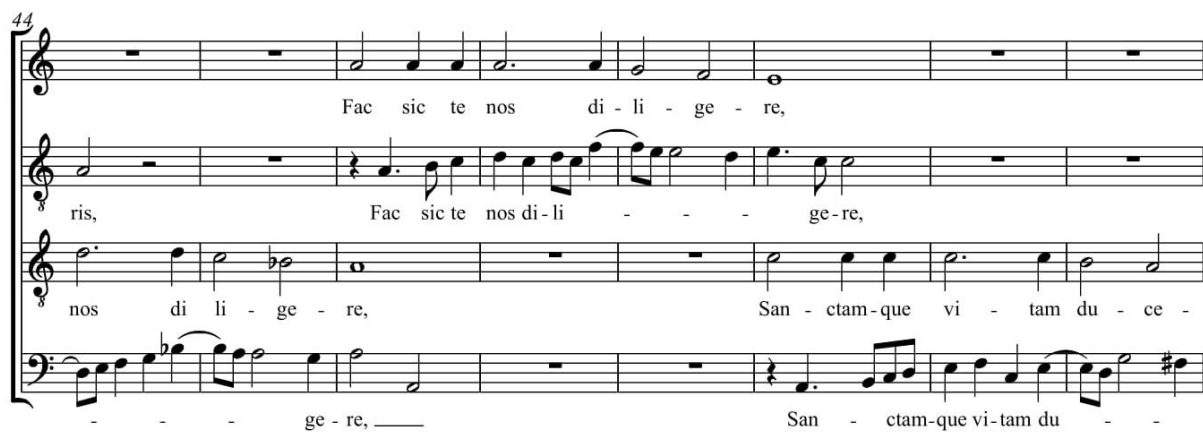
Cru - cem pro no - bis mi - se - sis.

- - - cem pro no - bis mi - se - ris, pro no - bis mi - se - ris,

mi - se - ris, mi - se - ris, Fac sic te

- cem pro no - bis mi - se - ris, mi - se - ris, Fac sic te nos di - li

44



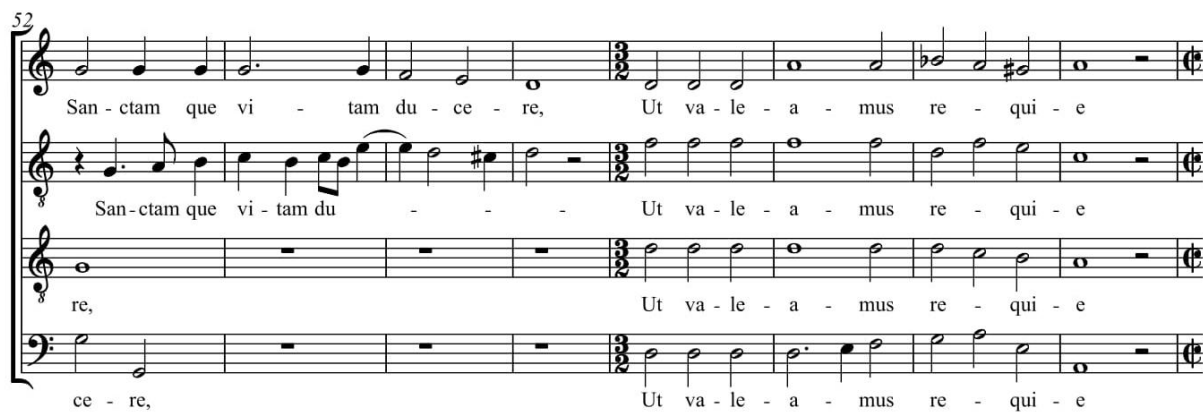
Fac sic te nos di - li - ge - re,

ris, Fac sic te nos di - li - ge - re,

nos di li - ge - re, San - ctam - que vi - tam du - ce -

ge - re, San - ctam - que vi - tam du

52



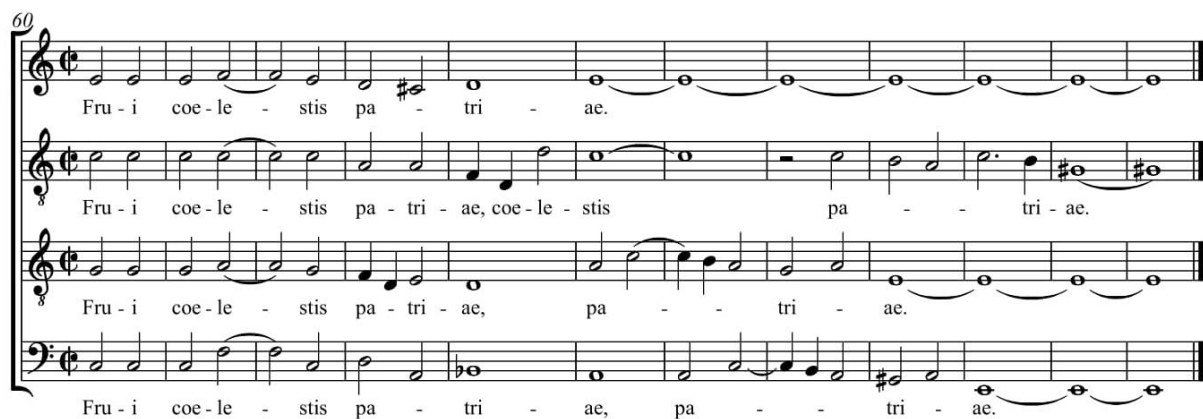
San - ctam que vi - tam du - ce - re, Ut va - le - a - mus re - qui - e

San - ctam que vi - tam du - ce - re, Ut va - le - a - mus re - qui - e

re, Ut va - le - a - mus re - qui - e

ce - re, Ut va - le - a - mus re - qui - e

60



Fru - i coe - le - stis pa - tri - ae.

Fru - i coe - le - stis pa - tri - ae, coe - le - stis pa - tri - ae.

Fru - i coe - le - stis pa - tri - ae, pa - tri - ae.

Fru - i coe - le - stis pa - tri - ae, pa - tri - ae.

estritas entre o final do quinto e começo do sexto sistemas. A seguir, há uma volta a uma textura a duas vozes que se repete em outras duas vozes, tal como assinalamos para os sistemas dois e três. Sucede um grande contraste textural: uma homofonia que sugere uma nova métrica, que o editor optou por grafar como $3/2$ - embora não houvesse compassos na música da época, métricas aproximadas, mais ou menos definidas, eram comuns em determinados trechos da composição, especialmente nos trechos homorrítmicos. Em seguida, o último sistema realiza uma volta gradual a uma polifonia imitativa breve que, simetricamente ao início dessa parte, a finaliza. Não apenas a textura polifônica com imitação é similar ao início, mas a estratégia pela qual as vozes são gradualmente “removidas” da trama polifônica é similar àquela pela qual as vozes entraram em uma, ao início da peça: uma voz de cada vez é transformada em uma espécie de “pedal”, ou seja, é congelada em uma altura na qual permanecerá até o fim. E a ordem desses congelamentos é quase a ordem inversa de suas introduções, o que pode caracterizar uma quebra intencional de expectativa planejada pelo compositor – as duas primeiras vozes respeitam essa relação, sendo apenas a ordem entre as últimas duas alterada (estratégia similar à da seção final do Op. 11, nº2 de Schoenberg, como vimos).

Por fim, é interessante também constatar a variedade no campo da tessitura musical e na construção dos perfis melódicos. Essa variedade da tessitura não apenas é veiculada juntamente aos contrastes de densidade (pois há momentos em que apenas as duas vozes mais graves ou apenas as duas mais agudas são removidas), como também pelos registros de cada voz. Por exemplo: todas as vozes se iniciam em seus registros graves em melodias com perfil ascendente, levando-as gradualmente a seus registros médio-agudo. Embora haja breves retornos de algumas vozes ao registro grave, como movimento geral, existe uma direcionalidade ao registro agudo ao longo dos primeiros quatro sistemas, bem como a predominância dos perfis melódicos ascendentes, que auxiliam nesse movimento geral. A partir do quinto sistema, existe uma gradual expansão das tessituras das vozes, que não mais se restringem ao médio-grave ou agudo, mas que se movimentam mais livremente. Há também a introdução de fragmentos melódicos descendentes, que, a princípio, se restringem ao quinto sistema, mas que retornarão no sistema final para levar a tessitura geral de volta ao grave. Ao final desta *Secunda Pars* da peça, todas as vozes retornam aos seus registros graves, e o *Bassus* atinge a altura mais grave até então, reforçando o retorno aos registros de origem e gerando a surpresa de um perceptível alargamento da tessitura geral de todo o trecho

em seu final.

Expusemos alguns dos aspectos da grande variedade da peça e podemos observar como muitas delas são similares ao tratamento da textura que as peças previamente analisadas deram, ainda que tais peças fossem de outros períodos da história da música. Mas que aspectos se prezam ao eixo da coerência da obra? Vejamos brevemente alguns.

Em primeiro lugar, o controle intervalar do contraponto modal, que garante homogeneidade ao estabelecer funções de maior ou menor repouso e tensão para as distintas resultantes intervalares da peça. Em segundo lugar, lembremos que esta é a segunda parte de uma obra maior em cinco partes, e, assim como Bach em seu BWV 535, Des Près fez com que as diferentes partes compartilhassem estruturas e características comuns. Por exemplo: a primeira, esta segunda e a quinta partes terminam com cadências sobre a nota mi, funcionando as cadências finais sobre lá da terceira e da quarta partes como um termo contrastante no plano harmônico a longo prazo que evidenciam e reforçam o retorno de mi ao final. Além disso, a primeira parte termina também com o mi grave do *Bassus* com que termina a segunda, que também lá é a nota mais grave e única em toda a parte, e lá a ordem de “congelamento” das vozes ao final é a mesma desta segunda parte.

Em relação aos elementos próprios da segunda parte, podemos mencionar a polifonia imitativa com a qual ela se inicia – e a imitação é uma forma de repetição de informação previamente apresentada, instituindo coerência ao longo do trecho – e outros casos de repetição de estruturas melódicas já apresentadas. Sobre estes últimos, por exemplo, podemos mencionar que o trecho a duas vozes no terceiro sistema é uma repetição transposta ao *Superius* e ao *Altus* do trecho a duas vozes entre *Tenor* e *Bassus* no sistema anterior. E mesmo nos trechos em que não há imitação estrita entre as quatro vozes, há episódios de imitação, como o que se dá entre o quarto e quinto sistemas entre *Altus*, *Tenor* e *Bassus*. Quando, a seguir, retorna uma textura a duas vozes que será na sequência repetida pelas outras duas vozes, temos a repetição da ideia apresentada na primeira metade da peça, simetricamente a um e dois sistemas do final, como a primeira aparição dessa ideia foi em relação ao início. Mas, aqui, isso acontece duas vezes, com duas ideias distintas sendo, uma de cada vez, enunciadas por um par de vozes diferente - o que é um dado de variação em relação à primeira ocorrência dessa ideia.

As obras que analisamos até aqui visaram a evidenciar similaridades do estabelecimento de materiais musicais e do tratamento dos mesmos no decorrer da obra. Em consonância com o que se discutiu no Item 2 deste trabalho, constatamos que, seja em um contexto modal, tonal, “atonal livre”, dodecafônico ou pós-serial, o estabelecimento de estruturas reconhecíveis com as quais o compositor organiza a sintaxe da obra depende do compartilhamento de propriedades comuns (portanto, invariáveis por determinada quantidade de tempo e, eventualmente, recorrentes ao longo da obra), o que denominamos “coerência”. Complementarmente, vimos que o desdobramento no tempo da peça depende de variedade para que mantenha o interesse do ouvinte. Em cada caso, os parâmetros composicionais utilizados pelo compositor foram peculiares à sua época e à proposta do compositor em questão. Por exemplo, em *J'ai adès d'amours chanté / Omnes*, de Adam De La Halle, tínhamos uma melodia recorrente na voz superior que sofria variações rítmicas e de perfil, além de algumas mudanças intervalares, que derivavam novas linhas melódicas que continuavam a ser variadas a cada nova repetição (ver Item 2.1 deste trabalho). Ao mesmo tempo, a linha do tenor desenvolvia uma melodia mais longa, também repetida, com uma breve variação ao final. Similarmente, vimos como Schoenberg (Op. 11 n°1), Webern e Berio desenvolviam peças de tamanhos e formações instrumentais variados, no século XX, a partir do desenvolvimento de estruturas constantes – fossem melódicas, harmônicas, rítmicas, de densidade, de textura, entre outros -, ao passo em que as variações de cada um desses parâmetros geravam maior ou menor variedade sem que a relação de “identidade” entre diferentes momentos musicais, ela mesma mais ou menos ambígua de acordo com a obra, fosse impossibilitada. E assinalamos as semelhanças entre esses procedimentos e aqueles observados em um prelúdio para órgão de Bach. Em todos os casos, constatou-se como constante a preocupação de estabelecer os aspectos invariáveis, os aspectos variáveis e o grau de variedade decorrente da aplicação mais ou menos drástica dessas variações nos projetos de cada compositor. Cada obra apresentou formas diferentes de lidar com esses problemas. Da mesma forma, posta a falta de sistematização *a priori* e a liberdade com a qual o compositor pode criar sua sintaxe musical, devemos olhar o repertório dos séculos XX e XXI e procurar que aspectos mantêm a coerência e que aspectos engendram a variedade do discurso em cada peça, como procedemos até aqui.

Stringendo (2010) é um quarteto de cordas em um único movimento do compositor Philippe Manoury. Podemos traçar diversos paralelos entre esta obra e aquelas previamente consideradas, bem como com ainda outras. Façamos uma breve análise da forma como as seções iniciais se desenvolvem.

A peça possui cinco grandes seções, cada uma com determinado número de materiais e formas de tratamento desses materiais, o que facilita uma percepção de seccionamento formal nos pontos de inflexão desses materiais e tratamentos. Nesse sentido, é similar ao *Prelúdio* do BWV 535 de Bach e à segunda peça do Op. 11 de Schoenberg, conforme analisamos, onde cada segmento formal conjugava uma determinada quantidade de materiais típicos, possibilitando sua reconhecibilidade quando de um eventual retorno. Alguns seccionamentos são mais e outros menos perceptíveis, o que se deve à quantidade e magnitude do compartilhamento de materiais e procedimentos entre tais. Nisso, é similar ao moteto de Des Près e à obra de Berio, as quais, cada uma à sua maneira, criaram momentos de contrastes a nível textural perceptíveis, mas o fizeram frequentemente por meio do compartilhamento ou conjugação de elementos composicionais de momentos anteriores distintos – por exemplo, no moteto de Des Près, pudemos diferenciar texturas não repetidas mesmo entre duas passagens polifônicas a quatro vozes e com imitação (como o primeiro e o quinto sistemas). No entanto, a peça de Manoury trabalha com unidades de significação musical (articuladores da forma por meio da repetição e da transformação) mínimas, como os fragmentos de três sons no Op. 24 de Webern, com a diferença de que, aqui, Manoury expande a condição de formadores de material a elementos como modos de ataque, dinâmica e subdivisão rítmica, em uma postura similar à de Berio quanto à “dimensão morfológica” em *Nones*, mas de maneira mais precisa, conforme veremos. Consideremos a primeira grande seção da obra.

Abaixo, temos uma lista desses fragmentos a que nos referimos como “unidades de significação”. Doravante, nós os chamaremos “materiais”. Cada material apresenta uma morfologia distinta, cujos aspectos mais característicos estão dispostos esquematicamente. Note que os fragmentos transcritos não correspondem a uma “versão primordial” ou “mais importante”, mas apenas representam algumas das formas mais recorrentes nas quais tais materiais surgem. Assim, a dinâmica inicial do material **b2** pode ser, eventualmente, *mf* ou *ff*. Note também que a seleção desses materiais é já uma

Figura 38 - Tabela de materiais de *Stringendo*, de Philippe Manoury.

a) 1- 2- 3-

a) *gliss.* *gliss.* *P*

b) 1 *col legno battuto* *arco* *arco*

→ Este material só surge na Subseção **IB** e adquire função temporária: a ele. Sempre segue um fim de subseção.

c) 1 *sfz p* *ff* 2.

d) 1- *Pizz.* *ff* 2- *pizz.* *ff* 3- *Pizz.* *ff*

e) *arco* *n2t* → *Pont.* → *n2t* *sfz p* *f* *Mf*

f) 1- *molto sul P.* *P* *f* 2- *n2t* → *molto sul Pont.* *f* 3- *idêntico ao anterior, mas ascendente*

g) 1- *(arco n2t)* *Mf* 2- *n2t* → *Pont.* *P* *f*

h) *(harm.)* *Sfz p*

i) *(arco)* *Pont.* *(Pont.)* *n2t* *(V. I)* *(V. II)* *(V. I)* *gru.* *b* *Sfz p* *Mf* *Mf* *ff*

MATERIAIS APRESENTADOS NA SEÇÃO INICIAL: **IA** (E que se dão à base material de toda a obra.)

interpretação acerca da importância e da função que cada um desses fragmentos desenvolve na articulação da peça, de modo que deva ser, tal como com o Op. 11 nº3 de Schoenberg, considerada como uma entre outras possibilidades de individuação de materiais e análise de seus papéis na sintaxe. Uma última ressalva: lembremos que nossas análises visam a uma discussão daquilo que se pode perceber pela mera escuta. Assim, referências a “seções”, “subseções” ou compassos servirão apenas para auxiliar uma busca dos elementos gráficos que representam, na partitura, aquilo que estamos procurando discutir pelo viés da audição.

A seção **I** é subdividida em 21 subseções, nomeadas como **I_A**, **I_B**,...**I_U**. Alguns seccionamentos são mais claros à escuta do que outros, conforme veremos. Ao longo da seção **I**, percebemos uma “filtragem” progressiva da variedade de materiais apresentados na subseção de abertura da peça, **I_A**. Essa “filtragem” consiste em uma paulatina remoção de materiais que cria uma direcionalidade na textura, do mais denso ao menos denso (horizontal e verticalmente, dada a profusão de fragmentos simultâneos e justapostos). Lembremos que, no Op. 10, nº 1 de Webern, uma direcionalidade similar se configurou, mas o movimento criado foi: do menos denso ao mais denso e de volta ao menos denso. Nesta peça, isso ocorre da seguinte maneira:

- Apresentados todos os materiais em **I_A**, o compositor realiza, a cada nova subseção entre **I_A** e **I_O**, o “congelamento” de um dos materiais, isto é, o preserva ao longo de toda a subseção de maneira ininterrupta (reiterada ou variada pouco o suficiente para que preserve sua identidade para a percepção), seja em um mesmo instrumento ou alternando, mas sempre presente à escuta. Enquanto isso, os demais materiais são constantemente silenciados e substituídos por outros, nunca permanecendo tão regulares quanto o material selecionado para “congelamento” naquela subseção. Tal procedimento lembra a “técnica de grupos” que mencionamos ao tratar da segunda fase do serialismo da década de 1950, no íterim do qual a composição *Nones* de Berio foi concebida. A partir de **I_O**, temos uma espécie de transição para a seção **II**, sobre o que falaremos mais adiante.
- A partir da subseção **I_B**, cada material congelado na subseção anterior é “removido” ou “filtrado” na subseção seguinte e permanece assim até o fim da seção **I**. Entretanto, ao longo das subseções de **I**, algumas características de materiais previamente filtrados são recuperadas (nunca o material em sua configuração

anterior, mas apenas aspectos seus, como a articulação e o modo de ataque, ou a dinâmica, etc.) e começam a se fundir com outros materiais presentes.

- A “filtragem” de um material afeta somente uma versão relativamente específica desse material. Como exemplo: após ser “congelado” em **I_B**, o material **a1** é removido como tal das subseções subsequentes, mas **a2**, **a3** e **a4** permanecem na textura, e **a2**, por exemplo, só será congelado e posteriormente filtrado na subseção **I_I**.

Figura 39 - Congelamento de a1 na subseção I_B, ao violoncelo.

The musical score for Figure 39 is in 4/4 time and consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The Cello staff is highlighted with a blue box. The score includes various dynamics (p, f, ff, mf, ppp) and articulations (pizz, arco, col legno battuto, nat). A box labeled 'I_B' is placed above the first measure of the Cello staff.

Figura 40 - Filtragem/remoção de a1 a partir da subseção I_C.

The musical score for Figure 40 is in 4/4 time and consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score includes various dynamics (pp, ff, p, mf, f) and articulations (pizz, arco, non mesuré). A box labeled 'I_C' is placed above the first measure of the Violin I staff.

Como mencionado anteriormente, dessas filtragens suscita uma direcionalidade da textura em larga escala, especialmente do ponto de vista de sua densidade: do mais ao menos denso. Mas isso afeta também a qualidade dessa textura, a princípio, muito fragmentária e saturada, onde a percepção individual dos materiais é dificultosa; a seguir e gradualmente, com uma percepção mais discriminante dos materiais em jogo.

- Essa “filtragem”, contudo, não se dá de maneira absoluta, como mencionamos mais acima. De fato, uma vez “congelado”, um material nunca mais retornará literalmente (isto é, com todos os elementos que o constituem igualmente conjugados), mas poderá “influenciar” os demais materiais (por meio da incorporação, por parte dos materiais não filtrados, de aspectos isolados da morfologia de materiais já filtrados). Por exemplo, após o congelamento de **a1** na subseção **I_B**, esse material é filtrado, mas, a partir de então, alguns materiais (como **b1**, já na subseção **I_C**) passam a apresentar cordas duplas, característica até então exclusiva de **a1**. Outro exemplo é **b1**, congelado em **I_D**, a partir do que notas repetidas articuladas com o arco passam a existir, o que só acontecia até então com notas em *pizzicato* – já a partir de **I_E**, o material **h**, que em todas as aparições consistira em um único harmônico isolado, aparece reiterado algumas vezes no comp. 19, Violino II.

Figura 41 - De cima para baixo: aparições do material h antes da filtragem de b1; congelamento de b1 na subseção **I_D**; fusão entre características isoladas do material filtrado, b1, com materiais ainda não filtrados (neste caso, h, pela primeira vez como uma mesma).

The image displays a musical score for Violino II, specifically focusing on the interaction between materials **h** and **b1**. The score is divided into several sections:

- Top Section:** Shows three distinct musical phrases. The first phrase starts with a *nat* (natural) marking and a *sfz* dynamic, followed by a *mf* dynamic. The second phrase is marked *f* and *p* (piano), featuring a triplet of notes. The third phrase is marked *mf* and also features a triplet.
- Middle Section (labeled **I_D**):** This section shows the 'freezing' of material **b1**. It includes various performance instructions such as *arco* (arco), *pizz* (pizzicato), *cl batt* (col legno battuto), and *nat*. Dynamics range from *f* to *ff*. A blue circle highlights a specific passage in the lower staves, which is then shown in a detailed view at the bottom.
- Bottom Section:** A detailed view of the circled passage, showing a triplet of notes with a *sfz* dynamic that transitions to *mf*.

- Essas “fusões” entre materiais na seção **I** serão a fonte principal de geração dos materiais da seção **II**.
- Antes de serem congelados e filtrados, alguns materiais apresentam eventuais variações em sua morfologia, como mencionamos a princípio, de modo que a tabela apresentada seja apenas um guia, o qual é, já em sua concepção, uma interpretação dessas estruturas. Apesar dessas eventuais variações, é possível traçar os materiais de origem, de modo que a identidade dos objetos seja preservada à percepção, que permanece apta à construção da “trama referencial” a que nos referimos no Item 2.2.2.
- O material **b2** possui um papel importante na primeira parte da peça. Todas as suas aparições antecedem uma mudança de subseção. Nem todas as subseções são antecedidas por **b2**, mas, sempre que aparecer, esse material será o último antes de uma mudança de subseção (ou, em alguns casos, antes de um compasso sem rítmica mensurada que marca o fim da subseção). Essa invariabilidade na sequência de **b2** atribui a tal material uma “função” de criação de expectativa, além de um guia à escuta que demarca a articulação formal. Sua aparição é imprevisível, pois, como mencionamos, nem toda subseção é antecedida por tal material, mas sua função é unívoca.
- Existe também uma direcionalidade acerca da extensão das subseções da primeira seção, do mais extenso ao menos extenso. Essa direcionalidade não é unidirecional, pois há subseções que são maiores do que aquela imediatamente anterior (vide **I_M** e **I_N**), mas se configura no plano geral da seção **I**, onde as subseções têm em média quatro compassos a princípio e um a dois no trecho final.
- Entre as subseções **I_P** e **I_U**, as “fusões” entre materiais não filtrados e características morfológicas isoladas de materiais filtrados são tão densas (em quantidade de materiais fundidos e nível de elementos amalgamados em cada material) que se torna muito difícil ouvir que fragmentos estão sendo congelados e filtrados (se é que essa operação continua ocorrendo nesse trecho final).
- Essas subseções finais podem possuir a função de uma “transição” à seção **II**, que será marcada por subseções maiores e mais homogêneas em relação aos materiais utilizados. Isso porque são tão curtas e homogêneas que podem se fundir na percepção de uma grande passagem unitária, que, no entanto foi atingida por um processo gradual de filtragem e fusão – lembremos que uma das características

mais constantes daquilo que chamamos de “transição” nas obras até aqui analisadas é a gradual substituição de características da passagem precedente por características da passagem por vir (ver nossa análise sobre a transição entre os “Grupos Paratemáticos” da terceira peça do Op. 11 de Schoenberg).

Do ponto de vista da articulação formal dentro da seção I, temos algo em parte similar à obra de Berio, pois existem momentos perceptivelmente distintos a nível textural, mas essas distinções não são sempre mudanças abruptas, havendo elementos de coerência (naquele caso, por exemplo, o compartilhamento de “tipos morfológicos” e andamentos) mesmo entre passagens com características marcadamente contrastantes – como a presença do “tipo morfológico 1” mesmo em meio a um predomínio do “tipo morfológico 3” na terceira página da peça, já reduzido em preponderância como resultado de uma gradual filtragem dos instrumentos harpa, guitarra, celesta e vibrafone. Também encontramos similaridades com o Op. 24 de Webern, que vimos ter contrastes de textura, como do ponto de vista da densidade, da tessitura, entre outros, a partir da articulação e desenvolvimento/variação de fragmentos mínimos de significação (naquele caso, melódicos). E há também o fato de que, na obra de Webern, o primeiro sistema tem demarcado um seccionamento formal mais claro do que a passagem de *Nones* citada acima, pois Webern realiza um breve *ritardando* antes do início da segunda seção que já é mais denso desde o princípio. Além do fato de que diversos eixos de simetria são estabelecidos, como vimos, entre os oito fragmentos melódicos iniciais, dando a eles uma impressão de coerência interna mais forte do que aquela entre o primeiro e o segundo sistemas. Isso ajuda a criar um seccionamento formal mais claro à escuta, uma preocupação que se mostrou presente na seção inicial da obra de Manoury quando este estabeleceu um material recorrente que tem função exclusiva de “anunciar” o final das subseções, além de várias delas serem precedidas por fermatas em silêncio ou por um único instrumento enunciando que material será “congelado” a seguir.

Figura 42 - Início da subseção IE precedido por um compasso que enuncia, monodicamente, o material a ser congelado e o instrumento em que isso ocorrerá.

A obra *Anthèmes* de Pierre Boulez estabelece uma estratégia similar àquela empregada por Manoury quanto ao material **b2**, conforme descrito acima, não para subseções de uma grande seção, mas entre as grandes seções da obra. Essa estratégia em Boulez toma a forma de um material composto por harmônicos (eventualmente com *glissandi*) ao violino, isolado e portanto destacado dos demais materiais. Sempre que esse material surge, os demais são silenciados, e isso indica uma mudança de seção. Note que essa estratégia é concebida em *Anthèmes I* (1991), para violino solo, e mantida na versão eletroacústica mista, *Anthèmes II* (1997):

Figura 43 - Excertos de *Anthèmes*, de Pierre Boulez.

Compassos iniciais de *Anthèmes I*, de Pierre Boulez. O último compasso é um “sinal” que indica o fim da seção inicial e o início de uma seção lenta.

Trecho final seção lenta mencionada acima, na obra *Anthèmes I*, de Pierre Boulez. Um novo “sinal” indica a mudança entre seções.

Figura 44 - Diversas ocorrências do material **b2** indicando mudança de subseções na seção inicial de *Stringendo*, de Philippe Manoury.

Note que a “seção lenta” mencionada na primeira figura é inteira permeada por trinados e figuras em *jeté*, em septinas, o que consiste em um elo de coerência que dá à seção sua característica identitária por meio de sua homogeneidade de articulação. Similarmente, a seção que se inicia na segunda figura é inteira articulada em *pizzicato*, elemento este que se torna sua principal característica distintiva entre seções (e agente de coerência interna à própria seção). Posteriormente, Boulez irá desenvolver e recombinar materiais de diferentes seções para a criação de novas seções.

Mas a obra de Manoury possui outras seções, as quais se comportam de maneiras distintas. Façamos alguns apontamentos sobre a segunda seção. Na seção **II**, os “congelamentos” são generalizados ao nível textural e existe uma direcionalidade não mais relativa à densidade das subseções, mas ao grau de invariância de seus elementos/materiais constitutivos, bem como à quantidade mesma desses elementos. Há cinco subseções. Em **II_A**, há 13 materiais distintos – e, baseando-se em nossa tabela de materiais, há materiais mais próximos àqueles presentes em **I_A** e também outros decorrentes das “fusões” mencionadas. Um dos materiais é “congelado” por toda a primeira subseção no violoncelo: uma derivação de *e* em cordas duplas, similar a como aparecera em **I_N**. Não apenas no violoncelo, contudo, mas também em outros instrumentos esse material eventualmente aparece, e, diferentemente da maneira fragmentada (muito curta/breve) como isso ocorria na seção **I**, aqui, essas aparições duram vários tempos, por vezes, compassos, tornando a textura geral muito mais “autocorrelativa”/coerente internamente. Esse predomínio de um único tipo de material e por tão longo tempo confere homogeneidade à subseção, e aqui uma homogeneidade muito maior do que em qualquer subseção de **I**, todas muito mais breves do que as subseções de **II** – 4 ou menos compassos, em contraste aos 14 compassos de **II_A**. Outro fator de coerência interna em **II_A** é a sua unidade dinâmica – todos os instrumentos se mantêm entre *ppp* e *mp* nos primeiros dez compassos (única exceção feita à aparição de **c1** nos comp. 53 e 58, material cuja única característica exclusiva, e, portanto, identitária, é sua dinâmica *ff* na parte final de sua duração). E, quanto surgem dinâmicas *mf*, *f*, *ff* e *sfz*, surgem simultaneamente em todos os instrumentos, mantendo-se assim até o fim da subseção. Por fim, o compositor não abandona abruptamente a função que atribuiu a **b2**, que ainda enuncia uma transição de subseções entre **II_A** e **II_B**, criando um elo de coerência entre as seções **I** e **II**. Do ponto de vista rítmico, contudo, a seção é altamente imprevisível, garantindo a variedade da textura.

Figura 45 - Excerto de IIA, com predomínio do material congelado no violoncelo.

The musical score for Figure 45 consists of four staves. The top staff is Violin I, the second is Violin II, the third is Viola, and the bottom is Cello. The Cello staff is enclosed in a blue box. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *pp*, *p*, and *poco*. There are also some numerical markings like '7.8' and '3'.

Em **II_B**, temos uma redução no número de materiais utilizados, e uma textura ainda mais homogênea do que aquela da subseção anterior. Aqui, harmônicos, notas destacadas (arco) e em pizzicato, além de eventuais acentos e variações nas subdivisões rítmicas, predominam do início ao fim da subseção, e por todos os instrumentos.

Figura 46 - Excerto de IIB, com menor variedade de materiais.

The musical score for Figure 46 consists of four staves. The top staff is Violin I, the second is Violin II, the third is Viola, and the bottom is Cello. The score features repetitive rhythmic patterns and dynamics like *pp* and *f*. There are also numerical markings like '7.8' and '9.8'.

Em **II_C**, a restrição de material é ainda maior: todas as vozes se articulam em alturas reiteradas, apenas com variações de acentos, subdivisões rítmicas e densidade (por meio de cordas duplas), e já não mais possuem notas em harmônicos, por exemplo.

Figura 47 - Excerto de II_C, com variedade ainda menor de materiais.

The musical score for Figure 47 consists of four staves. The top staff is Violin I, the second is Violin II, the third is Viola, and the bottom is Cello. The score features highly repetitive rhythmic patterns and dynamics like *ff*, *pp*, and *f*. There are also numerical markings like '7.8' and '9.8'.

Em **II_D**, a restrição aumenta e apenas um material, **c**, fomenta todo o desenvolvimento da subseção. Há, no entanto, imprevisibilidade (variedade) na densidade horizontal (distância dos ataques) e nos instrumentos que, um a cada vez, enuncia uma ou duas notas. A textura geral se resume, praticamente, a uma monodia que emerge das notas isoladas e dinâmicas variáveis entre os instrumentos (essa monodia está inclusive escrita em uma pauta *ossia* para auxílio dos intérpretes).

Figura 48 - Excerto de **II_D**, com um único material principal em uma “monodia simulada”.

The image shows a musical score for Figure 48, consisting of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics "(pont) ...". The second staff is a treble clef staff with a melodic line. The third staff is a bass clef staff with a melodic line. The fourth staff is a bass clef staff with a melodic line. The score includes dynamic markings such as *p*, *f*, *mf*, and *pp*. There are also markings for breath or phrasing like *V* and *pp*. The notation includes slurs, accents, and dynamic hairpins.

Em **II_E**, a restrição novamente aumenta. A textura é similar àquelas de **II_B** e **II_C**, mas por boa parte da subseção o número de instrumentos reiterados por vez é mais reduzido e os demais sustentam notas por vários compassos sem variação de altura, timbre ou dinâmica por boa parte do tempo. Nesses momentos, a tessitura (e a densidade espectral) também é restrita, pois as notas sustentadas são harmônicos (que são mais agudos que o registro habitual das cordas friccionadas e espectralmente filtrados). É interessante observar que essa coexistência de momentos mais similares a **II_B** e outros mais similares a **II_C** podem funcionar como uma sutil transição à seção **III**, onde voltará a haver maior comunhão entre diversos materiais (sobrepostos e justapostos).

Figura 49 - Excerto de **II_E**, alternância entre uma textura próxima à de **II_B** e à de **II_C**.

The image shows a musical score for Figure 49, starting at measure 125. It features four staves. The top staff is a treble clef staff with a melodic line. The second staff is a treble clef staff with a melodic line. The third staff is a bass clef staff with a melodic line. The fourth staff is a bass clef staff with a melodic line. The score includes dynamic markings such as *mf* and *ff*. There are also markings for breath or phrasing like *V*. The notation includes slurs, accents, and dynamic hairpins.

As demais seções da peça se desenvolvem de maneiras distintas, assim como foram distintas as formas pelas quais as seções **I** e **II** se organizaram e desenvolveram. Contudo, o compartilhamento dos materiais e de algumas configurações previamente utilizadas cria coerência em larga escala. Em contrapartida, como vimos, não apenas as grandes seções exibem variedade de tratamento de seus materiais básicos como as próprias subseções, especialmente na grande seção **II**, possuem características bastante distintas entre si – tais como as subseções do *Prelúdio* de Bach analisado e a segunda peça do Op. 11 de Schoenberg. Em todos esses casos, os elementos da textura “congelados” são aqueles que geraram “coerência interna”, fazendo-nos perceber como unitária a faixa de tempo pela qual se mantiveram. Complementarmente, percebemos “variedade” ou “descontinuidade” entre passagens que exibiram características constitutivas (especialmente aquelas mantidas por todo o trecho) distintas. Assim como cada obra até aqui, cada seção nesta peça oferece ao ouvinte elementos de ligação particulares e campos de variação distintos. Mas o material de base é compartilhado entre todas essas seções, gerando coerência mesmo entre momentos de descontinuidade a nível formal – de maneira similar à primeira peça do Op. 11 de Schoenberg, ao Op. 24 de Webern e à obra *Nones* de Berio.

A segunda seção de *Stringendo*, construída como que por justaposições bem definidas de texturas distintas (ainda que com recorrências de seções anteriores mais ou menos bem definidas, como a subseção **II_E** que retoma elementos de **II_B** e **II_C**) encontra ainda outros precedentes no repertório. Poderíamos mencionar, por exemplo, a terceira

Figura 50 - Três das quatro aparições de uma “subseção lenta” de *Le Merle Bleu*, de Olivier Messiaen.

The figure displays three musical score excerpts from Olivier Messiaen's *Le Merle Bleu*, illustrating slow sections. Each excerpt is presented in two systems of staves (treble and bass clef).

- Top-left excerpt:** Titled "Très lent (♩ = 48) (doux, harmonieux et contemplatif) (la mer bleue)". It features a piano (pp) dynamic and includes the instruction "(pouce couché)".
- Bottom-left excerpt:** Also titled "Très lent (♩ = 48) (la mer bleue)". It features a mezzo-forte (mf) dynamic and includes the instruction "(pouce couché)".
- Right-side excerpt:** Titled "Goéland argente Modéré (♩ = 100)". It features a mezzo-forte (mf) dynamic and includes the instruction "(pouce couché)".

peça do *Catalogue d'oiseaux* de Olivier Messiaen: *Le Merle Bleu* (1956-58).

Nela, o compositor cria subseções - cada qual com um andamento, densidade, registro, modos de ataque e dinâmica específicos – que são brevemente desenvolvidas e, em seguida, interrompidas para a justaposição de uma nova subseção. Eventualmente, uma subseção já apresentada retorna e continua seu desenvolvimento a partir dali, sendo posteriormente interrompida para o desenvolvimento de outra subseção. Na imagem acima, temos as três primeiras aparições de uma dessas subseções, cada qual precedida e sucedida por uma subseção diferente, com outro andamento, registro, textura, etc. Muitos compassos separam cada um dos fragmentos expostos. Note que há variação entre os trechos acima: há uma direcionalidade sutil de descendência do registro, além do fato de que a terceira aparição é consideravelmente mais extensa, demonstrando que não se trata de meras repetições, mas de repetições variadas e desenvolvidas, de maneira similar à seção II de *Stringendo* e à segunda peça do Op. 11 de Schoenberg. A terceira peça dos *Quatre Études de Rythme* (1949-50), chamada *Neumes Rythmiques*, também de Messiaen, possui uma estruturação similar a essa.

Muito antes, em 1892-93, Maurice Ravel comporia peças como a *Sérénade Grottesque* para piano, também estruturada por justaposição de seções que se

Figura 51 - Três excertos de *Sérénade Grottesque* de Maurice Ravel, separados por linhas tracejadas.

O primeiro excerto é o sistema inicial da peça. O segundo excerto é introduzido por justaposição no quinto sistema (interrupção “abrupta” da passagem anterior e introdução da nova). O terceiro excerto justapõe fragmentos da seção inicial com fragmentos do material mais recente, até que, no comp. 83, justapõe uma reincidência do material do segundo excerto.

The image displays three excerpts from Maurice Ravel's *Sérénade Grottesque* for piano. The first excerpt, measures 1-14, is marked 'Très rude (♩ = 100)' and 'pizzicatissimo'. The second excerpt, measures 15-76, is marked 'Presto (♩ = 120)' and 'f'. The third excerpt, measures 77-83, is marked 'Presto (♩ = 120)' and 'f'. The score is divided into systems by dashed lines, and the excerpts are highlighted with colored brackets: blue for the first, red for the second, and green for the third.

desenvolvem a cada reparação.

Como poderíamos abordar a música eletroacústica? Até aqui, tratamos exclusivamente de música instrumental. Poderíamos aplicar os mesmos princípios à análise (escuta) de uma peça acusmática? Considerando que a maior parte dos compositores pioneiros do repertório acusmático eram também compositores de música instrumental, se poderia supor que os princípios estruturantes seriam similares. Mais do que isso, a constatação de princípios de organização do discurso comuns à música instrumental e àquela mediada por computador poderia servir de base para uma argumentação que corroborasse com a ideia de haver aspectos da maneira como a Música no Ocidente é composta que independem dos “instrumentos” que veiculam essa Música.

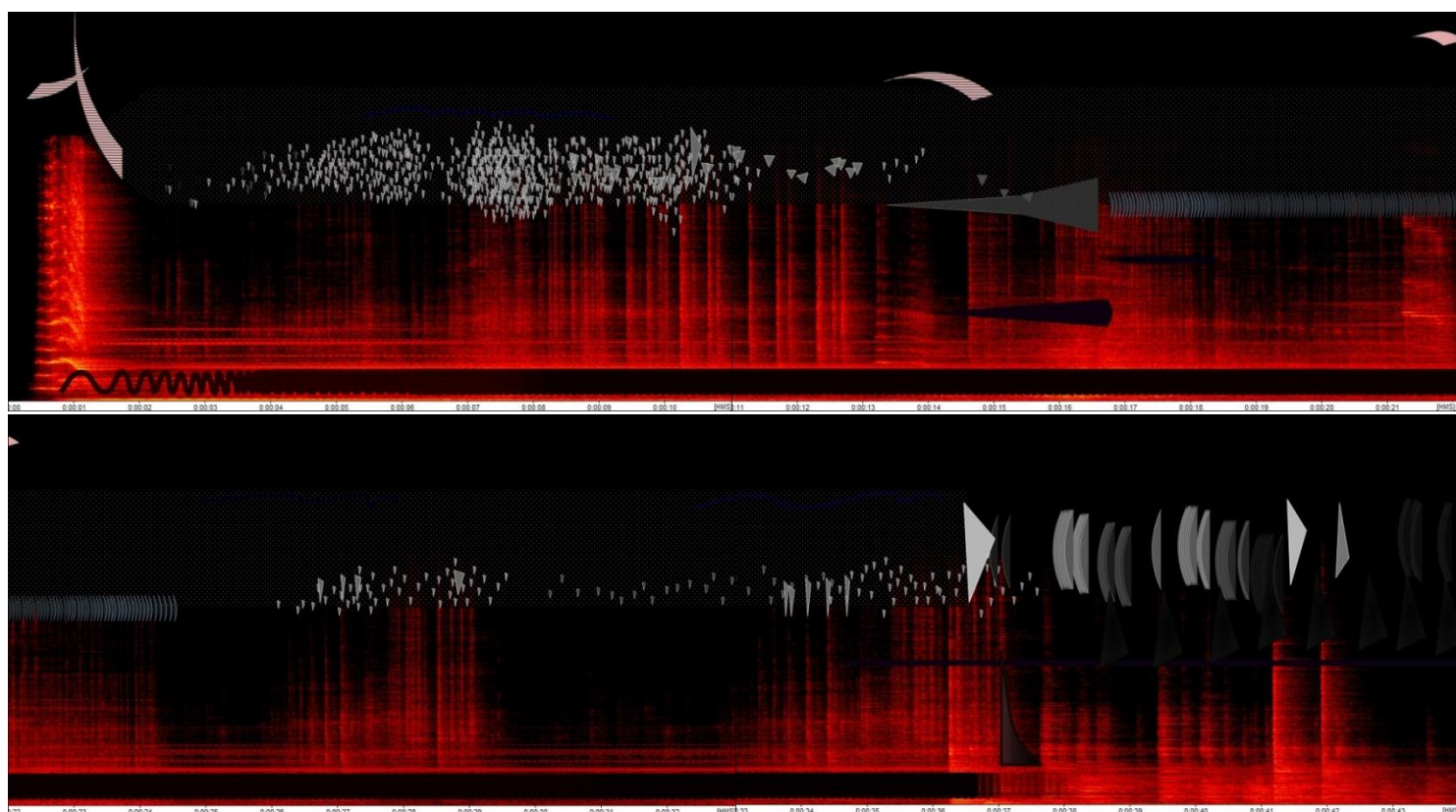
Abordaremos brevemente os trechos iniciais da obra *Motus in Fine Velocior – in memoriam Stockhausen* (2008), de Flo Menezes. Para facilitar a comparação de estruturas distribuídas no tempo e na tessitura, utilizaremos uma “partitura de escuta” confeccionada pelo autor destas linhas no programa de computador *Acousmographie*. Essa partitura, no entanto, não deve ser tomada como “versão fixada” da obra, sendo, antes, uma sua representação gráfica aproximada, ela mesma consistindo já em uma interpretação dos eventos da obra, e essa interpretação não é unívoca, podendo ser muito distinta de acordo com o ouvinte. Os símbolos gráficos adotados para representar os sons são completamente arbitrários, em parte em função das limitações gráficas do *software*. Trata-se de uma representação cartesiana, onde o eixo horizontal representa a passagem do tempo e o eixo vertical, uma representação aproximada da tessitura, mais grave quanto mais próximo ao eixo das abscissas e mais agudo quanto mais afastado. Note que a representação é aproximada em ambos os eixos, em especial no eixo das ordenadas, onde não há uma escala estrita da tessitura, de modo que a relação “grave-agudo” nem sempre seja a mais fiel possível – por exemplo, um som representado graficamente a determinada altura do eixo vertical pode ser mais agudo do que a representação de um som exatamente igual em outro momento da peça. Isso pode ocorrer onde, para fins de clareza, se optou por aumentar ou diminuir o tamanho ou a distância de objetos gráficos para uma comparação visual mais intuitiva entre objetos mais próximos. Também se procurou, tanto quanto possível, manter os mesmos símbolos gráficos para sons iguais ou muito similares. Abaixo do eixo horizontal, há uma faixa com números que indicam a “minutagem” dos objetos gráficos na peça, o que

será evidenciado onde parecer pertinente. Note também que uma importante dimensão metalinguística da obra, que abrange relações diretas para com sons de obras de Stockhausen ou para com o próprio compositor (por meio de sons referenciais, por exemplo), é aqui desconsiderada para que nos atenhamos à nossa área de investigação.

Prossigamos com as mesmas perguntas fundamentais que guiaram nossas investigações até o momento: ao ouvir essa peça, há elementos sonoros mantidos e repetidos, variados e substituídos? Ou trata-se de uma profusão de sons sempre distintos que impede o reconhecimento e a memorização de estruturas individuais?

Abaixo, temos os 44” (quarenta segundos) iniciais da peça (cada figura representa 22”):

Figura 52 - Segundos iniciais de *Motus in Fine Velocior - in Memoriam Stockhausen*, de Flo Menezes.

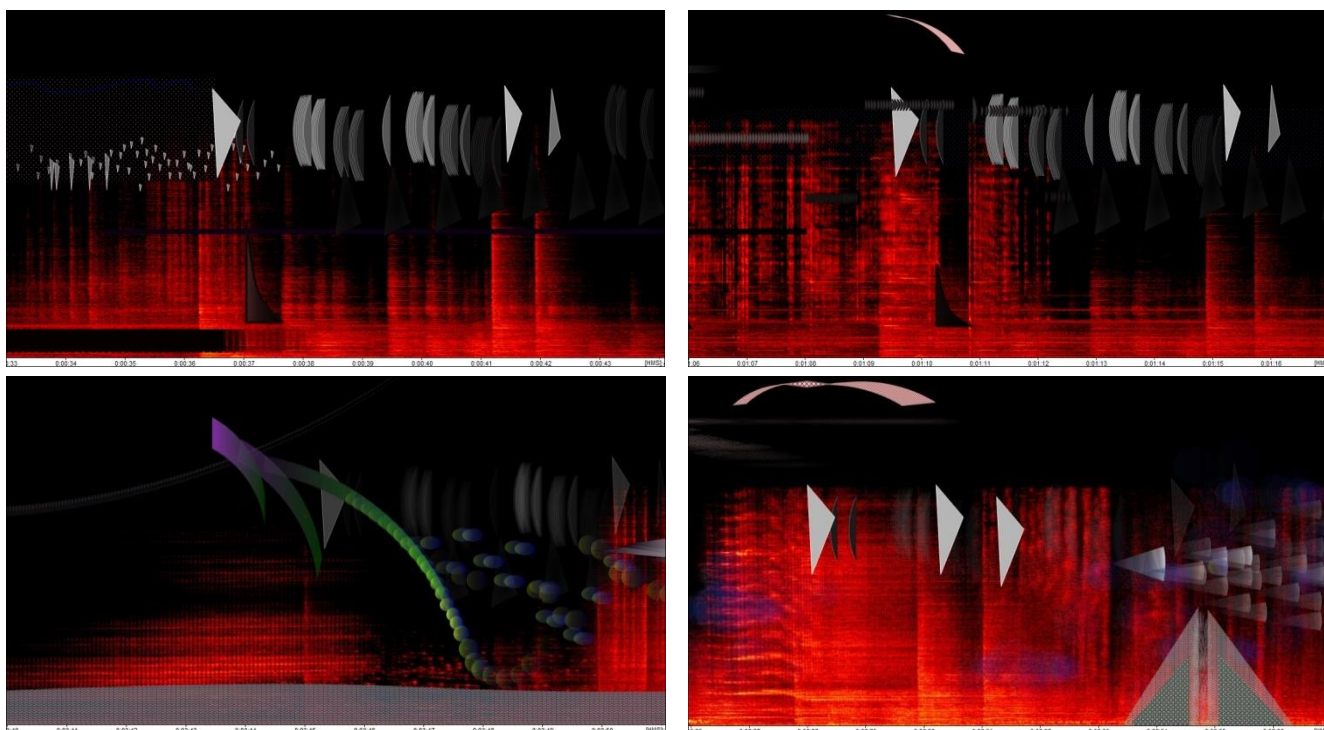


A peça se inicia com um som agudo em *glissando*, representado graficamente pela figura listrada em vermelho e branco. Note que fragmentos similares a esse som retornam aos 13” e aos 21”, aproximadamente. Há também um som grave, representado pela cor vinho na parte mais baixa das imagens, que perdura pelos primeiros 36” da peça, aproximadamente. Trata-se de um si grave que se inicia com maior intensidade e em seguida decresce, sendo removido por volta de 36” (o que se procurou representar

pelo escurecimento inicial da cor e posterior remoção do símbolo). Ao mesmo tempo em que o som grave é removido, outro som, também presente desde o início da peça, começa a ser removido: trata-se de uma textura no registro médio-agudo representada graficamente por uma faixa clara acima da metade do eixo vertical. No mesmo ponto, sons iterados (representados por pequenos triângulos em tons de cinza) são interrompidos, e sons de impacto nunca antes ouvidos são apresentados (representados por figuras alongadas verticalmente no registro médio-agudo). Um som tônico (de altura definida) também inédito, representado por uma linha roxa no registro médio é introduzido. Essa mudança abrupta na textura pode ser percebida como um primeiro seccionamento formal, a princípio.

Antes de prosseguirmos, apenas indiquemos que alguns dos sons ouvidos nesses primeiros segundos serão recorrentes por toda a peça, agindo como estruturas reconhecíveis que criam um elo de coerência mesmo entre seções contrastantes e/ou afastadas no tempo. Por exemplo, esses sons de impactos ouvidos por volta de 36” retornarão por volta de 1’09”, aos 3’44” e aos 8’26”.

Figura 53 - Excertos de *Motus in Fine Velocior - in Memoriam Stockhausen*, de Flo Menezes.

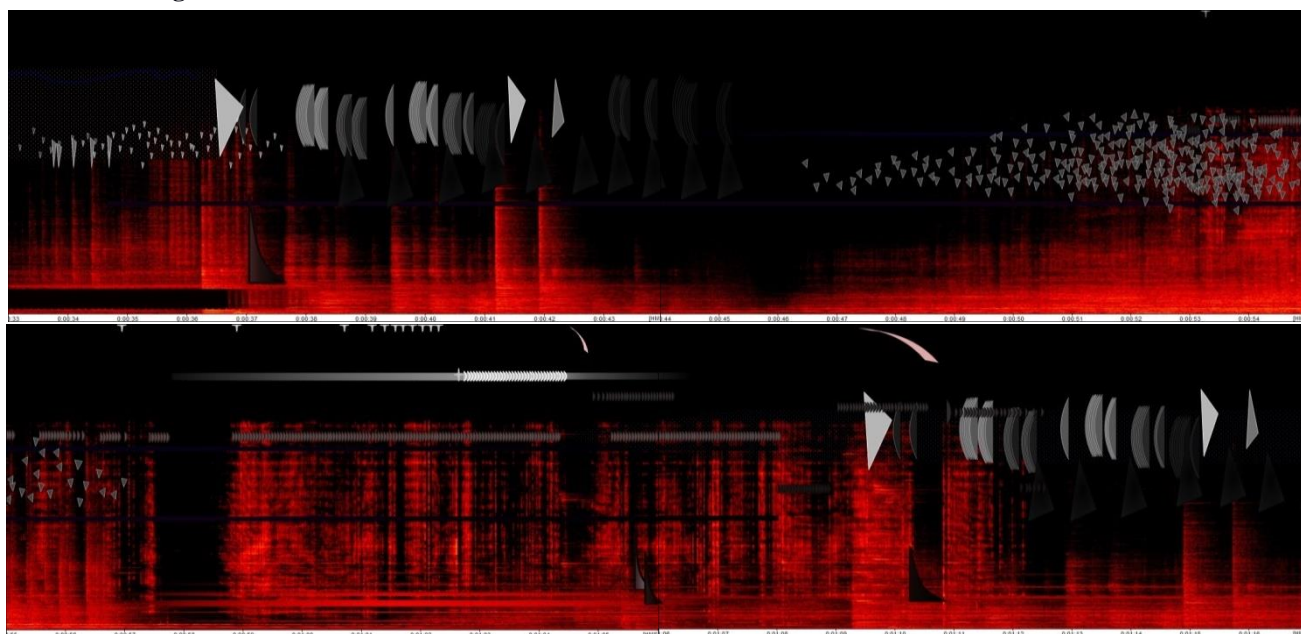


Tal retorno, no entanto, nunca é idêntico, acontecendo em cada caso em um contexto musical distinto (isto é, conjugado com outros materiais distintos, em meio a texturas e densidades distintas) e com um papel nesse contexto distinto – na primeira

aparição, está em completo destaque na textura, ao passo em que, nas demais, divide a atenção do ouvinte com diversos outros sons, possuindo nível sonoro (intensidade) mais baixo do que muitos desses sons. Percebemos ainda uma tendência ao alargamento das distâncias entre as ocorrências desse grupo de sons – 34” entre o primeiro e o segundo, 2’35” entre o segundo e o terceiro e 4’41” entre o terceiro e o quarto, aproximadamente. Outro material recorrente é o som inicial em *glissando*, que aparece igual ou com algumas variações ao longo da obra (podemos até mesmo observá-lo na segunda e na quarta imagens acima). Essas recorrências de materiais suficientemente reconhecíveis em meio ao tecido sonoro se assemelham a estratégias como aquelas presentes no Op. 11, nº1 de Schoenberg, no Op. 24 de Webern e, em parte, em *Nones* de Berio, onde a grande forma é permeada por uma “trama referencial” de variação de curtas estruturas musicais, de modo que nossa percepção tenha de lidar tanto com a articulação dos grandes seccionamentos formais quanto com a articulação das estruturas mínimas que compõem essas unidades formais.

Após a ruptura que observamos por volta de 36”, temos a gradual recuperação de materiais/sons do trecho inicial. Aos 46”, por exemplo, uma sonoridade iterada similar àquela dos primeiros segundos da peça (representada por pequenos triângulos) retorna, mas variado – mais grave, com nível sonoro mais alto e com mais ataques por segundo em alguns trechos (aqui, isso é representado por triângulos um pouco mais volumosos/maiores do que aqueles do começo da peça). A 1’04”, temos um novo fragmento de *glissando* agudo similar ao som inicial da peça, assim como aos 1’09”, quando também retorna um som similar à textura médio-agudo que soara pelos

Figura 54 - Excertos de *Motus in Fine Velocior - in Memoriam Stockhausen*, de Flo Menezes.

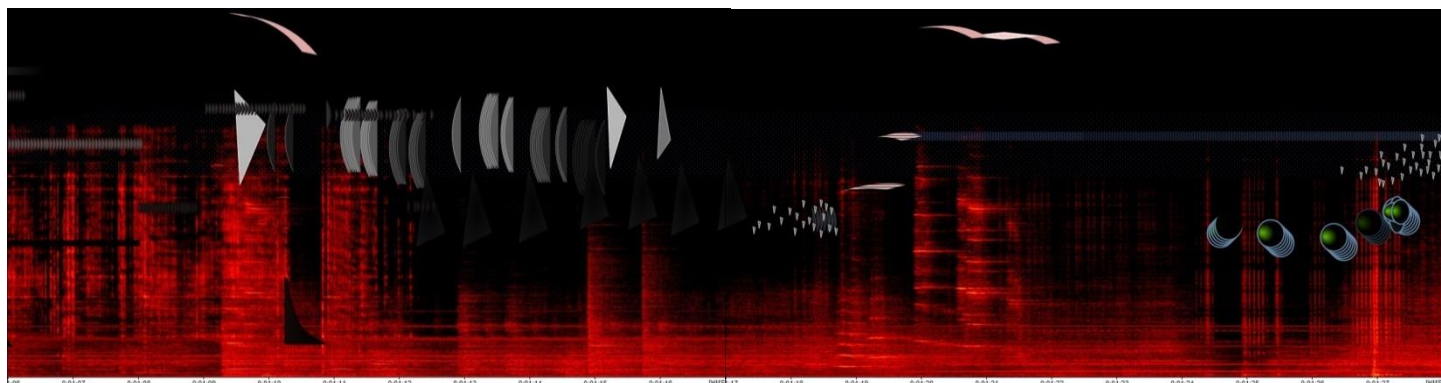


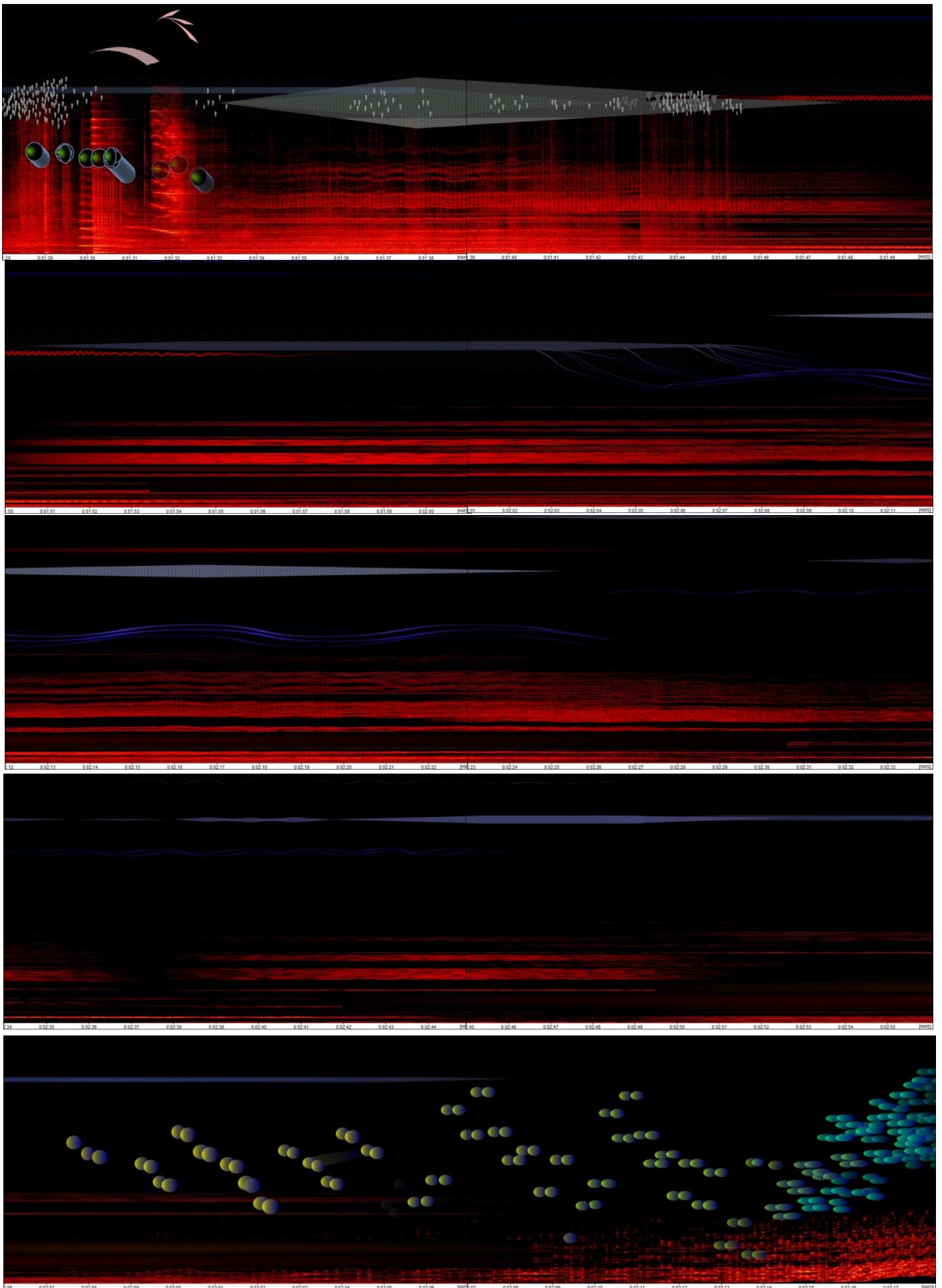
primeiros 40” de peça.

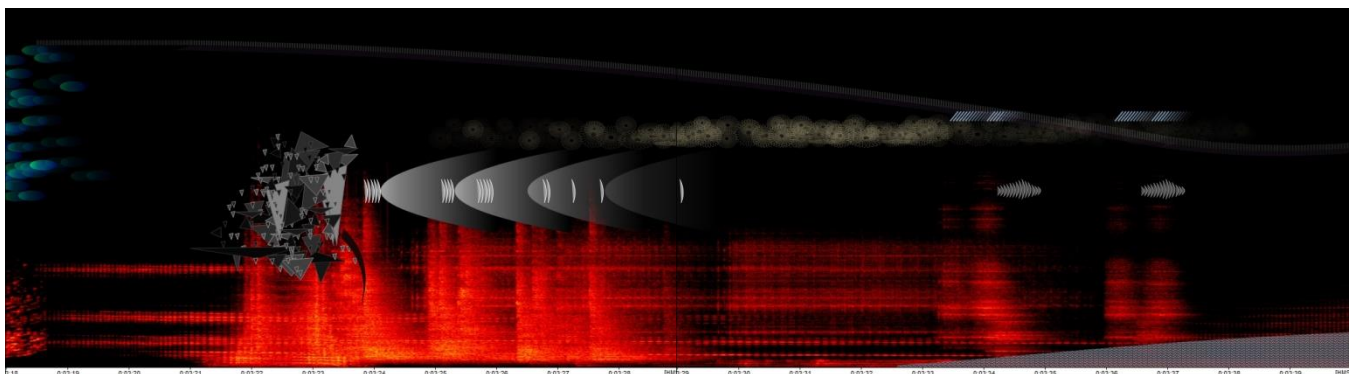
Na sequência, o compositor continua sua estratégia de introdução de novos materiais em simultaneidade a materiais já conhecidos, com eventual diminuição temporária de elementos já conhecidos e introdução de novos, causando certa ruptura (como aquela próxima de 36”), mas retomando na sequência alguns dos elementos já conhecidos. Isso gera uma espécie de jogo de “tensão e distensão”, onde, após ter apresentados alguns sons novos em meio a uma textura familiar, o ouvinte se vê em meio a sons completamente novos por algum tempo, desamparado pela memória, mas, em seguida, o compositor volta a reintroduzir materiais familiares que amparam a percepção. Em alguns casos, materiais introduzidos nesses momentos de plena novidade da textura serão usados mais tarde como os materiais a amparar a memória, tendo sido eles já apreendidos pelo ouvinte e estando, a partir de então, aptos a essa nova função.

Observamos a continuidade da estratégia mencionada acima - ocorrida pela primeira vez entre o início da peça e cerca de 1’09” - por volta de 3’09”. Após retomar diversos materiais do início da peça por volta de 1’09”, o compositor volta a introduzir gradualmente novos elementos e a filtrar elementos antigos – os sons em *glissando* agudo param de ocorrer aos 1’33”, os sons iterados (graficamente, os pequenos triângulos) são filtrados por volta de 1’45”, a textura no registro médio-agudo é filtrada por volta de 2’07”. Pouco antes dessa última filtragem, o compositor reapresenta um elemento do início como último elo de reconhecibilidade antes de o ouvinte voltar a se encontrar diante da pura novidade: o som grave (representado por uma faixa cor vinho), que aparece variado – não se trata mais de um *si* grave, mas de um *dó#*. Enquanto isso, diversos sons novos são apresentados e desenvolvidos até que, aos 3’09”, o som grave seja removido. Desse ponto até cerca de 3’45”, o ouvinte não mais ouvirá sons que já teve a oportunidade de memorizar, encontrando-se no estado de “tensão” e consequente “atenção” a que nos referimos anteriormente.

Figura 55 - Excertos de *Motus in Fine Velocior - in Memoriam Stockhausen*, de Flo Menezes.

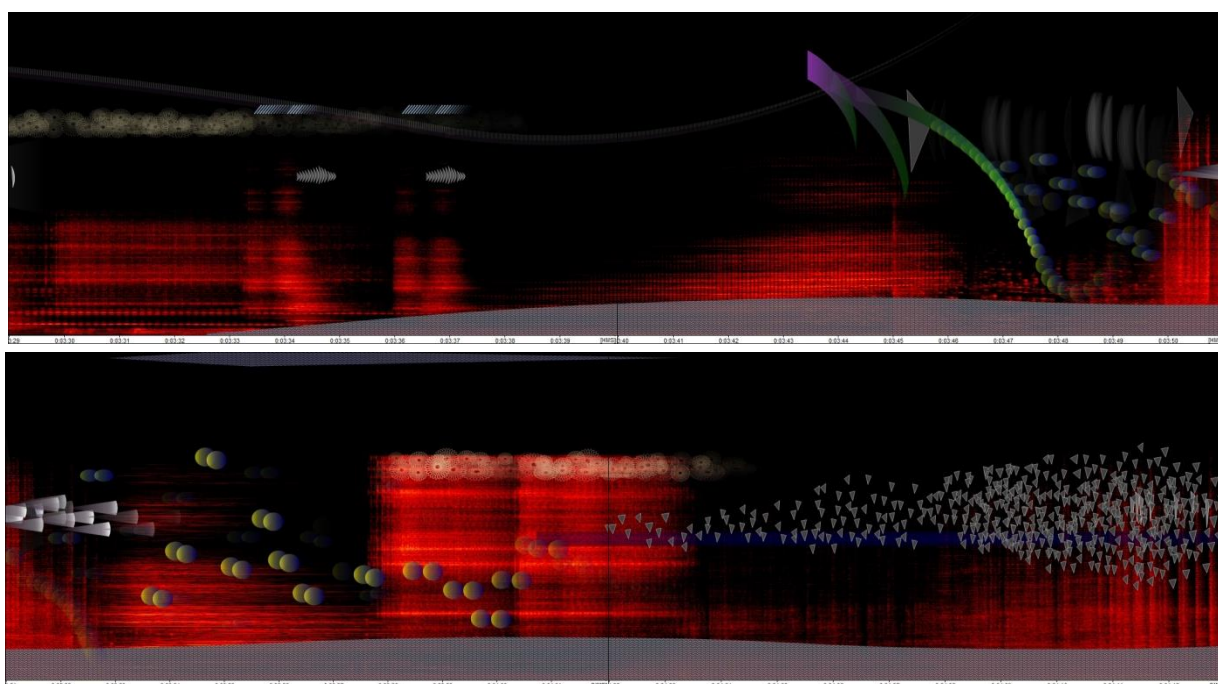






Como mencionamos, alguns dos sons introduzidos aqui serão posteriormente retomados em contextos com somente materiais novos, passando então a assumir a função de amparo e comparação pelas vias da memória. Por exemplo, na penúltima imagem acima, temos sons representados por pequenos círculos e elipses esverdeadas. É a primeira vez que eles aparecem na peça, e isso se dá em um momento em que o último elo com materiais já conhecidos está sendo removido (o som grave, representado em vinho). Similarmente, os sons representados na última imagem acima em tom pastel, no registro médio-agudo e que se inicia logo após os primeiros sons representados na cor branca, estão soando pela primeira vez. Após esse trecho, segue-se apenas com sons novos por aproximadamente 15”, após o que os sons de impactos ocorridos a 36” e 1’09” são retomados em conjunto com os dois últimos sons mencionados, que passaram da condição de novidade à de objeto familiar. Sucedem os sons iterados (pequenos triângulos) e, na sequência, um novo momento de novidade plena.

Figura 56 - Excertos de *Motus in Fine Velocior - in Memoriam Stockhausen*, de Flo Menezes.



Dessa forma, o compositor é capaz de constantemente introduzir novos elementos à música, enriquecendo-a em materiais e surpreendendo o ouvinte (eixo da variedade), sem que, para isso, deixe de estabelecer coerência mesmo entre momentos distantes da peça (através do compartilhamento de materiais de base mesmo entre seções ou momentos contrastantes), como observamos com na obra de Philippe Manoury. Assim, o compositor cria gradualmente configurações texturais novas através do desenvolvimento gradual dos elementos internos (materiais de base). Não significa que nesta obra não se verifiquem seccionamentos formais claros, mas é interessante observar que, mesmo entre momentos separados por rupturas/seccionamentos, é frequente a gradual reintrodução de materiais anteriores, com maior ou menor grau de variação em cada caso, de modo a estabelecer relações lógicas entre as seções e a levar o ouvinte a constantemente refletir sobre o papel estrutural dos materiais em jogo. E esses “papéis estruturais” dos materiais a que nos referimos não são senão uma interpretação dos sons acerca de sua função na obra – trata-se de algo novo ou já ouvi antes? Se ouvi, era idêntico ou está variado? Isso significa uma mudança formal? Após ouvir a continuação, as respostas que dei às perguntas anteriores quanto aos respectivos materiais permanecem iguais ou mudei minha interpretação? Nesse sentido, a despeito da novidade do meio e das possibilidades oferecidas pelo aparato eletroacústico, a escuta desta obra pode apresentar semelhanças com, por exemplo, a de um quarteto de

Figura 57 - Compassos iniciais do primeiro movimento do *Quarteto de Cordas em Dó Menor*, Op. 51, de Johannes Brahms.

The image displays the initial measures of the first movement of Johannes Brahms' String Quartet in D minor, Op. 51. The score is written for four parts: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature is D minor (three flats). The time signature is 3/4. The first measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The second measure begins a crescendo (*cresc.*). The third measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The fourth measure begins another crescendo (*cresc.*). The fifth measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The sixth measure begins a crescendo (*cresc.*). The seventh measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Brahms.

O primeiro movimento do *Quarteto de Cordas em Dó Menor*, Op. 51, de Brahms se inicia com um material melódico muito destacado, principalmente porque consiste majoritariamente na manipulação de um motivo repetitivo de semínima pontuada e colcheia (lembramos que repetição auxilia na memorização). Além disso, o acompanhamento, quando não se utiliza da mesma figuração melódica, consiste em alturas “congeladas” reiteradas, o que faz com que a linha com mais informação nova se destaque – no *Prelúdio* de Bach, como vimos, há uma estratégia similar quando da introdução do fragmento melódico que prenuncia o tema/sujeito da *Fuga* subsequente: todas as demais vozes são congeladas em uma rítmica e uma altura constantes. No entanto, dos comp. 7 a 10 há uma interrupção da textura e cadência sobre Fá Maior, ao que se segue uma passagem contrastante em Fá Menor a partir do comp. 10. A princípio, o ouvinte pode interpretar essa ruptura como a passagem do primeiro ao segundo temas, ciente de que é comum que um primeiro movimento de quarteto de cordas esteja em “forma sonata” (SCHOENBERG, 2015, p. 341-344). No entanto, dada a brevidade do material inicial e a região harmônica para a qual o compositor vai (menos comum do que a região de Dominante ou da Relativa Maior), o ouvinte pode se questionar se o início não se tratava de uma Introdução que precedeu o primeiro tema, especialmente se não tiver certeza de que a tonalidade inicial era aquela descrita no programa de concerto ou na mídia digital. Quando, no comp. 23, uma nova descontinuidade reintroduz o material do início, agora no registro grave, e com igual figuração de acompanhamento, pode fazer pensar que se trata de uma preparação para a repetição da Exposição, ou mesmo que já seja uma repetição não idêntica dos temas – como o faz Beethoven em seu *Quarteto de Cordas nº11*, Op. 95, que não possui barra de repetição após o final da Exposição, antes, repetindo trechos dos temas ainda em meio à seção inicial. Somente muitos compassos depois, a partir do comp. 33, Brahms traz ao ouvinte um novo material contrastante, desta feita, em Mib Maior (a Relativa Maior), e mais estendido no tempo, fatores que contribuem à percepção deste novo momento como Segundo Tema e à reinterpretação dos momentos iniciais como um muito breve Primeiro Tema com uma grande transição com episódios, ou como os excertos iniciais como dois materiais de um grande Primeiro Grupo Temático em duas partes seguido de uma longa transição, ou similares. De toda forma, a continuidade da peça traz ao ouvinte não apenas uma reinterpretação acerca dos seccionamento formais,

em larga escala, anteriores, mas também dos elementos constitutivos com os quais essas unidades formais são estruturadas.

Figura 58 - Início da transição para o Segundo Tema do *Quarteto de Cordas em Dó Menor, I mov.*, de Brahms.

Figura 59 - Início do Segundo Tema do *Quarteto de Cordas em Dó Menor, I mov.*, de Brahms.

Similarmente, em *Motus in Fine Velocior*, os materiais são constantemente ressignificados quanto a suas funções na forma e seus papéis como guias durante a escuta – ora contribuindo como agentes de variedade/novidade, ora como agentes de coerência/ligação entre seções ou passagens disjuntas, eventualmente contrastantes, conforme assinalamos²⁹.

A maneira como procedemos na última análise (similarmente a como fizemos

²⁹ A audiopartitura completa de *Motus In Fine Velocior – In Memoriam Stockhausen* se encontra no Apêndice deste trabalho.

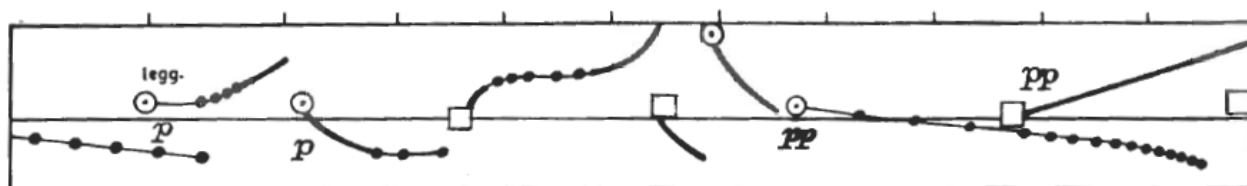
em todas as anteriores) se baseou em identificar, em primeiro lugar, que elementos na textura musical contribuíam à percepção unificadora e homogênea, e que elementos contribuíam para o engendramento de variedade. Em cada caso, aquilo que chamamos de “materiais” consistiu em objetos musicais distintos – melodias, células rítmicas, harmonia, densidades, morfologia dos objetos, etc. Com isso, fomos capazes de analisar as estratégias de composição de repertório muito variado.

Como último exemplo de aplicação dos conceitos desenvolvidos no Item 2 deste trabalho, e com o apoio do repertório de procedimentos práticos que desenvolvemos neste terceiro Item, olharemos brevemente ainda um último exemplo. Trata-se da obra *Guero: Studie für Klavier* (1969, rev. 1988), do compositor alemão Helmut Lachenmann. Ao ouvirmos a peça, composta para piano, percebemos que não se trata de uma utilização tradicional desse instrumento. Os sons não são produzidos por meio das teclas e do mecanismo que elas ativam, mas da ação imediata sobre partes desse mecanismo – por exemplo, o som que o pedal de sustentação do piano emite ao ser acionado, mesmo não havendo notas soando para que o pedal cumpra sua função tradicional. Por essa razão, até mesmo a partitura não é grafada como tradicionalmente, em pentagramas, mas em um espaço gráfico cartesiano que indica a passagem do tempo no plano horizontal e a tessitura aproximada no plano vertical – similarmente à nossa representação gráfica da obra de Flo Menezes, anteriormente.

Ao escutar a peça, percebemos uma grande variedade de sons distintos e inusitados em comparação à música tradicionalmente escrita para o piano. Mas percebemos uma predominância de dois “tipos morfológicos” que englobam a maior parte desses sons: os sons “iterados” (constituído por rápidas reiteraões do som) e os sons “impulsivos” (caracterizados por um único ataque e subsequente extinção sonora relativamente curta). Esses “tipos morfológicos” estão grafados na partitura da seguinte forma:

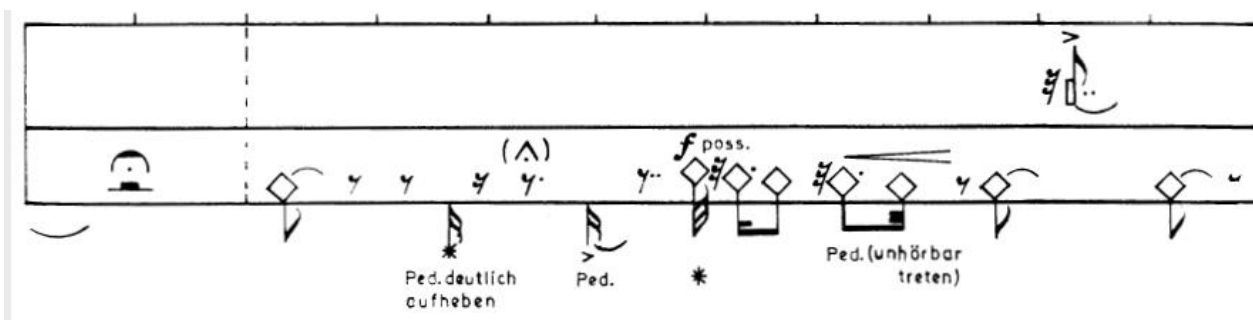
- SONS DE FATURA ITERATIVA (OU “TIPO SONORO ITERATIVO”): são graficamente constituídos por uma “cabeça” (cada qual referente a um “tipo sonoro” diferente) e por uma “cauda” (a qual indica a duração e a velocidade de iteração do som). Observa-se também que uma maior espessura da aqui-chamada “cauda” indica maior pressão e vice-versa.

Figura 60 - Excerto de *Guero*, de Helmut Lachenmann.



- SONS DE FATURA IMPULSIVA (OU “TIPO SONORO IMPULSIVO”): são graficamente constituídos por uma “cabeça” (de maneira similar aos sons iterativos) e por uma “haste com bandeirola” (ou seja, sua rítmica é grafada de maneira tradicional).

Figura 61 - Excerto de *Guero*, de Helmut Lachenmann.



Observando o comportamento desses dois tipos sonoros ao longo da peça, percebemos o controle direcional com o qual o compositor os manipula: existe um grande movimento de rarefação do “tipo morfológico iterativo” que vai do início ao fim da peça; simultaneamente, há um movimento de densificação de sons do “tipo morfológico impulsivo”, a partir da segunda página da peça. Esses movimentos não atravessam toda a peça de maneira ininterrupta e contínua: existe um “episódio” na parte central da peça (páginas 3 e 4 da partitura) onde os sons do primeiro tipo voltam a predominar, ao que se sucede um retorno da tendência observada a princípio, com gradual extinção dos sons iterados e gradual predominância dos sons impulsivos. Portanto, do ponto de vista desses objetos, poderíamos dizer, mais precisamente, que a escuta da peça se estrutura em quatro grandes seções:

- Seção 1: primeira página da partitura. Predomínio dos “sons de fatura iterada”.
- Seção 2: segunda página da partitura. Introdução e propagação dos sons impulsivos, que chegam a predominar por alguns segundos.

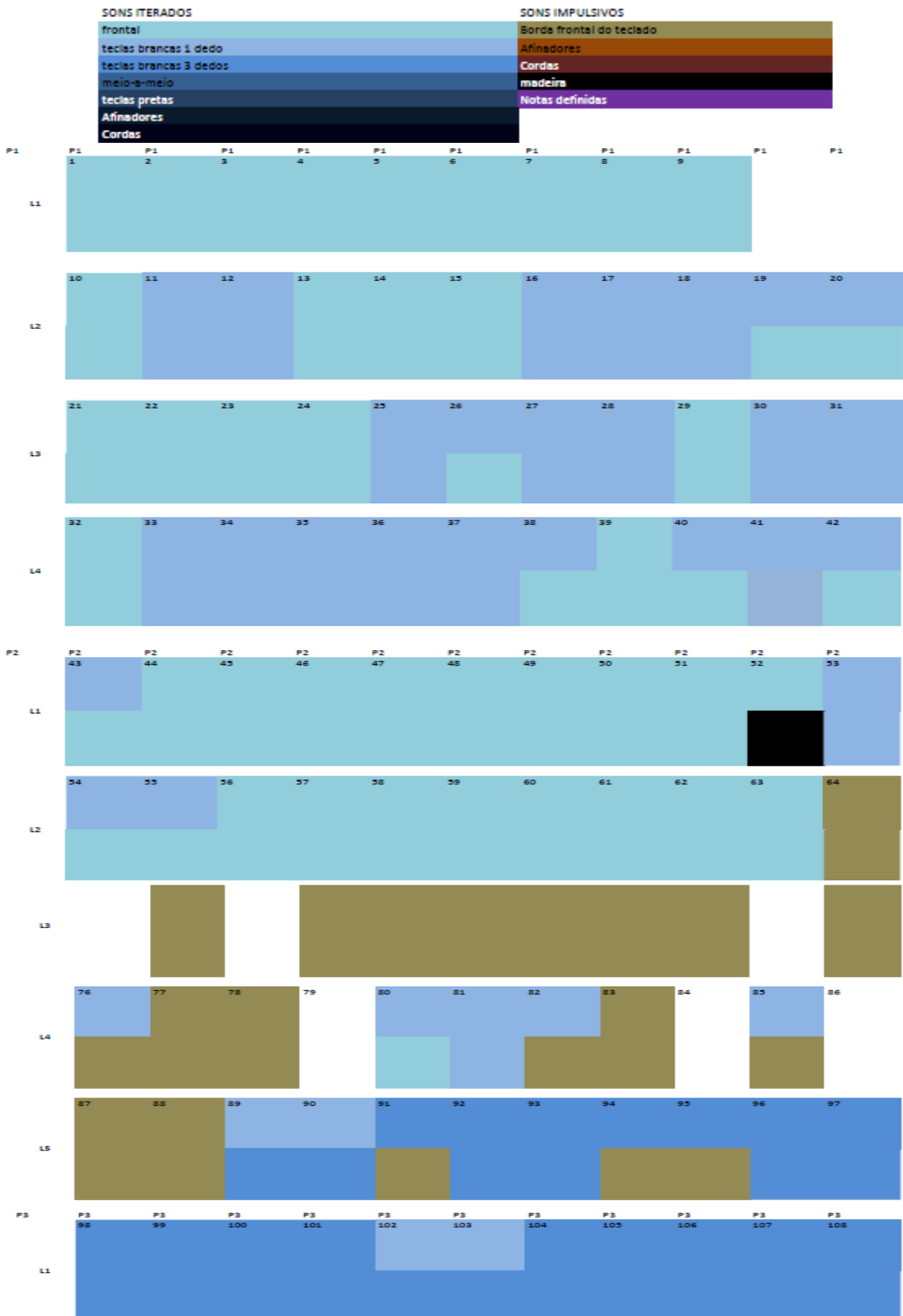
- Seção 3: página 3 e início da página 4 da partitura: retorno dos sons de fatura iterada como predominantes, com a quase extinção dos sons impulsivos.
- Seção 4: segunda metade da página 4 e página 5 da partitura. Retorno e gradual predominância dos sons impulsivos. A peça termina com predominância deste “tipo morfológico”.

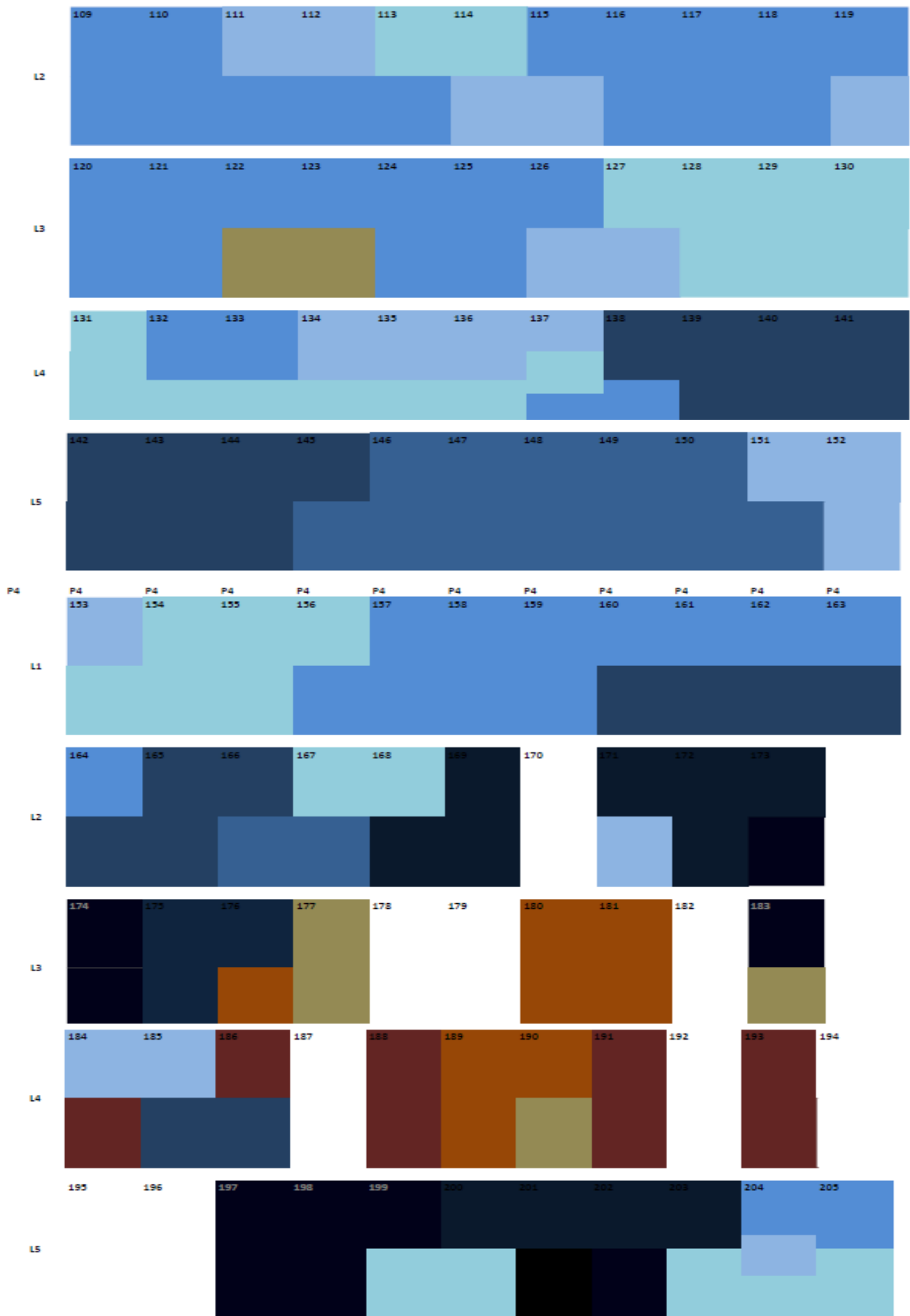
Esse procedimento é similar à maneira como Berio articula diferentes “tipos morfológicos” em *Nones*, conforme vimos. Em ambos os casos, o compositor cria configurações texturais distintas, ao que contribui também a utilização de outros parâmetros composicionais, como dinâmica, densidade, tessitura, entre outros. Mas é significativo que esses objetos musicais não sejam livremente distribuídos, mas organizados de tal forma que cada momento da peça destaque um ou outro conjunto de materiais, criando seções contrastantes de maneira similar a diversas peças que analisamos anteriormente. Contudo, a articulação dos materiais aqui mencionados em *Guero* não se encerra nas descrições feitas acima. Dentro de cada tipo morfológico, existe uma direcionalidade de aplicação dos materiais. Por exemplo: dentro do tipo morfológico “fatura iterada”, Lachenmann trabalha com:

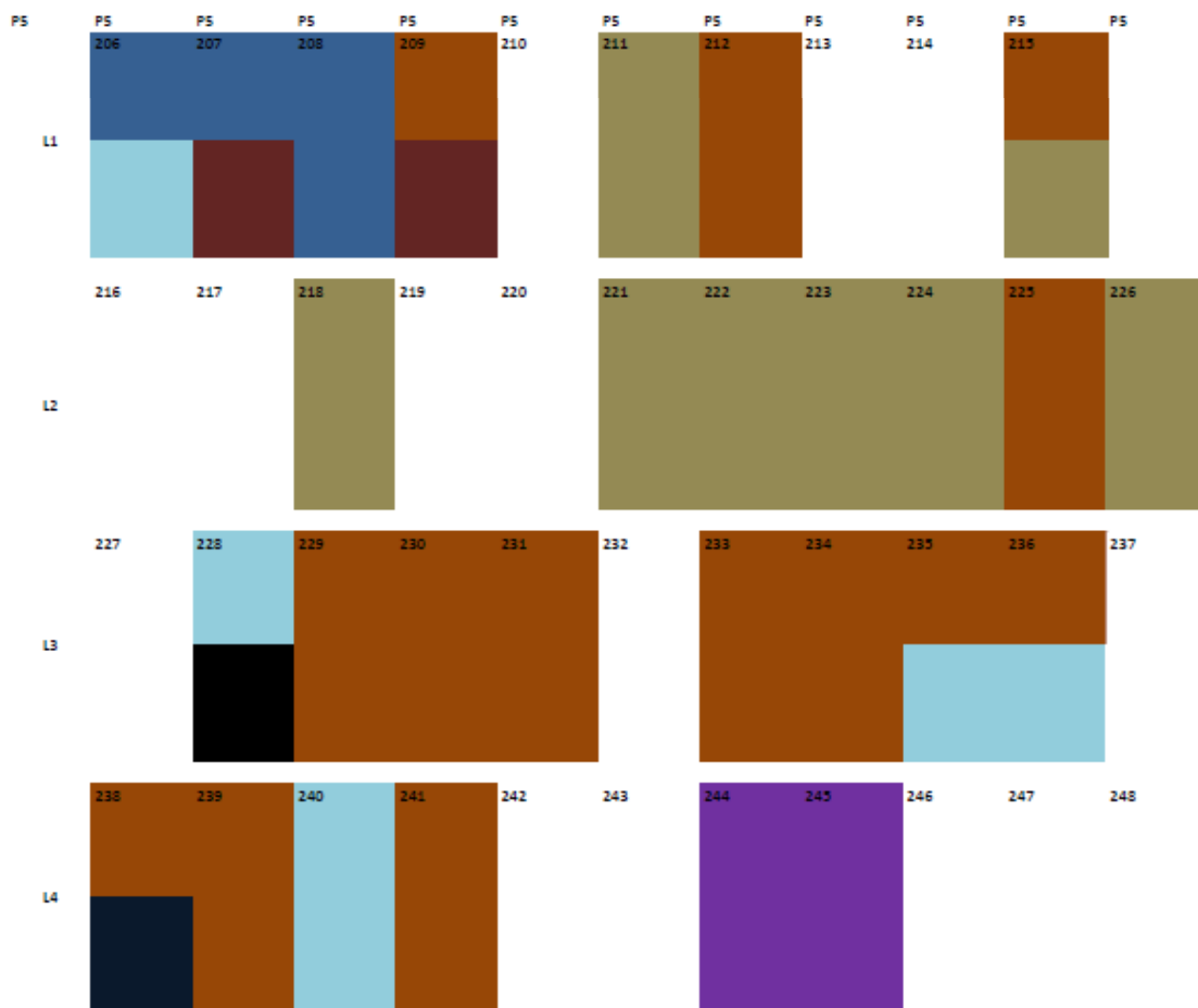
- Sons Frontais: sons produzidos ao se passar lateralmente a unha de um dedo na borda frontal do teclado do piano.
- Teclas Brancas 1 dedo: sons produzidos ao se passar a unha de um dedo sobre as teclas brancas do piano.
- Teclas Brancas 3 dedos: idem acima, mas com três dedos.
- Meio a meio: similar aos dois anteriores, mas incluindo teclas brancas e pretas simultaneamente com um dedo.
- Teclas Pretas: similar aos sons acima, possível com vários dedos, apenas nas teclas pretas.
- Sons dos Afinadores: similar aos modos de emissão acima, mas diretamente nos afinadores do piano.

Similarmente, nos sons “impulsivos” temos: sons da borda frontal do teclado; sons dos afinadores, sons das cordas do piano, sons da madeira do piano e sons de altura definida, mas, neste tipo morfológico, o intérprete deve “pinçar” ou “percutir” a parte do instrumento indicada, diferentemente dos sons iterados (LACHENMANN, 1980, p. 6-7).

Figura 62 - Gráfico de materiais iterativos e materiais impulsivos em *Guero*, de Helmut Lachenmann.







O gráfico acima é uma representação dos eventos iterados (em tons de azul) e dos eventos impulsivos (em outras cores). Cada fileira (horizontal) é uma linha ou sistema da partitura; cada coluna (vertical) é uma unidade de tempo (semínima). A cor que preenche cada unidade de tempo em uma linha ou sistema indica que tipo de evento(s), dentre os dois tipos morfológicos considerados, está acontecendo na peça: se um tipo “iterado” e/ou um tipo “impulsivo”, conforme legenda ao início do gráfico. Em uma rápida olhada de cima a baixo, verificamos que os tons de azul são gradualmente transformados, do mais claro para o mais escuro, ao longo de toda a peça. Também os sons impulsivos têm maior predominância de um tipo de som que vai aos poucos sendo substituído por outros sons – um dos quais só acontece no último sistema da peça: grafado em roxo. Naturalmente, existem diversos outros aspectos estruturais que poderiam ser considerados a respeito desta obra. Mas nos basta, por ora, evidenciar as similaridades do tratamento da textura desta peça com o tratamento do moteto de

Josquin Des Près, da peça orquestral de Berio, do quarteto de Manoury e da peça acusmática de Menezes analisadas anteriormente: existem momentos com predomínio de determinadas texturas ou “tipos morfológicos” (que consistem em invariâncias nessa textura e se prestam ao que denominamos “eixo de coerência” de uma obra); movimentos direcionais de transformação de um material ou objeto em outro; momentos de contrastes abruptos que interrompem o desenvolvimento de um tipo de material e introduzem material contrastante (descontinuidades ou gradações que contribuem ao que chamamos de “eixo da variedade”); entre outros.

4 Considerações Finais

Considerando a multiplicidade do repertório musical do Ocidente que se pode apreciar em plena era da comunicação em massa, seja em concertos, seja por gravações digitais, um dos principais objetivos deste trabalho foi discutir chaves de escuta que demonstrassem como diversos procedimentos relacionados à Composição Musical se mantêm similares a despeito de sua época ou meio instrumental. Simultaneamente, procuramos demonstrar como essa multiplicidade no repertório anterior ao século XX pode ser comparada à multiplicidade do repertório musical do século XX em diante, e como todo esse repertório está ligado a uma tradição musical sempre em transformação, mas que também opera sobre bases comuns. Dessa forma, ao estudarmos a Música precedente, propusemos de maneira teórica (no Item 2 deste trabalho) e prática (no Item 3) que seria possível abstrair essas chaves de compreensão para aplicação prática à escuta do repertório moderno e contemporâneo. Para isso, foi necessário que nos abstivéssemos de sistemas de análise fechados que só pudessem ser aplicados a um recorte específico do repertório – por exemplo, não poderíamos aplicar a teoria tonal para analisar uma obra de Josquin Des Près, assim como não poderíamos aplicar a Teoria dos Conjuntos para analisar a música de Menezes ou Lachenmann. Eventuais alusões a ferramentas teóricas como essas buscaram descrever fenômenos específicos a uma peça para posterior contextualização em larga escala (como fizemos ao utilizar a análise harmônica tradicional para descrever excertos de um prelúdio de J. S. Bach).

Evidentemente, as peças escolhidas para análise não são senão recortes do repertório, não podendo ser tomadas como representativas de toda a música do Ocidente. Por essa razão, procedemos no Item 3 com estudos de caso que apontassem especificamente aspectos da composição de uma ou mais obras compartilhadas por outras obras, criando uma rede de relações entre peças para formações e de épocas distintas a fim de evidenciar aquilo que houvesse de comum entre elas. Esse procedimento nos levou a evidenciar dois eixos abstratos de organização do pensamento composicional ao longo de todas as obras mencionadas e analisadas: aquilo que denominamos “coerência” e “variedade”. Esses conceitos foram desenvolvidos ao longo de todo o Item 2 deste trabalho de maneira teórica, isto é, baseada em bibliografia de textos selecionados dentre escritores e compositores renomados no meio da Composição entre os séculos XX e XXI. Essa discussão teórica visou à desambiguação

e à determinação daquilo a que nos referíamos com tais termos, de forma que sua aplicação prática no terceiro Item pudesse ser a mais objetiva e a menos ambígua possível.

É importante que se tenha em mente que cada obra do repertório só existe como tal como resultado das forças exercidas sobre o indivíduo ou sobre o coletivo criador pela história das obras e pelo contexto cultural que a cerca: “La obra de arte se puede desentrañar porque tiene una base firme en unos códigos y unos procesos. Éstos, no obstante su permanente cambio, mantienen alusiones a la tradición cultural en la que nace esa obra y se mantienen como referentes” (CATALÁN, 2003, p. 23). Isso significa que a criação artística não pode ser irrestritamente arbitrária, e disso importantes “rompimentos” na história da música dão prova. Alguns deles puderam ser observados neste trabalho: algumas das primeiras obras “atonais” no século XX dialogavam, ao mesmo tempo, com as formas clássicas do Tonalismo anterior e com a articulação das ideias do Modalismo antigo (ver Item 3 deste trabalho). Essa dimensão da criação artística que se alastra pelo espírito de uma época, frequentemente generalizando técnicas ou formas de organização da criação em maior ou menor grau compartilhadas, é o que caracteriza um “estilo”, como aquele do Classicismo vienense do século XVIII (SCHOENBERG, 1984, p. 116). Esse “estilo” se manifesta nas obras como sistemas ou procedimentos de organização das ideias criativas que podem ser anteriores à obra, mas que podem ser ou propostas novas, próprias de um compositor particular, ou mesmo exclusivamente daquela obra (CATALÁN, 2003, p. 22). Ao mesmo tempo, existe algo que persiste como elo compartilhado por obras de diversas épocas e compositores, subjacente à materialidade sonora, mas parte fundamental da interpretação dessa matéria como parte integrante de uma sintaxe a que chamamos Música: a “ideia”. A ideia é a proposição abstrata que a materialidade sonora reveste e concretiza, e, como tal, não esgota sua potencialidade criadora em uma realização concreta particular (SCHOENBERG, 1984, p. 123). Como exemplo, Schoenberg cita o alicate. Desde sua primeira concepção à sua mais atual versão, o conceito do mecanismo e da função do “alicate” permanece o mesmo; o problema que aborda e a solução que oferece são, em essência, os mesmos, a despeito da variedade na forma de apresentação dessa “ideia” (SCHOENBERG, 1984, p. 123). E é por essa razão que pudemos apontar problemas de “seccionamento formal”, de “expectativa”, de “transição” entre “ideias”, de “material”, entre outros, em obras musicais do século XIII

ao século XXI. Apontamos até mesmo algumas consequências do maior ou do menor compartilhamento de uma “linguagem” artística comum, o que inclui o compartilhamento de um “estilo” por uma época, grupo de indivíduos ou grupo de obras. Por exemplo, falou-se no Item 2.4 deste trabalho sobre a dificuldade de comunicação que a obra de Arte enfrenta em uma época sem uma linguagem compartilhada. Mas falou-se, também, sobre os problemas que o condicionamento da escuta causado pela frequência a um conjunto único ou pouco mutável de procedimentos estilísticos na apresentação das ideias musicais traz ao indivíduo, especialmente por enrijecer uma “intencionalidade da escuta” (SCHAEFFER, 2009, p. 156; p. 159, nota de rodapé nº2) *a priori*. Esta imputa ao objeto musical um julgamento estético e/ou funcional (na sintaxe da obra) antes mesmo de constatar se esse julgamento corrobora com o que é apresentado pela obra. De todo modo, a tomada de consciência de que, a despeito da mutabilidade dos estilos, as ideias musicais não podem perecer justamente por seu caráter abstrato (SCHOENBERG, 1984, p. 123), leva à hipótese de que essas “ideias” podem subsistir ao longo das eras e das obras, podendo ser observadas justamente como caracteres invariantes em meio a uma paisagem em constante transformação. Tal hipótese nos parece poder ter construída uma argumentação favorável a partir de alguns dos apontamentos feitos nestas linhas, em especial, no Item 3, onde pudemos proceder observando similaridades e contrastes entre excertos do repertório de maneira suficientemente genérica para que pudéssemos falar em “ideias” análogas que atravessassem as barreiras do “estilo”.

Assim, concluímos com este trabalho que é possível estabelecer eixos de “coerência” e de “variedade” em repertório muito diversificado, que guiem a escuta de modo que, como ouvinte, se possa estabelecer relações de significado musical entre os elementos dessa música. Esse significado independe de textos verbais e se veicula por meio das estruturas musicais com as quais o compositor trabalha. Ficou evidente neste trabalho, contudo, que aquilo que será eleito como mais ou menos importante, as maneiras específicas de tratamento desses objetos e as relações criadas entre objetos são imprevisíveis *a priori*, o que é uma característica da atividade criativa em jogo na Composição Musical. Dessa forma, o ouvinte age de maneira ativa em relação à escuta de uma nova obra, procedendo, como fizemos em nossas análises, com a discriminação e interpretação dos eventos musicais proporcionados pela obra, passando em seguida a observar em que aspectos essa música é mantida invariada, é repetida ou reiterada; em

que aspectos ela continua a se alterar constantemente. A partir de suas observações, e não de uma teoria musical anterior, o ouvinte estabelece assim uma orientação à sua escuta, passando a apreciar a obra do ponto de vista de sua estrutura tal como concebida e concretizada pelo compositor e pelo intérprete. Esse procedimento não consiste em um método de avaliação do valor de uma obra, mas, tão somente, em uma atitude de interesse pela apropriação da sintaxe musical que é oferecida à percepção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APEL, Willi. **The Notation of Polyphonic Musica 900-1600**. Cambridge: Cambridge University Press, 1949.
- BOULEZ, Pierre. **A música hoje**. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.
- CARVALHO, Bruno Berlendis De; SANDOVAL, Andres. **Ilíada**. São Paulo: Editora Berlendis e Vertecchia, 2007.
- CATALÁN, Teresa. **Sistemas compositivos temperados em el siglo XX**. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2003.
- CÍCERO, Antonio. As Musas e a Liberdade Poética. *In*: MUNIZ, Fernando. **As artes do entusiasmo: a inspiração da Grécia à contemporaneidade**. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2011.
- COSTÈRE, Edmond. **Mort ou Transfigurations de l'Harmonie**. Paris: Presses Universitaires de France, 1962.
- DE BONIS, Maurício Funcia. Em busca de definições. **Revista Celeuma**. São Paulo: v. 2, n.4, p. 66-83, maio 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/celeuma/article/view/87729>. Acesso em: 17 março 2021.
- DE BONIS, Maurício Funcia. **Tabulae scriptae: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.
- EDWARDS, Elwyn. **Introdução à Teoria da Informação**. São Paulo: Editora Cultrix, 1964.
- GREIMAS, Algirdas; FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das Paixões: dos estados de coisas aos estados de alma**. Trad. Maria CORACINI. São Paulo: Editora Ática S. A., 1991.
- HANSLICK, Eduard. **Do belo musical: um contributo para a revisão da estética da arte dos sons**. Lisboa: Edições 70, 2002.
- KÜHN, Clemens. **Tratado de la forma musical**. Cornellà de Llobregat: Editora Idea Books S.A., 2003.
- LEIBOWITZ, René. **Schoenberg**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.
- MENEZES, Flo. **Apoteose de Schoenberg**. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MENEZES, Flo. **Matemática dos Afetos: tratado de (re)composição musical**. São Paulo: EDUSP, 2013.

MESQUITA, Marcos. **Aspectos da Articulação Temporal na Música Instrumental do Século XX**. Orientador: José Antônio Rezende de Almeida Prado. 1995, 200 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 1995. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285102>. Acesso em: 17 de março de 2021.

MOLES, Abraham. **Teoria da Informação e Percepção Estética**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1978.

NETTO, João Teixeira Coelho. **Introdução à teoria da informação estética**. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.

OLIVEIRA, João Pedro de. **Teoria analítica da música no século XX**. 3.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. A forma ABA: linguagem e memória. **Acta Semiotica et Lingvística**. São Paulo: v.1, n.1, p. 83-98, 1977. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/actas/article/view/16530/9456>. Acesso em: 17 de março de 2021.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. **Beethoven: proprietário de um cérebro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

PISTON, Walter. **Harmony**. London: Victor Gollancz Ltd, 1959.

POUSSEUR, Henri. **Apoteose de Rameau e outros ensaios**. Trad. Flo MENEZES e Mauricio Oliveira SANTOS; seleção de textos, prefácio e notas críticas: Flo

MENEZES. São Paulo, Editora Unesp, 2008.

ROEDERER, Juan. **Introdução à Física e Psicofísica da Música**. São Paulo: EDUSP, 2002.

SANTOS, Jorge L. Três experiências da Forma Momento: um modelo formal do agora. *In: Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical*, n.4, 2017, São Paulo: **anais do 4º Encontro Internacional de Teoria Musical (EITAM)**. São Paulo: Departamento de Música da ECA, Universidade de São Paulo, 2017. p. 347-360. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002867123.pdf>. Acesso em: 17 de março de 2021.

SCHAEFFER, Pierre. A Experiência Musical. *In: MENEZES, Flo. Música Eletroacústica: história e estéticas*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2009. p. 151-160.

SCHAEFFER, Pierre. **Treatise on musical objects: an essay across disciplines**. Los Angeles: University of California Press, 2017.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. São Paulo: EDUSP, 2015.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. 2.ed. Trad. Marden MALUF. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SCHOENBERG, Arnold. **Style and Idea**. Trad. Leo BLACK. Los Angeles: University of California Press, 1984.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. A Unidade do Tempo Musical. *In*: MENEZES, Flo. **Música Eletroacústica: história e estéticas**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2009. p. 141-150.

TICK, Judith. **Ruth Crawford Seeger: a composer's search for american music**. Oxford: Oxford University Press, 1997.

TOFFOLO, Rael. Jogo de tensões na Sequenza I. *In*: MENEZES, Flo. **Luciano Berio: Legado e Atualidade**. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

WEBERN, Anton. **O Caminho para a Música Nova**. Trad. Carlos Kater. São Paulo: Editora Novas Metas, 1984.

APÊNDICE – Audiopartitura de *Motus in Fine Velocior – In Memoriam Stockhausen* (2008), de Flo Menezes

Motus In Fine Velocior – In Memoriam Stockhausen (2008) é uma obra acusmática do compositor brasileiro Flo Menezes. A obra foi abordada de maneira parcial, a fins de objetividade, no Item 3 deste trabalho por meio de audiopartitura por nós realizada em *Acousmographie*. Abaixo, encontra-se reproduzida, na íntegra, a partitura que realizamos. Cada retângulo representa 22 segundos de peça.

