

“Aura”

um estudo de caso à luz da Teoria dos Conjuntos

por Marisa Rezende

“Aura”, de Alexandre Schubert, escrita em 1996 para orquestra de cordas, revelou-se uma peça na qual o plano formal está intrinsecamente relacionado a contrastes texturais, conforme demonstra análise realizada segundo procedimentos analíticos de Wallace Berry¹ para a tese “Aura: uma análise textural”, de Alexandre Schubert². Paralelamente à esta relação entre textura e forma, verificou-se também nesta análise uma organização de alturas extremamente centrada no conjunto 4-23 (0, 2, 5, 7 – dó – ré – fá – sol)³. Este, além de ocupar cerca de 45% do tempo total da peça, encontra-se ainda contido na quase totalidade dos conjuntos maiores também nela empregados. Propomo-nos então a investigar, no presente trabalho, a abrangência das relações entre o conjunto básico 4-23 e estes conjuntos maiores, discutindo-a à luz de sua utilização na peça.

“Aura” apresenta-se estruturada em quatro seções principais – ABCA’ – sendo a última a reapresentação da primeira em movimento retrógrado, e ambas baseadas em um cânone a oitava. Suas seções centrais, nas quais também se fazem presentes outros cânones⁴, revelam subseções internas, individualizadas por contrastes texturais. O quadro a seguir mostra a estrutura formal da peça com os conjuntos utilizados nas várias seções e subseções:

¹ Berry, W. *Structural functions in music*, New York: Dover Editions, 1987.

² Tese apresentada à EM/UFRJ em agosto de 1999.

³ Serão usadas aqui as denominações de A. Forte em “The Structure of Atonal Music”. A autora agradece a contribuição das inúmeras discussões com J. Orlando Alves e Pauxy Gentil-Nunes e a Alexandre Schubert, pelo manancial, levando à motivação de empreender este trabalho.

⁴ Em b2, a trama dos I/II vln. é construída por um cânone (unísono/8³); em c2 há um cânone duplo à 8^a.

A	B		
a	b1	b2	
c. 1-13 <u>6-32</u>	14-16 <u>5-29</u>	19-40.2 <u>4-23</u>	
	17.1-17.2 <u>4-23</u>	41 <u>5-29</u>	
	17.3-18 <u>6-226</u>	42 <u>6-226</u>	
		43 <u>5-23</u>	

C					A'
c1	c2	c'1	c'2	c3	a'
44-50 <u>4-23</u>	51-54 <u>9-5</u>	60-65.2 <u>4-23</u>	65.2/4 <u>8-22</u>	70 <u>5-35</u>	77 ao fim <u>6-32</u>
	55 <u>4-23</u>		66-69 <u>9-9</u>	71 <u>5-29</u>	
	56-57 <u>7-35</u>			72 <u>7-35</u>	
	58-59.1 <u>5-35</u>			73 <u>6-32</u>	
	59.2-59.4 <u>4-23</u>			74.1 <u>4-23</u>	
				74.2/3 <u>5-35</u>	
				74.4 <u>4-23</u>	
				75 <u>5-24</u>	
				76 <u>5-29</u>	

Observando-se as subseções nas quais o conjunto básico 4-23 é usado predominantemente, percebe-se que em c1 (c. 44-50) e c'1 (c. 60-65.2) este uso restringe-se à uma única transposição: si - dó# - mi - fá#. Em b2, no entanto, são usadas diversas transposições em relação de segunda (M/m) ou trítono.

19-25 26.1/26.3 26.4/27 28.1 28.2/28.4 29-30

31-36 37.1/37.3 38 39.1 39.2/39.4 40

40.2-40.4

Nas subseções a e a' o conjunto 6-32, que as caracteriza, não só sintetiza nele mesmo três transposições do conjunto básico 4-23, mas também a este conjunto básico são dedicados os seis primeiros e seis últimos compassos da peça.

Conj. 6-32 (c. 1-13)



Em c2, no trecho compreendido entre os compassos 51-54 têm-se computado o conjunto 9-5 (0, 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9) como representando a passagem em questão. No entanto, num nível mais microscópico, poderíamos reler este trecho assim:

The image shows a musical score for Violins I and II (Vln. I e II) and Viola (Vla (div.)). The score is divided into four measures. Below the main score, four smaller staves are shown, each representing a different set class: 5-23, 6-32, 5-35, and 4-23. Dashed lines connect these smaller staves to the corresponding measures in the main score, illustrating how the larger set class 9-5 is composed of these smaller ones.

Neste desdobramento, não só vemos se destacarem o conjunto básico 4-23 mais um vez e o 6-32, já discutido acima, como também percebemos que o conjunto básico acha-se contido também nos dois outros conjuntos surgidos com o desdobramento deste trecho: o 5-23 e o 5-35.

No próximo segmento, que contém o conjunto 7-35 (2, 3, 5, 7, 8, T, 0), articulado nos compassos 56-57, temos:

Vln. I
e II

56

4-23 5-35 5-35 4-23

7-35

Percebemos novamente que o conjunto mais abrangente 7-35 pode ser desdobrado no conjunto básico 4-23 e no 5-35, que o contém. Aliado a isto, nota-se que esta passagem admite nos compassos 58 e 59, os mesmos conjuntos 5-35 e 4-23, e na mesma ordem empregada nos compassos 53 e 54.

Se observarmos o compasso 72, momento em que o conjunto 7-35 é novamente usado, coincidindo com o retorno em outra textura, da frase melódica acima discutida, vemos de forma ainda mais clara este conjunto como aglutinação de três transposições do conjunto básico 4-23. As semicolcheias do acompanhamento individualizam a primeira, a melodia e seu contracanto a segunda, e a mudança de harmonia do quarto tempo, a terceira. Esta mudança de harmonia vem a ser o fator que justificaria no exemplo anterior (c.57), ainda que aí apenas sugerida, o desmembramento do conjunto 7-35 em 4-23 e 5-35.

The image displays a musical score for a multi-instrument ensemble, likely a string quartet or similar. The score is organized into three systems, labeled 1, 2, and 3 on the left. Each system contains two staves. The first system (1) includes a treble clef staff with a dynamic marking of *f* and a bass clef staff with a dynamic marking of *f*. The second system (2) includes a treble clef staff with a dynamic marking of *mf* and a bass clef staff with a dynamic marking of *mf*. The third system (3) includes a treble clef staff with a dynamic marking of *mf* and a bass clef staff with a dynamic marking of *f*. The score is marked with a 72 at the beginning. Below the main score, there are two additional staves. The first of these is labeled '4-23' and the second is labeled '7-35'. Dashed lines connect these two staves to the main score, indicating specific sections or measures.

Uma ponderação decorre desta questão dos desdobramentos aqui colocada: o que justificaria este ou aquele desdobramento, ou esta ou aquela aglutinação entre conjuntos e seus subconjuntos? Neste nosso caso, os desmembramentos cumprem a função de revelar o quanto a trama musical contribui para firmar certas sonoridades e especificamente aqui a influência dominante do conjunto básico 4-23. Por outro lado, na medida em que se quer também avaliar segmentos mais extensos da música, como foi feito no quadro geral inicial, para uma identificação comparativa entre estes mesmos segmentos, passa a ser interessante computar a sonoridade geral da passagem, que envolve em “Aura” muitas vezes, o uso de conjuntos maiores.

A subseção c'2, que se inicia no compasso 65.2, é um destes casos. Neste momento surgem os conjuntos 8-22 e 9-9, o primeiro num trecho de elisão entre esta subseção e a anterior, e o segundo, decorrente de um cânone construído a partir do fragmento melódico já comentado anteriormente. Muito embora possa-se perceber nesta passagem ainda a articulação de conjuntos menores, interessa-nos sobretudo registrar a sonoridade mais densa desta subseção no quadro geral.

Observando-se por fim mais dois conjuntos empregados diretamente na peça e ainda não discutidos – o 6-Z26 e o 5-24, vemos também que estes são os únicos que não contém o conjunto básico 4-23⁵. Ambos são empregados em momentos de transição entre subseções (compasso 42 – entre b2 e c' / compasso 75 – entre c3 e a'), e seus empregos explicitam os dois processos de articulação mais comumente usados na obra: a articulação por transposição e a articulação por manutenção de nota(s) em comum.

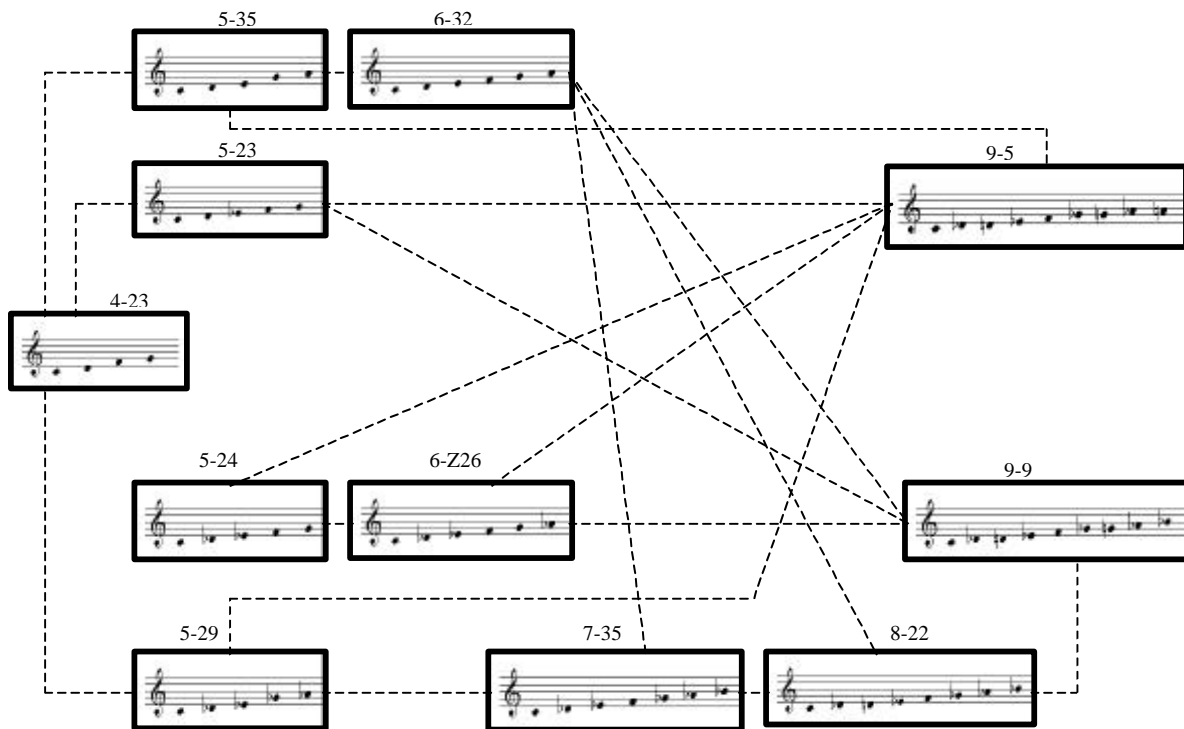
⁵ O 5-27, surgido como desdobramento do 8-22 do exemplo acima, também não contém o 4-23, mas foi computado nesta análise como inserido no 8-22.

A sucessão das transposições do conjunto 4-23 no compasso 40 encontra continuidade no segmento sol – lá – dó – ré do conjunto 5-29 do compasso 41. Este tem, por sua vez, quatro notas em comum com o 6-Z26 que lhe sucede (c. 42), que também tem 4 notas em comum com o 5-23, que prepara o retorno do 4-23, novamente estável em c1 (c. 44).

A passagem que envolve o conjunto 5-24 (c.75), transição⁶ entre c3 e a'1 também faz uso de notas em comum com o conjunto 4-23 que lhe antecede (3 notas em comum), e 5-29 que lhe sucede (1 nota em comum).

⁶ A transição da seção a1 para b1 é semelhante a esta, como decorrência da retrogradação já comentada.

Assim sendo, a relação realmente relevante entre os conjuntos empregados: em “Aura” é a relação de inserção⁷, conforme revela o quadro abaixo, que mostra a interpenetração do conjunto 4-23 numa ampla e complexa trama.



⁷ Existe uma única relação de complementaridade na peça: conjunto 5-35 e 7-35, em c2 (compasso 56 a 59)

BIBLIOGRAFIA:

BERRY, W. *Structural functions in music*. New York: Dover Editions, 1987.




FORTE, A. *The structure of atonal music*. New Haven & London: Yale University Press, 1973.

RAHM, J. *Basic atonal theory*. New York: Schirmer Books, 1980.

SCHUBERT, A. “*Aura*”: *uma análise textural*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

STRAUS, J. N. *Introduction to post-tonal theory*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1990.

Guia para continuar

-  **Programação da ANPPOM 1999**
-  **Informação dos Participantes**
-  **Saída dos Anais da ANPPOM**